

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

СЛОБОЖАНСЬКІ МИСТЕЦЬКІ СТУДІЇ

НАУКОВИЙ ЖУРНАЛ

Випуск 2 (08), 2025



Видавничий дім
«Гельветика»
2025

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

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

Реєстрація суб'єкта у сфері друкованих медіа:

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

Ідентифікатор медіа: R30-03341

Суб'єкт у сфері друкованих медіа – Сумський державний педагогічний університет імені А.С. Макаренка
(вул. Роменська, буд. 87, м. Суми, 40002, rector@sspu.edu.ua, тел. (0542) 68-59-02)

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

Галузь знань: культура і мистецтво

Спеціальність: B5 – Музичне мистецтво

Друкується згідно з рішенням вченої ради

Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

Протокол № 11 від 26.05.2025 р.

Редакційна колегія:

Головний редактор:

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

Члени редакційної колегії:

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

Гельмут Льюс – доктор габілітований, професор, Лейпцизький університет

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Статті у виданні перевірені на наявність плагіату за допомогою програмного забезпечення

StrikePlagiarism.com від польської компанії Plagiat.pl.

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

ISSN 2786-8214 (print)

ISSN 2786-8222 (online)

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

ЗМІСТ

Башмакова Наталія Вікторівна, Дмитренко Віктор Олександрович Модуси програмності в українській цимбальній музиці.....	5
Булах Тетяна Борисівна Сучасні пісні прославлення в worship-культурі.....	10
Гарець Анатолій Олексійович Асинхронія як складовий компонент засобів виразності піаніста.....	15
Гіголасва-Юрченко Вікторія Олександрівна, Смирна Олена Юрївна, Давидович Лариса Віталіївна Гендерні відмінності у навчанні академічному вокалу: педагогічний підхід викладачів ХДАК	21
Дешун Лі Фонетика і стиль: виконавські виклики при інтерпретації китайських пісень українськими співаками.....	26
Дубовська Ольга Леонідівна, Адам'ян Анастасія Ігорівна Вокально-мовленнєва культура у професійній підготовці вчителя музичного мистецтва.....	32
Заверуха Олена Леонідівна, Сбітнєва Олена Федорівна Хорове письмо як фундаментальний фактор практичної діяльності диригента.....	37
Калашник Марія Павлівна, Жукова Ольга Миколаївна Фортепіанна творчість Людмили Юріної: жанрові, стильові та виконавські виміри	42
Коновалов Микита Вячеславович Тема війни як концепт альбому «Фата» інді-рок гурту «Vivienne mort».....	47
Корякін Олексій Олексійович Концептуальне обґрунтування критичного підходу до сучасного визначення ролі звукорежисера у музичному мистецтві.....	53
Кохан Людмила Йосипівна Месія національної музики: творчість Миколи Лисенка другої половини XIX століття.....	60
Лю Цін Вокальний цикл як репрезентант сучасної поезії камерно-вокальної музики.....	68
Лі Вейвей Архетипи української культури у музикознавчому дискурсі.....	73
Лі Пінтін Універсализм піаніста як професійний імператив.....	78
Мартем'янова Амалия Володимирівна Критерії добору сучасного українського репертуару для гітаристів у мистецьких закладах освіти.....	83
Мартьянов Євгеній Вячеславович Тромбон у цифровій медіа: від традиційних виконавських практик до мультимедійних проєктів.....	88
Михайлюченко Оксана Миколаївна, Іванов Валентин Валентинович, Алтухов Владислав Валерійович Імпровізація та психофізичний тренінг актора музично-драматичного театру: сучасні методи та сценічна практика.....	93
Соланський Золтан Юлійович Контрабас в камерній музиці барокового періоду (на прикладі тріо-сонат Я. Д. Зеленки).....	99
Тарасюк Леся Михайлівна Резонансний метод постановки голосу як основа вокальної техніки: теоретичний аспект.....	103
Шутко Дар'я Олегівна Сонет у камерно-вокальній творчості Миколи Дремлюги.....	108
Юрко Христина Сергіївна Функції музичного тембру: досвід аналітичного узагальнення.....	116
Язиков Кирил Олексійович Квартет саксофонів як форма ансамблевого виконавства: історія та специфіка	121
Єременко Ольга Володимирівна Китайська фортепіанна музика: ладові особливості.....	127
Єрьоменко Андрій Юрійович, Єрьоменко Наталія Олександрівна Еволюція жанрів камерно-інструментального ансамблю в європейській музичній традиції.....	132

CONTENT

Bashmakova Natalia, Dmitrenko Viktor Programming modes in Ukrainian cimbalom music.....	5
Bulakh Tetiana Contemporary praise songs in worship culture.....	10
Harec Anatolii Asynchrony as a Component of a Pianist's Expressive Means.....	15
Viktoriya Gigolayeva-Yurchenko, Olena Smyrna, Larisa Davidovych Gender differences in academic vocal training: pedagogical approach of teachers of the KhDAK	21
Deshun Lee Phonetics and style: performing challenges in the interpretation of Chinese songs by Ukrainian singers.....	26
Dubovska Olga, Adamian Anastasiia Vocal and verbal culture in professional training of music teachers.....	32
Zaverukha Olena, Sbitnieva Olena Choral writing as a fundamental factor in the practical activity of a conductor.....	37
Kalashnyk Mariya, Olga Zhukova The piano works of Ludmyla Yurina: genre, style and performance dimensions	42
Konovalov Mykyta The theme of war as a concept of the album «Fata» indie rock band «Vivienne Mort».....	47
Koriakin Oleksii Conceptual justification of a critical approach to the modern definition of the role of the sound engineer in the art of music.....	53
Kokhan Liudmyla The messiah of Ukrainian music: the work of Mykola Lysenko second half of the 19th century.....	60
Liu Qing Vocal cycle as a representative of the modern poetics of chamber-vocal music.....	68
Li Weiwei Archetypes of Ukrainian culture in musician discourse.....	73
Li Pingting Pianist's universalism as a professional imperative	78
Martemyanova Amalia Criteria for the selection of modern Ukrainian repertoire for guitarists in art education institutions.....	83
Martianov Yevhenii The Trombone in digital media: from traditional performance practices to multimedia projects.....	88
Mykhailiuchenko Oksana, Ivanov Valentin, Altuhov Vlad Improvisation and psychophysical training of an actor: modern methods and stage practice.....	93
Solanskyi Zoltan Double bass in chamber music of the baroque period (on the example of the trio-sonatas by Y. D. Zelenka).....	99
Tarasyuk Lesya Resonant method of voice production as the basis of vocal technique: theoretical aspect.....	103
Shutko Daria Sonnet in chamber vocal music of Mykola Dremlyuha.....	108
Yurko Khrystyna Functions of musical timbre: towards an analytical generalization.....	116
Yazykov Kyryl Saxophone quartet as a form of ensemble performance: history and specificity	121
Yeremenko Olha Chinese piano music: mode features.....	127
Yeromenko Andrii, Yeromenko Nataliya The evolution of chamber instrumental ensemble genres in the European musical tradition.....	132

МОДУСИ ПРОГРАМНОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ ЦИМБАЛЬНІЙ МУЗИЦІ

Башмакова Наталія Вікторівна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувачка кафедри народних інструментів
Дніпровської академії музики
ORCID ID: 0000-0002-9484-2406

Дмитренко Віктор Олександрович,

асистент-стажист кафедри музикознавства,
композиції та виконавської майстерності
Дніпровської академії музики,
викладач Дитячої школи мистецтв № 6 ім. Г. Жуковського
ORCID ID: 0009-0009-1837-3255

У статті охарактеризовано оригінальний репертуар цимбального мистецтва крізь призму вітчизняної теорії програмної музики, що представлена в роботах сучасних мистецтвознавців.

Метою статті є розкриття специфіки та виявлення діапазону прояву модусів програмності у творах українських композиторів за участю цимбалів.

Встановлено, що на сьогодні українська оригінальна цимбальна програмна музика за загальним кількісним показником дорівнює 70 композиціям. Для неї (як і в цілому для академічної традиції виконавства на народних інструментах) характерним є домінування парафрастичного модусу (26 творів). Він представлений концертними обробками українських народних пісень Г. Агратіні, І. Міського, Я. Зуляка, П. Юсипчука, О. Савицької, а також Фантазіями, Варіаціями та Парафразами на основі фольклорного тематизму Д. Попічука, В. Попадюка, Я. Лапінського, Л. Донник. Другим за чисельністю (19 творів) є зображально-настрійний модус, що розкривається у цимбальній творчості А. Гайдена, С. Мостового, В. Богатирьова, О. Рибак, А. Стрільця, Ю. Шевченка. Також вагоме місце в українській цимбальній музиці займає і психологічно-настрійний модус (9 творів), що втілено у композиціях Б. Котюка, В. Дмитренка, Л. Котохіна, Д. Панченка. Малочисельні групи (в яких представлено від 1 до 3 творів), утворюють композиції Д. Задора, Ю. Алжнєва, М. Стецюна, А. Шустя, в яких є риси звукослідувального, образно-символічного, сюжетно-фабульного, меморіального модусів та модусу-присвяти. Також в програмній музиці для цимбалів присутні композиції, в яких відбувається перехрещення або нашарування модусів, пов'язане з багатоплановістю художньо-образних концепцій (наприклад: Р. Меденці Концерт-фантазія «Карпати» пам'яті Дезидерія Задора для цимбалів, фортепіано та симфонічного оркестру; В. Теличко Концертна фантазія «Ash Rock» для цимбалів та симфонічного оркестру). Наявність в цимбальних творах українських авторів образотворчого, портретного та сакрального модусів не виявлено. Цей факт пояснюється тим, що в мистецькому просторі України процес розробки оригінального цимбального репертуару охоплює лише останні шість десятиліть.

Ключові слова: цимбальне мистецтво України, оригінальний репертуар, програмна музика, модуси програмності.

Bashmakova Natalia, Dmitrenko Viktor. Programming modes in Ukrainian cimbalom music

The original repertoire of cimbalom mysticism through the prism of the ancient theory of program music, which is represented in the works of contemporary musicologists, is characterized in the article.

The purpose of this article is to reveal the specifics and reveal the range of manifestations of programming modes in the works of Ukrainian composers with the participation of cimbalom.

It has been established that today's Ukrainian original cimbalom program music in total quantity is equal to 70 compositions. Characteristic for it (as well as for the academic tradition of performance on folk instruments in general) is the dominance of the paraphrastic mode (26 works). A series of concert performances of Ukrainian folk songs by G. Agratini, I. Misky, Y. Zulyak, P. Yusipchuk, O. Savitskaya, as well as Fantasies, Variations and Paraphrases based on folklore themes by D. Popichuk, V. Popadiuk, Y. Lapinsky, L. Donik. The second most numerous (19 works) is the figuratively-mood mode, revealed in the cimbalom works of A. Haydenko, S. Mostovy, V. Bohatyryov, O. Rybak, A. Strilts, and Y. Shevchenko. Also, an important place in Ukrainian cimbalom music is occupied by the psychological-mood mode (9 works), embodied in the compositions of B. Kotyuk, V. Dmytrenko, L. Kotokhin, and D. Panchenko. Small groups (in which from 1 to 3 works are presented) form compositions by D. Zador, Yu. Alzhnev, M. Stetsyun, A. Shusty, which have features of sound-following, figurative-symbolic, dramatic-plot, memorial modes and dedication mode. Also program music for cimbalom has compositions in which there is a crossing or layering of modes, associated with the multifaceted nature of artistic-figurative concepts (for example: Concert Fantasy "Carpathians" in memory of Desideri Zador for cimbalom by R. Medentsi, piano and symphony orchestra; V. Telichko's Concert Fantasy "Ash Rock" for cimbalom and symphony orchestra). The presence of pictorial, portrait and sacred modes in cimbalom works by Ukrainian authors has not been identified. This fact is explained by the fact that in the artistic space of Ukraine the process of developing an original cimbalom repertoire covers only the last six decades.

Key words: cimbalom art of Ukraine, original repertoire, program music, modes of programmaticity.

Вступ. В Україні процес формування оригінальної музики для цимбалів почався з середини 1960-х років і протягом останніх десятиліть інтенсивність композиторської уваги до цимбального мистецтва постійно зростає. Оригінальна програмна музика для цимбалів в практичному аспекті є ваговою репертуарною складовою, тому що в ній органічно реалізується ідея взаємодії авторів та виконавців зі слухачською аудиторією. В програмних композиціях Д. Задора, Б. Котюка, А. Гайденка, І. Гайденка, Л. Донник, С. Кушнірука, Л. Котохіна, П. Юсипчука, С. Мостового, В. Дмитренка та інших зафіксовано процес пошуку відповідності образно-художнього змісту до палітри прийомів цимбальної виразності.

Осмилення проблематики цимбального мистецтва представлено в кандидатських дисертаціях Т. Барана, Ю. Гулянич, О. Юрченко, І. Теуту, а також в наукових статтях О. Костенко, М. Кужби. Зокрема розглядаються питання репертуару (як складової розвитку цимбального мистецтва) в жанрово-стильовому аспекті, з позиції виявлення специфіки цимбальної транскрипції та в контексті аналізу творчого доробку композиторів України. Але й досі не розглядалося у якості предмету дослідження питання реалізації програмності в українській цимбальній музиці. В той же час у сучасному вітчизняному музикознавстві наявні дослідження, які розкривають не тільки загальнотеоретичні питання програмності, а й специфіку прояву цього принципу в різних видах виконавського мистецтва.

Необхідністю подальшого наукового осмилення специфіки українського цимбального мистецтва та можливість екстраполяції існуючих теорій програмності на оригінальну музику для цимбалів і визначається актуальність статті. Мета дослідження – виявити специфіку та визначити діапазон прояву модусів програмності в сучасній українській оригінальній цимбальній музиці.

Матеріали та методи. У якості матеріалів дослідження було використано афіши, програми концертних проєктів, конкурсних прослуховувань, інформацію з офіційних сайтів виконавців та композиторів, які в практичній площині зверталися до втілення програмності виразовими ресурсами цимбалів.

Методологічну основу дослідження становлять: бібліографічний метод, що використовувався в роботі з науковими джерелами, що присвячені цимбальному мистецтву та специфіці прояву програмності в музиці; компаративний – у зіставленні різноманітних підходів до композиторської інтерпретації програмності в оригінальних творах для цимбалів. Також було застосовано методи інтерв'ювання, класифікації, аналізу, синтезу, аналогії, та обґрунтування.

Результати дослідження. З початком ХХІ століття в українському музикознавстві з'являються роботи, в яких програмність представлена в розрізі репертуарної специфіки окремих видів виконавського мистецтва – дослідження О. Фрайт, спрямоване на вивчення особливостей принципу програмності в українській фортепіанній музиці [1]; І. Борух, присвячене скрипковій музиці [2] та В. Тищика, який аналізує це явище в системі музичної семантики баянного твору [3].

Останній зазначає, що «окремі питання програмності та програмної музики, пов'язані з аналізом конкретних творів, постійно знаходяться у полі зору дослідників музики для народних інструментів» [3, с. 13]. Вчений наголошує, що в цій царині музичного мистецтва втілення програмного принципу зумовлене специфікою музикування, а саме двома факторами:

1) невід'ємністю від фольклорних джерел («будь яке звернення до обробки, транскрипції зразків народної творчості свідчить про особливий програмний задум того чи іншого твору»);

2) тим, що генеза та еволюція музики для народних інструментів в значній мірі відбувалися під впливом романтизму, але на відміну від академічної музики, програмні принципи в ній активізувалися не тільки в жанрах сюїти, циклів мініатюр, варіацій, але й у великих концептуальних жанрах (сольний інструментальний концерт з оркестром і соната) [3, с. 15].

Наукова концепція, викладена в дисертації І. Борух, полягає у розробці класифікації модусів, що сформувались у практиці скрипкового мистецтва: «парафрастичного, психологічно-настрогового, зображально-настрогового, звуконаслідувального, образотворчого, портретного, узагальнено-образного, символічно-образного, сюжетно-фабульного, сакрального і модусу-присвяти» [2, с. 21]. Наведена класифікація сама по собі «є інструментом аналізу програмної музики як тенденції» і, коментуючи це, В. Тищик вказує на термінологічну підміну поняття «тип програмності» на «програмний модус» [3, с. 30].

В розрізі означеної нами проблематики цимбального мистецтва, наукова рефлексія І. Борух, а також запропонований вченою термінологічний підхід, буде коректним в силу низки чинників. По-перше, тому, що І. Борух визначає програмність як принцип композиторського мислення, заснованого на «приблизній або точній конкретизації образного змісту в інструментальному творі через його назву (або розширене пояснення, епіграф тощо) з метою психологічної підготовки реципієнта до його сприймання» [2, с. 7]. Саме цей ракурс є органічним для музикантів, які мають композиторський досвід і при цьому використовують його результати у власній виконавській діяльності (як співавтор даної статті – В. Дмитренко), адже концертна практика презентації власних композицій мотивує до осмилення комунікативних аспектів, що означені І. Борух як мета звернення композитора до програмності. По-друге, обране науковицею замість усталених музикознавчих «типів», «видів» чи «різновидів» програмності поняття «модусу», є логічним не лише «для деталізації поетики програмно-скрипкової творчості» [2, с. 14], а і для конкретизації мотивів дослідницької діяльності виконавців (первинності творчо-практичного підходу і вторинності наукової рефлексії), адже у психології поняття «модусу» використовують для означення якості, визначеності, певності відчуття.

Спираючись на концепцію І. Борух, охарактеризуємо наявний доробок цимбальної творчості українських композиторів.

На сьогодні українська оригінальна цимбальна програмна музика за загальним кількісним показником приблизно дорівнює 70 композиціям. Найбільш характерним для неї є *парафрастичний модус*, що спирається на поширення творчого переспіву народних і авторських тем, а також на стилізацію фольклору. Саме такі твори характеризують перш за все програмну цимбальну українську музику «радянського» періоду, що представлена професійними цимбалістами-виконавцями, які створювали переважно фантазії, парафрази та варіації на теми українських народних пісень. Так О. Незовибатко написав Фантазію на українські теми, в якій використав тему української народної пісні «Зоре моя, вечірня». В цій композиції помітні взаємовплив фольклорного цимбального виконавства, українського народнопісенного й танцювального мистецтва.

Обробка закарпатського весільного танцю «Березнянка» Г. Агратіні теж носить ознаки парафрастичного модусу програмності. В ній прослідковується характерна для народної музики варіаційність (куплетність). Як стверджує О. Юрченко, «варіаційність як принцип, варіації та обробка як жанр є природними для репрезентації цимбалів як концертного інструмента» [4, с. 112]. Аналогічна форма використана Д. Попічуком в Варіаціях на теми українських народних пісень «Копав, копав криниченьку», «Чорнії брови, карії очі» та «Ой, під вишнею». Інші його твори у жанрах фантазії (Фантазія на дві українські народні теми, Фантазія на гуцульські теми) та концертної мініатюри («Молдавські мелодії», «Гуцулки», «Козачок», «Ягіль-ягілочка»), що теж базуються на фольклорному матеріалі, є показовими зразками парафрастичного модусу програмної музики.

Також в числі композиторів, які збагатили цимбальний репертуар творами, з яскраво вираженими рисами парафрастичного модусу:

- І. Міський. Структура таких його композицій як «Українська п'єса», «Буковинські коломийки» складається з повільної ліричної частини та швидкої, танцювально-запальної (контрастно-складовий принцип формотворення);

- Я. Лапінський. В Парафразі на тему української народної мелодії «І шумить, і гуде» крайні танцювальні частини контрастують з спокійною споглядально-медитативною середньою. Ця мініатюра складної тричастинної форми і сьогодні особливо виразно звучить у тембровому розмаїтті цимбалів та оркестрового супроводу;

- В. Попадюк. Цей відомий музикант-сопілкар написав Фантазію на українські народні мелодії для цимбалів з ансамблем.

Після здобуття Незалежності в Україні настала нова культурна епоха, позначена свободою творчості і полістільовим естетико-художнім розмаїттям. В цей час поруч із композиторами-корифеями починає працювати покоління, представники якого розширюють образно-семантичні ракурси програмності в цимбальних опусах, демонструють пошуки складних технічно-артикуляційних художніх прийомів і стильової комбіна-

торики для закодування образної символіки не лише із фольклорної сфери, а і з міфологічної, філософської.

До таких композиторів належить Л. Донник, в цимбальних творах якої також представлений парафрастичний модус. Варіації на тему української народної пісні «Терен цвіте» – це сучасна інтерпретація народно-романсової лірики, де звернення до варіаційної форми є даниною фольклорній варіантності розвитку. Дві Слобожанські фантазії для цимбалів соло, написані у 1995 році, мають складну вільну форму, що занурює в атмосферу давньої української обрядовості. В їх образній сфері (за словами авторки) переплітаються і спогади дитинства, і звертання до історичних образів часів Київської Русі і козацької доби. Ці (як і інші) твори Л. Донник для цимбалів були написані у тісній співпраці з О. Костенко [5, с. 71].

До цієї групи програмних цимбальних творів сучасних авторів відносимо і Фантазію на тему «Щедрик» В. Дмитренка, «Українські танцюльки» О. Савицької та «Вигранки» Я. Зуляка.

У контексті прояву рис парафрастичного модусу у композиціях на основі західноукраїнського фольклору доречно звернутися до творчості П. Юсипчука: Фантазія на буковинські теми, Гуцульські наспіви, Обробка на тему гуцульського народного танцю «Аркан». Також однойменна Симфонічна фантазія для цимбалів з оркестром («Аркан») була написана і С. Кушніруком.

В неординарних авторсько-стильових ключах сьогодення розвиваються і доповнюються актуальним змістом і інші модуси програмної цимбальної музики.

Так до *зображально-настроевого модусу*, твори якого «концентруються на відтворенні ознак образних прототипів із пейзажної сфери або побутових сцен» [2, с. 36], в цимбальному репертуарі відноситься «Козацьке коло», «Колядкова» Л. Донник; «Коляда», «Петрівка», «Триндичка» А. Гайдена; «Карпатські полонини», «Східний танець» та «Весільний танок Марабу» з сюїти «Споконвічні пейзажі» В. Дмитренка.

Як новий творчий поштовх в розвитку цього напряму програмності сприймаються цимбальні твори молодих авторів:

- «Дністр» та Цикл «Бессарабські сувеніри» (що складається з п'єс «Буковинська тарантела», «Вітер з Буковини», «Іване», «Хостропець») С. Мостового;

- «Спогади про Карпати» для цимбалів та камерного оркестру, «Гуцульський танок», «Політ ластівки» та «Корида» для цимбалів соло, «Танок велетнів» для чотирьох цимбалів О. Рибак;

- «Літо» П. Сказківа в адаптуванні А. Войчука;

- Диптих «Ноктюрн та Фанданго» для цимбалів і струнного оркестру О. Богатирьова;

- «Веселий товстун» для цимбалів з фортепіано А. Стрільця;

- «Жовто-блакитна кульбабка» Ю. Шевченко.

Зазначимо, що зображально-настроевий модус є другим в цимбальній оригінальній музиці за чисельністю наявних композицій (19 позицій), а лідируюче місце займає парафрастичний (26 творів).

За чисельними показниками значною є і група з дев'яти творів *психологічно-настрєвого модусу*, в якому автори зосереджують увагу на «відтворенні зафіксованої в назві емоційної сфери» [2, с. 39]. В оригінальній цимбальній творчості це: «Плач за втраченою красою» з сюїти «Споконвічні пейзажі», «Terra Incognita», «Медитація на два інструменти» для цимбалів та бандури з оркестром, «Чому?», «Per aspera ad astra» («Через терни до зірок») В. Дмитренка; «Настрої» для сопілки (флейти) та цимбалів Б. Котюка; «Сяючі золотом» Л. Котохіна; «Музика сфер» Д. Панченка; Цикл з одинадцяти п'єс «Етюди-простори» («Harmonic», «Intermezzo I», «Tremolo», «Trills», «GAS», «Percussion», «Intermezzo II», «Birds», «Pizzicato», «Diddle», «Flam», «Basso») О. Рибак.

Очевидно, що стислі часові характеристики процесу формування українського оригінального репертуару для цимбалів відображаються на масштабах програмної музики та діапазоні її образного змісту. Так лише декілька композицій (по дві-три) презентують заснований на літературних творах *сюжетно-фабульний модус* («Замок Любарта» та «Відпустка в Санта-Моніці» В. Дмитренка) та *звуконаслідувальний* (Диптих «Імпровізація і Фанфари» для цимбалів соло Д. Задора та «Грім, блискавка, злива», «Перші промінці» В. Дмитренка з сюїти «Споконвічні пейзажі»).

До *образно-символічного модусу* (твори, програмність яких характеризується прихованим смислом, що повинен бути розпізнаним і виконавцем, і слухачем), належать опуси харківських композиторів: Капрічіо «Цимбарезка» для дуету скрипки та цимбалів Ю. Алжнєва, Концерт «Соняшне коло» для цимбалів з оркестром І. Гайдєнка та «По цимбалах» А. Шустя.

Специфічною рисою вітчизняної цимбальної програмної музики часів Незалежності є і наявність творів *in memoriam*, що охоплені *модусом-присвятою*: Соната-епітафія на присвяту пам'яті Г. Хоткевича Л. Донник, Елегія Пам'яті Г. Хоткевича М. Стецюна.

І. Борух зазначає, що «закономірністю скрипкової програмної музики є перехрещення або нашарування модусів у окремих творах» і пояснює це явище, по-перше, умовністю класифікації, а по-друге «багатоплановістю художньо-образних концепцій у композиціях певних авторів» [2, с. 3].

В цьому сенсі і музика для цимбалів не є виключенням. На сьогодні в ній представлені такі варіанти взаємодії модусів як: *парафрастичний та зображально-настрєвий* («Гуцульський диптих» С. Кушнірука та Концертна фантазія для цимбалів та симфонічного оркестру «Ash Rock» В. Теличка); *парафрастичний*

та образно-символічний (Концерт для цимбалів з оркестром «Циганіада» А. Гайдєнка); *сюжетно-фабульний та психологічно-настрєвий* (Концерт «Як очевидець» для цимбалів соло А. Гайдєнка, «Відпустка в Санта-Моніці», «Весілля по-одеськи або Одруження Фіми» В. Дмитренка).

В таких масштабних творах як Концерт-фантазія «Карпати» з посвятою пам'яті Дезидерія Задора для цимбалів, фортепіано та симфонічного оркестру Р. Медєнці та в п'ятичастинній Сюїті Пам'яті Тоні Йордаке («Дойна», «Хора», «Сирба», «Ка ла Бреза», «Жампарале») С. Мостового, виявляються риси *парафрастичного, зображально-настрєвого та модусу-присвяти*.

На жаль, сьогодні в оригінальному цимбальному репертуарі і досі залишаються не апробовані композиторською творчістю ланки програмної музики. Так в процесі аналізу не були виявлені: сакральний, образотворчий (пов'язаний з музичним відображенням творів візуальних мистецтв) та портретний модус, який ґрунтується на звукомалюванні характерних рис людини.

Висновки. Діапазон модусів програмності цимбальної музики українських авторів, означений в процесі аналітичного розгляду сучасного оригінального репертуару, охоплює такі модуси: *парафрастичний* (26 композицій), *зображально-настрєвий* (19), *психологічно-настрєвий* (9), *звукослідувальний* (3), *образно-символічний* (3), *сюжетно-фабульний* (2), *модус-присвята та меморіальний* (по два твори). Також у 8 композиціях були виявлені перехрещення або нашарування модусів, що пов'язане з багатоплановістю художньо-образних концепцій. Наявність в цимбальній музиці українських авторів образотворчого, портретного та сакрального модусів на цей час не виявлена.

Очевидно, що модусна специфіка оригінальної української цимбальної музики сформувалася під впливом психологічно-творчих імпульсів митців. Також вона відображає і естетичну атмосферу конкретного репертуарно-еволюційного етапу, його культурні пріоритети та загальні музично-стильові особливості. На сьогодні програмні цимбальні твори чисельно представлені у творчості Д. Попічука, Г. Агратіни, Л. Донник, А. Гайдєнка, П. Юсипчука, В. Дмитренка, О. Рибак та ін.

Наприкінці зазначимо, що програмні композиції українського цимбального репертуару було охарактеризовано з точки зору належності до певних модусів, і завдання виявлення специфіки їх виразових засобів, композиційної структури, співвідношення назви й музичного матеріалу представляються наступним кроком в розробці даної проблематики.

Література:

1. Фрайт О. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці. Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства: 17.00.03. НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2000. 18 с.
2. Борух І. Програмність в українській скрипковій музиці: історичний, соціокультурний і естетико-стильовий аспекти: дисертація кандидата мистецтвознавства: ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», Міністерство освіти і науки України. Івано-Франківськ, 2019. 255 с.
3. Тищик В. Програмність в українській баянній музиці (1960–2010 роки). Дисертація кандидата мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2021. 200 с.

4. Юрченко О. Жанрово-стильові засади професійного цимбального мистецтва України. Дисертація кандидата мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2015. 222 с.
5. Костенко О. Деякі тенденції використання цимбалів у творчості харківських композиторів. *Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство*. Вип. 3. Харків: Стиль, 2001. С. 68–78.

References:

1. Frayt, O. (2000). Osoblyvosti vtilennya pryntsypu programnosti v ukrayins'kiy fortepianniy muzytsi [Features of implementing the principle of programmaticity in Ukrainian piano music]. Author's abstract of dissertation for the degree of Candidate of Art Criticism, Institute of Art Studies, Folklore, and Ethnology named after M. Ryl'skyi, National Academy of Sciences of Ukraine. Kyiv.
2. Borukh, I. (2019). Programnist' v ukrayins'kiy skrypkoviy muzytsi: istorychnyy, sotsiokul'turnyy i estetyko-styl'ovyy aspekty [Programmatic aspects in Ukrainian violin music: Historical, sociocultural, and aesthetic-stylistic perspectives]. Dissertation for the degree of Candidate of Art Criticism, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ministry of Education and Science of Ukraine. Ivano-Frankivsk.
3. Tyshchuk, V. (2021). Programnist' v ukrayins'kiy bayan'nyy muzytsi (1960-2010 roky) [Programmatic aspects in Ukrainian bayan music (1960–2010 years)]. Dissertation for the degree of Candidate of Art Criticism. Kharkiv.
4. Yurchenko, O. (2015). Zhanrovo-styl'ovi zasady profesiynoho cymbal'noho mystetstva Ukrayiny [Genre-stylistic foundations of professional cimbalom art in Ukraine]. Dissertation for the degree of Candidate of Art Criticism. Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevskiy. Kharkiv.
5. Kostenko, O. (2001). Deyaki tendentsiyi vykorystannya tsymbaliv u tvorchosti kharkivs'kykh kompozytoriv [Some tendencies of using cimbalom in the works of Kharkiv composers]. Aktual'ni problemy muzychnogo i teatral'nogo mystetstva: mystetstvoznnavstvo, pedahohika ta vykonavstvo [Materials of the Inter-University Scientific and Methodological Conference of Faculty Staff. Current Issues of Musical and Theater Art: Art Criticism, Pedagogy, and Performance], 3, 68–78. Kharkiv: Styl'.

СУЧАСНІ ПІСНІ ПРОСЛАВЛЕННЯ В WORSHIP-КУЛЬТУРИ

Булах Тетяна Борисівна,

кандидат мистецтвознавства, професор

Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва;

докторант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ORCID ID: 0000-0002-0954-8422

У межах статті здійснено теоретико-аналітичне осмислення феномену сучасних пісень прославлення в контексті worship-культури як репрезентативної форми сакральної комунікації, характерної для євангельського протестантизму. Автор пропонує інтерпретацію worship-музики як інтегративного духовно-культурного явища, що функціонує на перетині теологічного дискурсу, естетичних практик та соціокомунікативних процесів. Основна увага приділяється аналізу музичного компоненту богослужіння як механізму моделювання колективного релігійного досвіду, кодування догматичних смислів і формування нормативних фреймів християнського поклоніння. Констатується, що в умовах постсекулярного суспільства та зростання медіалізованих форм релігійності, сучасні пісні прославлення набувають значущості як засіб конструювання ідентичності, символічного упорядкування сакрального простору та духовної мобілізації віруючих спільнот. Окреслено функціональне розмаїття worship-музики, зокрема її здатність виступати в ролі релігійного «перекладача» між трансцендентним змістом і сенсopодуючими емоційними станами аудиторії. Акцентовано на проблемі зміщення акценту з богословської сутності музичного служіння на естетизовану форму, що може зумовити редукцію глибинного сакрального змісту. На основі комплексного аналізу визначено, що worship-пісні в сучасному релігійному середовищі виконують терапевтичну, мобілізаційну та інтеграційну функції, сприяючи відновленню духовної автентичності та адаптації християнської спільноти до комунікативних викликів глобалізованого світу. Стверджується, що музичне прославлення в межах worship-культури постає як унікальний комунікативний код, здатний структурувати сакральний досвід, підтримувати цілісність богословської парадигми та забезпечувати актуалізацію колективної духовної пам'яті.

Ключові слова: worship-культура; пісні прославлення; сакральна комунікація; релігійна ідентичність; богословський дискурс; музичне поклоніння.

Bulakh Tetiana. Contemporary praise songs in worship culture

The article offers a theoretical and analytical interpretation of the phenomenon of contemporary praise songs within the framework of worship culture as a representative form of sacred communication characteristic of Evangelical Protestantism. The author conceptualizes worship music as an integrative spiritual and cultural phenomenon operating at the intersection of theological discourse, aesthetic practices, and sociocommunicative processes. Particular attention is paid to the analysis of the musical component of worship as a mechanism for modeling collective religious experience, encoding doctrinal meanings, and constructing normative frameworks of Christian worship. It is argued that in the context of a post-secular society and the growing prevalence of mediatized forms of religiosity, contemporary praise songs gain significance as a means of identity construction, symbolic organization of sacred space, and spiritual mobilization of faith communities. The functional diversity of worship music is outlined, including its capacity to serve as a religious “translator” between transcendent content and emotionally generative states within the audience. The study emphasizes the shift from the theological essence of musical worship toward its aestheticized form, which may lead to the reduction of profound sacred meaning. Based on a comprehensive analysis, the research concludes that worship songs in contemporary religious environments perform therapeutic, mobilizing, and integrative functions, contributing to the restoration of spiritual authenticity and enabling the adaptation of Christian communities to communicative challenges of a globalized world. Worship music is thus understood as a unique communicative code capable of structuring sacred experience, maintaining theological integrity, and sustaining the collective memory of faith.

Key words: worship culture; praise songs; sacred communication; religious identity; theological discourse; musical worship.

Актуальність теми. У сучасному християнському контексті worship-культура набула виразного трансформаційного значення, охоплюючи форму музичного вираження та глибокі екзистенційні й богословські виміри. Worship розглядається не як акт одноразового музичного виконання, а як життєвий стиль, що поєднує жертвенне служіння та повне смирення перед Богом (Рим. 12:1). У цьому контексті особливої уваги потребують сучасні пісні прославлення, які стали інструментом не лише емоційного залучення вірян, але й трансляції цінностей, конструювання ідентичності та духовного досвіду у християнських спільнотах. З урахуванням поширення медіалізованих форм релігійності, дослідження музики як частини сакральної комунікації набу-

ває особливої значущості в міждисциплінарному полі богослов'я, музикознавства та соціології релігії. Попри зростаючу популярність worship-пісень, змістовна глибина та художня цінність сучасної християнської музики як потенційне поле для визначення функціоналу таких пісень лишається остроєм. При цьому кристалізується проблема щодо балансу між богословською суттю поклоніння («дух і істина» – Ів. 4:24) та зовнішньою музичною формою, яка іноді стає самоціллю. Потребує дослідження питання, як сучасні пісні прославлення виконують функції сакральної комунікації, кодують богословські смисли та впливають на конструювання колективного релігійного досвіду в євангельських громадах. Актуальним є також вивчення ролі художньої

виразності в музичному поклонінні та її потенціалу до відновлення глибокої духовної автентичності через механізми колективного музичного перформансу.

Матеріали та методи. У дослідженні застосовано міждисциплінарний підхід, що охоплює музикознавчий, богословський, соціокультурний, герменевтичний та психологічний аналізи. Така методологічна стратегія дозволяє комплексно осмислити феномен сучасних пісень прославлення в рамках worship-культури як форму сакральної комунікації, що здійснюється через музику. Основу джерельної бази становлять дослідження з історії богослужбової музики, зокрема у православному контексті, серед яких праці Н. Александрової, М. Антонович, Ю. Воскобойнікова, І. Вознесенського, О. Зосім, Б. Кіндратюка, Ю. Медведика. Вони дозволяють простежити еволюцію сакральної музики як у східному, так і в західному християнстві, з акцентом на взаємодію сакральних і світських форм. Для аналізу протестантських музичних традицій враховано праці Теодора Гетті-Нікке, Джона Бізано (*How to Build an Evangelical Church*), а також класичні реформаційні ідеї Мартіна Лютера щодо ролі музики в богослужінні. Значний аналітичний внесок зроблено завдяки сучасним англомовним дослідженням: Моніка Інгаллс (*Singing the Congregation*, 2018) демонструє, як worship-музика формує євангельську спільноту через музичну інтеракцію, а Стівен Портер (*Worship*, 2011) – богословське підґрунтя християнського поклоніння в євангельському середовищі.

Український музикознавчий контекст репрезентовано працями М. Мельничука, О. Соколовського, Т. Гусарчук, А. Вишневецької, Л. Серганюк, які аналізують пострадянські трансформації в духовній музиці, її роль у збереженні ідентичності та розвитку національного сакрального стилю. Особливу увагу приділено праці О. Самойленка (*Психологія мистецтва*, 2020), що дає ключ до розуміння афективного впливу музики як естетичного та духовного досвіду. Соціологічні підходи доповнені теоріями Ервінга Гофмана (*Frame Analysis*, 1974), де музика розглядається як частина когнітивного фрейму переживання сакрального, та Пітера Бергера (*The Desecularization of the World*, 1999), що висвітлює сучасне повернення релігії у публічний простір, зокрема через культурні практики, як-от музика.

Методологія дослідження охоплює музикознавчий аналіз стилістики та семантики пісень прославлення; герменевтичний підхід до музики як тексту сакральної комунікації; богословське тлумачення worship-практик у світлі біблійної традиції; соціокультурний аналіз музики як чинника глобальної релігійної ідентичності; психологічний аналіз афективного потенціалу музики в контексті духовного переживання. Застосування такої методики дозволяє виявити не лише художні та структурні особливості сучасної worship-музики, але й глибші ціннісні та духовні механізми, які вона активує у свідомості віруючих у контексті сучасного релігійного простору.

Результати. Музичне прославлення посідає центральне місце в аксіологічній структурі євангельського

богослужіння, виступаючи не лише як засіб сакральної комунікації, а й як складний соціокультурний феномен, що детермінує динаміку релігійної спільноти в умовах глобальності. У контексті сучасних теорій медіалізації релігії та сакральної комунікації, worship-музика функціонує як автономний медіатор трансцендентного досвіду, забезпечуючи синтез когнітивних, афективних і комунікативних вимірів богослужбового акту [6, с. 26]. Це дозволяє інтерпретувати її як естетичний компонент культу, а як ключовий механізм конструювання релігійної реальності та підтримання сакрального порядку. На відміну від традиційних конфесійних парадигм, де музика виконує здебільшого допоміжну або символічну функцію, у євангельському контексті вона набуває статусу сакрального перформансу, який реалізується через інтерактивну літургійну практику. Ритмічна та гармонічна структура worship-музики, її семантичне навантаження та використання мультимедійних технологій створюють поліфонічний простір колективного релігійного переживання, що сприяє формуванню еклезіального етосу та ціннісних фреймів спільноти. Цей простір функціонує як ритуальний хронотоп (О. Самойленко), де сакральна наративність актуалізується через музично-текстуальну інтеракцію, забезпечуючи когнітивно-афективну ідентифікацію віруючих із сакральними символами.

Залучення вірян до активної музичної участі у прославленні посилює афективну інтеграцію індивіда у церковну спільноту та сприяє конструюванню ідентичності, яка базується на персоналізованому досвіді духовного переживання.

Глобальність у сучасних дослідженнях релігійної комунікації розглядається як процес взаємодії між локальними культурними практиками та глобальними релігійними парадигмами, що сприяє формуванню нових форм соціального і релігійного досвіду [4, с. 78]. Це явище означає, що релігійні спільноти зберігають свої локальні традиції, водночас адаптуючи їх до глобальних змін, зокрема через новітні технології та релігійні рухи. У цьому контексті музика виступає як інструмент інтеграції різних рівнів релігійної ідентичності, утворюючи простір, де поєднуються місцеві особливості та універсальні релігійні наративи.

У періоди соціальних потрясінь, таких як війна або інші кризи, глобальні фрейми набувають важливості для збереження соціальної стабільності релігійних спільнот [5, с. 41]. В умовах кризи релігійні спільноти використовують свої культурні та релігійні практики для соціальної адаптації, де музика стає важливим елементом підтримки як духовної, так і соціальної єдності. Вона виступає як інструмент для відновлення соціальних зв'язків, укріплення колективної пам'яті та створення нових ціннісних фреймів, які сприяють соціальній інтеграції. У цьому контексті музика виконує роль «релігійної терапії» (термін за М. Ingalls), забезпечуючи духовне зцілення та відновлення спільноти. Така трансформація відбувається через взаємодію музичних практик з іншими формами релігійної комунікації, що створюють унікальний простір для духовного пере-

родження та колективної пам'яті. Релігійна музика стає основою для формування нових соціальних зв'язків, що адаптуються до змін у соціумі. У такому контексті важливо виокремити ціннісні фрейми, як складну когнітивну структуру, що формує наше сприйняття реальності, детермінуючи способи її інтерпретації та взаємодії з нею. У контексті богослужбової музики ціннісні фрейми відіграють роль інструментів символічної комунікації, які у формі пісень, що мають вербальне та музично-емпатійне втілення уособлюють у собі такі аспекти:

1. Кодують сакральні смисли (ідея Божої величі, благодаті, покаяння).

2. Формують нормативні моделі релігійного переживання (через визначені афективні патерни – радість, благовіnnя, екстаз, смирення).

3. Структурують музично-естетичні параметри богослужбової традиції та забезпечують пісням певну регулятивну функцію (підводять до усвідомлення потреби замислитися над власними проблемами, питаннями, привести до молитви тощо).

Соціальна теорія, зокрема в працях Е. Гофмана [4] та П. Бергера [5], розглядає фрейми як механізми конструювання соціальної реальності. У богослужбовій практиці вони функціонують через ритуалізацію музичних структур, які набувають нормативного значення: певний темп, інструментальне аранжування, текстова риторика пісень – усе це створює систему орієнтації, що закріплює аксіологічний вектор релігійної комунікації.

У контексті богословського дискурсу музика розглядається як універсальний посередник сакральної комунікації, здатний передавати богословські концепти та сприяти містичному досвіду єднання з трансцендентним. Святе Письмо підкреслює численні функції музики, серед яких особливо важливими є її літургійна роль (як вираження поклоніння та прославлення Бога, напр., Псалом 150) та есхатологічна функція, що сигналізує про остаточну перемогу Бога над силами зла (Об'явлення 5:8-14). Таким чином, музика в біблійних текстах не лише супроводжує поклоніння, але й уособлює перетворення світу та його гармонійне повернення до первісної досконалості, що стає основою для релігійного досвіду.

Традиційні богословські підходи до музики як засобу сакральної комунікації формують складну парадигму осмислення музичного мистецтва у релігійному контексті. Їх умовно можна класифікувати на три основні напрями – аналогічний, доксологічний та педагогічно-етичний, – кожен з яких розкриває окремі функціональні аспекти музики у богослужінні.

Аналогічний підхід інтерпретує музику як метафізичне відображення божественного космосу, в якому акустичні структури слугують аналогією гармонії творіння. Представники цього напрямку, зокрема Августин та Бонавентура, розглядали музичну форму як ієрофанію, тобто явлення сакрального через упорядкованість звуку, ритму та тонального ладу. З музикознавчої перспективи це можна співвіднести з концепцією *musica mundana* (гармонія сфер) у середньовічній теорії музики.

Доксологічний підхід фокусується на музичному прославленні як акті теоцентричної експресії. У цій парадигмі музика виконує функцію дієвої молитви, в якій афективний потенціал звуку активізує релігійне почуття і стимулює колективне переживання трансцендентного. Теологи-реформатори, такі як Мартін Лютер і Жан Кальвін, розглядали *congregational singing* не тільки як форма богослужбової участі, але й засіб духовного єднання громади. З точки зору сучасного музикознавства, це відповідає соціокомунікативній функції музики у релігійному ритуалі.

Педагогічно-етичний підхід, властивий як Візантійській традиції, так і протестантській гімнографії, акцентує на дидактичному потенціалі музики. Тут музика розглядається як носій етичного дискурсу, що сприяє моральному вихованню вірян через текстуально-звукову семіотику, у якій мелос підтримує і підсилює нормативні смисли.

У межах євангельського богослужіння ці підходи набувають нової якості, інтегруючись у концепт *worship-музики*, яка функціонує як синкретичний засіб сакральної комунікації. У цьому контексті вона постає як полікомпонентний феномен, що поєднує когнітивні (усвідомлення смислу тексту), афективні (емоційно-експресивне залучення) та екзистенційні (особисте духовне переживання) виміри. Така музика, з музикознавчої точки зору, перетворюється на багаторівневий медіатор між людською суб'єктивністю та сакральним Логосом.

Музика, що застосовується у *worship-практиках*, функціонує на кількох рівнях взаємодії з віруючими, що створюють багатовимірну структуру релігійного досвіду. По-перше, літургійно-канонічний рівень передбачає, що богослужбові тексти структурують змістову семантику поклоніння, забезпечуючи чітку когнітивну рамку для релігійного досвіду. По-друге, афективно-експресивний рівень визначає, як музика через ритм, гармонію, динаміку виконання впливає на емоційний стан віруючих, регулюючи атмосферу поклоніння та духовної практики. По-третє, есхатологічно-містичний вимір музики сприяє створенню простору для духовної трансформації, що розгортається як антиципація небесного поклоніння, при цьому звертаючись до глибших рівнів містичного єднання з трансцендентним.

У результаті, музика в *worship-практиках* не лише виконує функції естетичного вираження, а й має глибоке доксологічне, онтологічне та педагогічне значення в структурі богослужбового акту. Вона є ключовим елементом формування ціннісних фреймів релігійного досвіду, зокрема завдяки здатності кодувати сакральні смисли, формувати нормативні моделі релігійного переживання та структурувати музично-естетичні параметри богослужбової традиції. Таким чином, ціннісні фрейми в музичному прославленні утворюють багаторівневу структуру, що охоплює когнітивні, афективні, соціальні та технологічні компоненти, визначаючи способи сприйняття сакрального досвіду та формуючи нормативні механізми музичного поклоніння в євангельських громадах.

Як простір трансцендентного єднання з божественним, репрезентує сакральну комунікацію через музику, що викликає афективні стани духовного піднесення, екстазу та відчуття трансцендентної присутності. Структурні особливості музичного прославлення, зокрема його емоційна динаміка, ритмічна організація та вербальний зміст, сприяють формуванню глибокого внутрішнього досвіду, який сприймається колективно, але має індивідуальну екзистенційну значущість.

Музична експресія також є дієвим засобом трансформації релігійних наративів. У сучасному контексті богослужбовий дискурс все більше тяжіє до персоналізованих форм сакрального переживання, що відображається у зміні текстових і стилістичних пріоритетів прославлення. Від традиційного доктринального акценту на величі Бога та спасінні через Христа музичний наратив поступово зміщується до експресії особистих стосунків з трансцендентним суб'єктом, що корелює з ширшими тенденціями постсекулярної релігійності.

Соціальний вимір прославлення виявляється у процесах соціалізації віруючих та зміцнення конфесійної ідентичності. Спільне виконання музики створює ефект когнітивного узгодження, сприяючи емоційному згуртуванню громади та утвердженню спільних ціннісних орієнтацій. Водночас технологічні зміни, зокрема використання цифрових медіа, трансформують саму природу релігійної присутності, відкриваючи нові формати участі у богослужбовій практиці.

Таким чином, пісні сучасного прославлення є складним і багатовимірним феноменом, який поєднує сакрально-афективний, богословський, соціальний та технологічний рівні. Концептуальний аналіз цього феномену через призму ціннісних фреймів дозволяє не лише виявити механізми функціонування релігійного досвіду, а й глибше зрозуміти динаміку трансформацій сучасного євангельського богослужіння в умовах глобалізації культуропростору, як засобу збереження глокальної свідомості нації.

Висновки. У ході дослідження було встановлено, що сучасні пісні прославлення у worship-культурі функціонують як багатовекторний засіб духовної комунікації, який інтегрує естетичні, богословські, психологічні та соціокультурні компоненти. Вони виступають як музична складова літургії, що набуває функціоналу повноцінної форми сакрального висловлювання, яка здатна структурувати релігійний досвід через інтенсивну емоційну та символічну взаємодію з віруючими. Музика в цьому контексті виконує роль посередника між індивідуальним духовним переживанням і колективною релігійною практикою, створюючи умови для глибокої ідентифікації з трансцендентним. Завдяки поліфонічній природі та використанню мультимедійних засобів worship-музика формує унікальні простори релігійного переживання, де поєднуються локальні традиції та глобальні тенденції постсекулярної культури. Ціннісні фрейми, вбудовані в музичну тканину прославлення, виступають як інструменти моделювання нормативного образу поклоніння. Вони формують емоційні патерни, етичні орієнтири та богословські акценти, що в сукупності впливають на спосіб осмислення сакрального в межах спільноти. Також встановлено, що в умовах соціальних змін і криз, музика виконує функцію «релігійної терапії», сприяючи консолідації громади, актуалізації колективної пам'яті та духовному оновленню. Worship як форма музичного перформансу постає одним із провідних механізмів адаптації релігійної ідентичності до нових комунікативних реалій, що виникають у глобалізованому середовищі. Таким чином, сучасні пісні прославлення розглядаються не лише як художній артефакт або інструмент емоційного впливу, а як складний комунікативний код, який структуровано втілює сакральні смисли, забезпечує стабільність духовного порядку та підтримує цілісність євангельської ідентичності в добу глокальності.

Література:

1. Самойленко О. І. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.
2. Булах Т. Б. Музика поклоніння як мистецько-соціологічний феномен. Слобожанські мистецькі студії. 2024. № 3. С. 31–34. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2024.3.5>.
3. Зосім О. Л. 3 872 Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір: монографія. – Київ: НАКККиМ, 2017. 328 с.
4. Goffman, E. (1974). *Frame analysis: An essay on the organization of experience*. Northeastern University Press.
5. Berger, P. L. (1999). *The desecularization of the world: Resurgent religion and world politics*. Ethics and Public Policy Center.
6. Ingalls, Monique M. *Singing the Congregation: How Contemporary Worship Music Forms Evangelical Community*. Oxford: Oxford University Press, 2018. URL <https://academic.oup.com/book/1590>
7. Porter, Steven L. *Worship*. The Oxford Handbook of Evangelical Theology. McDermott, G.R..Oxford: Oxford University Press, 2011.

References:

1. Samoylenko O. I. (2020). *Psykhologhiia mystetstva: suchasni muzykznnavchi proektsii : monohrafiia*. [Psychology of Art: Contemporary Musicological Projections]. Odessa: Vydavnychiy dim "Hel'vetyka". 236 p. [in Ukrainian].
2. Bulakh T. B. (2024). *Muzyka pokloninnia yak mystetsko-sotsiolohichnyi fenomen*. [Worship Music as an Artistic and Sociological Phenomenon]. Slobozhanski mystetski studii [Slobozhanske Artistic Studies], No. 3, pp. 31–34. <https://doi.org/10.32782/art/2024.3.5> [in Ukrainian].

3. Zosim O. L. (2017). *Skhidnoslov'ianska dukhovna pisnia: sakralnyi vymir : monohrafiia*. [East Slavic Sacred Song: Sacred Dimension]. Kyiv: NAKKKiM. 328 p. [in Ukrainian].
4. Goffman, E. (1974). *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Northeastern University Press. [in English].
5. Berger, P. L. (1999). *The Desecularization of the World: Resurgent Religion and World Politics*. Ethics and Public Policy Center. [in English].
6. Ingalls, M. M. (2018). *Singing the Congregation: How Contemporary Worship Music Forms Evangelical Community*. Oxford: Oxford University Press. <https://academic.oup.com/book/1590> [in English].
7. Porter, S. L. (2011). *Worship*. In G. R. McDermott (Ed.), *The Oxford Handbook of Evangelical Theology*. Oxford: Oxford University Press. https://www.researchgate.net/publication/297164332_The_Oxford_Handbook_of_Evangelical_Theology [in English].

АСИНХРОНІЯ ЯК СКЛАДОВИЙ КОМПОНЕНТ ЗАСОБІВ ВИРАЗНОСТІ ПІАНІСТА

Гарець Анатолій Олексійович,

аспірант кафедри музикознавства, композиції та виконавської майстерності

Комунального закладу вищої освіти

«Дніпровська академія музики» Дніпропетровської обласної ради»

ORCID ID: 0000-0001-8401-006X

У статті аналізується феномен виконавських засобів виразності – асинхронія. В контексті сучасного погляду на палітру піаністичних прийомів гри явище асинхронії має багатий історичний шлях становлення і розвитку паралельно з еволюцією тембральних та акустичних якостей інструмента. Проаналізовано історичні засади та умови виникнення явища, де має місце незначне зміщення у часі відносно одне одного таких елементів фактури як мелодія та акомпанемент. У роботі дається назва та класифікація різноманітних варіантів використання прийому зі зміщенням між руками. На підставі історичного огляду методичної літератури та аналізу аудіо- та механічних записів початку XX століття визначається стилістична та експресивна доцільність використання асинхронії у різноманітних стилях та на інструментах різних епох. До аналізу також залучено транздисциплінарний метод, що обумовлюється використанням надбань суміжної дисципліни психоакустики, де автори розглядають аналогічну проблему з іншого вектору – психофізіологічних можливостей сприйняття асинхронії та її ролі у експресивному виконанні. Завдяки цьому охарактеризовано стильові та піаністичні особливості використання асинхронії. Уточнено доречність нової класифікації, що виходить далеко за рамки «салонного» стилю та розкриває виразний потенціал використання зміщення фактурних планів у різних умовах і з різною інтенсивністю. На основі аналізу літератури та досліджень суміжних дисциплін розроблено перелік рекомендацій для виконавців та викладачів, що актуалізує явище асинхронії. Також проаналізовано можливості графічного відображення цього прийому гри на прикладі транскрипції Дьордя Цифри «La Valse triste», де вперше активно використовуються елементи нотації, що наближені до фактичного звучання. Окреслено перспективність розробки різних видів нотації зміщення, в контексті сучасних тенденцій міждисциплінарних досліджень та на тлі обмежених можливостей технічної еволюції фортепіано.

Ключові слова: асинхронія, фортепіано, засоби виразності, виконавський стиль, міждисциплінарність.

Harec Anatolii. Asynchrony as a Component of a Pianist's Expressive Means

The article analyzes the phenomenon of performance expressive means – asynchrony. In the context of contemporary perspectives on the palette of pianistic playing techniques, the phenomenon of asynchrony has a rich historical path of formation and development, paralleling the evolution of the instrument's timbral and acoustic qualities. The study analyzes the historical prerequisites and conditions for the emergence of the playing technique characterized by a slight temporal displacement between texture elements such as melody and accompaniment.

The article introduces terminology and a classification of various ways of applying the technique involving displacement between the hands.

Drawing on a historical review of pedagogical literature and an analysis of early 20th-century audio and mechanical recordings, the research determines the stylistic and expressive rationale for employing asynchrony across different styles and instruments of various periods. The study integrates a transdisciplinary approach, employing insights from the field of psychoacoustics, which examines the psychophysiological mechanisms underlying the perception of asynchrony and its role in expressive interpretation. This enables a nuanced characterization of the stylistic and pianistic features of asynchronous playing.

The relevance of a new classification system is clarified that transcends the limitations of the “salon” style and reveals the expressive potential of texture displacement across different conditions and degrees of intensity.

Based on the analysis of literature and research from related disciplines, a set of recommendations for performers and educators is proposed, aimed at recontextualizing the phenomenon of asynchrony in contemporary performance practice. The article also addresses the possibilities of graphic representation of this playing technique, exemplified by György Cziffra's transcription of a “La Valse triste”, where notation elements approximating actual sound are actively employed for the first time. The conclusion outlines prospects for the development of alternative notational systems for displacement, viewed in the context of current interdisciplinary research trends and against the backdrop of the limited technical evolution of the piano.

Key words: asynchrony, piano, means of expression, performance style, interdisciplinarity.

Вступ. Багато наукових праць підтверджує те, що аспекти виразного виконання можуть бути передбачені на основі аналізу структури музичного твору. Серед науковців, що активно досліджували питання в цьому напрямку варто зазначити праці В. Гоебла, Дж. Де Полі, А. Фріберга та ін. [9], К. Дрейк та К. Палмер [8], Е. Кларка та К. Бейкер-Шорт [4], Є. Істок, М. Хуотілайн, М. Терваніємі та А. Фріберга [11]. Саме через

зацікавленість цією тематикою було розроблено безліч алгоритмічних підходів для збору, обчислення і моделювання виконавського стилю: від дослідницьких робіт над стрічками для механічних фортепіано до сучасних, серед яких основними стали комп'ютерне обчислення аудіосигналу, застосування механічних та електро-механічних приладів тощо. Це надає безпрецедентні можливості дослідницькому товариству порівнювати

роль виконавських / композиторських засобів виразності (термін М. Давидов [1]) та їх взаємодії в середині структури музичного твору. Завдяки новим розробкам суміжних дисциплін ми маємо змогу уточнювати принципи використання засобів виразності піаніста, розбіжність між тривалостями, що звучать під час виконання, та написаним автором ритмом, що є наслідком застосування експресивного ритму і залишається незамінним компонентом виконавського мистецтва. Основною метою дослідження є з'ясування особливостей та закономірностей використання специфічного фортепіанного засобу виразності – асинхронії – на тлі актуальних досліджень суміжних дисциплін, а також створення рекомендацій щодо використання на практиці та нотування виконавського прийому гри.

Матеріали та методи. У роботі було застосовано комплексний підхід, який включає в себе виконавський та музикознавчий аналіз, міждисциплінарний та художньо-естетичний методи. Дослідження було здійснено з використанням таких матеріалів як аудіо- та механічні записи виконавців ХХ століття, методична література: М. Брі [3], М. Давидов [1], Р. Донінгтон [7], К. Черні [5] та статті суміжних дисциплін В. Гоебл [9, 10], Є. Істок [11], Р. Раш [13] Є. Кларк [4]. К. Дрейк [8].

Результати. Необхідність та велика роль явища ритмічної виразності підтверджується коментарями композиторів і виконавців ще з початком розквіту епохи Бароко. Наприклад, щодо темпової виразності яскраво висловився французький філософ Жан-Жак Руссо у праці «Traité de la Viole»: «Є люди, які уявляють, що передача руху – це слідування і дотримання часу; Але це зовсім інші речі ... бо час залежить від музики, а рух залежить від генія і тонкого смаку» [14, с. 92]. Виконання мелізматики також вимагало певного підходу, про що зазначив у одній зі своїх робіт К. Ф. Е. Бах: «Бувають випадки, коли [аподжатура] має бути продовжена понад свою нормальну довжину заради виразного почуття. Таким чином, він може зайняти більше половини довжини наступної ноти. Іноді довжина визначається гармонією» [2, с. 143]. Майже кожен ритмічний малюнок у нотному тексті зазнавав різних модифікацій з ціллю виразного та переконливого передання почуттів. Виконавець не тільки мав змогу, а був зобов'язаний модифікувати деякі ритмічні патерни, такі, наприклад, як пунктирний ритм, тому гра «Overdotting¹» вважалася хорошим смаком та маркером індивідуального стилю, і сприймалася природньо. Виконання стильової модифікації ритму, що відмінна від нотації, починає привертати до себе увагу теоретиків доби пізнього Бароко. Можемо припустити, що це, скоріш за все, пов'язано з тим, що такі вольності в нотації стали здаватися вже не настільки очевидними: «... стандартне правило змінюється заради жвавості, яку вони повинні виражати... Будь то в повільному або швидкому темпі. ... неможливо точно визначити час маленької ноти, яка слідує за точкою» [1, с. 123]. Навіть не тільки та музика, що звучить, підпорядковується правилам виразного вико-

нання: «Тиша може бути викреслена з часу ноти перед нею або, якщо поділ у музиці достатній, щоб виправдати її, додана до часу у вигляді короткочасної паузи. Почуття фразування є настільки інтимною і непередаваною частиною інтерпретативної музики, що дуже мало спроб зробити його в нотному записі» [7, с. 408].

З поширенням інструмента фортепіано, що стрімко набирає популярності наприкінці ХVІІІ століття, правила інтерпретації ритмічних побудов частково змінюються. Динамічна та метроритмічна варіативності поділяють здатність підкреслити музичну структуру. Деякі прийоми гри, наприклад, такі як «Notes inégales²», залишають актуальними через те, що без використання цього прийому неможливо надати музичному матеріалу достатньо характерного танцювального руху. Втім, застосування метроритму як виконавського засобу виразності залишає за собою функцію важливого інструменту для передачі експресії і характеру музичного твору та доволі часто поєднується з використанням динамічних змін. К. Черні в роботі «Piano forte school» [5] на невеликому нотному прикладі коментує кожен такт та вказує виконавцю на скільки динамічним є зміна ритму у тексті з мінімальною кількістю композиторських вказівок виконавцю (рис. 1): «Три останні восьмі другого такту необхідно зовсім трохи затримати...насправді, майже не помітно... дещо арпеджований акорд у 4 такті слід грати скоріше *ritenuto* ... Три останні восьмі у 4 такті повинні виконуватись дещо з більшим вогнем (майже *accelerando*). У 6 такті є одна з тих прикрас, що складається з багатьох нот, котра певною мірою примушує нас застосовувати *ritardando* в обох руках ... лише останні ноти цієї прикраси повинні бути відчутно сповільнені».

Як можна побачити на прикладі, невивисана метроритмічна гнучкість, на думку К. Черні, передбачалась як засіб саме експресивного впливу, роль якого викликати або посилити емоції та відчуття, що слугують цілям експресивного підкреслення. Також, наведена цитата підтверджує думку, що нотний текст стає більш імплікативним та менш контекстуальним, залишаючи за композитором право не вказувати велику частину необхідних для стильового і виразного виконання позначок.

Ми можемо поспостерігати, що використання деяких ритмічних ефектів та прийомів гри, що властиві окремим стильовим періодам, часом не тільки не відображаються, а навпаки, відмічаються як небажані до використання, не дивлячись на їх парадоксальне розповсюдження, серед них – «Dislocation» (з англ. – зсув, зміщення). Як правило, ненотована ритмічна асинхронія між мелодією та акомпанементом, що використовувався на зламі ХІХ–ХХ століть. Цікавий факт, що саме завдяки одним із перших аудіо- та механічних записів виконавців на фортепіано ми можемо оцінити феноменальну та безпрецедентну розповсюдженість як зміщення так і арпеджіато. На відміну від другого, перший прийом виразного виконання не нотовано, а отже, не має специфічного символу чи позначення у нотному

¹ Загострення пунктирного ритму шляхом подовження тривалості з крапкою, за допомогою додавання додаткової крапки чи збільшення паузи, та, відповідно, скорочення наступної тривалості.

² Виконання однакових за часовим значенням нот, подовжуючи кожну другу.



Рис. 1. К. Черні «Piano forte school», с. 34

тексті. Невелика кількість записів гри самих композиторів, таких як Й. Брамса, К. Сен-Санса, Е. Гріга, а також набагато більша аудіобібліотека учнів Ф. Ліста, Ф. Шопена, – всі вони, з поодинокими винятками, такими як Ф. Бузоні чи В. Гізекінг, застосовували цей прийом гри. Як правило, асинхронія застосовувалась на початку фрази, такту, в гармонічно сильних моментах чи дисонансах. Аналізуючи записи виконавців, можна знайти деякі закономірності застосування цього прийому, спробу систематизації яких можна побачити в дисертації Н. П. да Коста [6], де приводиться типологічна таблиця можливих комбінацій на основі аналізу ранніх записів: зміщення відносно лівої чи правої руки, зміщення та *arpeggiato*, *arpeggiato* у двох руках, – всього більше восьми комбінацій застосування асинхронії та арпеджування фактури.

Важливо зазначити, що асинхронія не застосовується в рамках однієї фортепіанної школи, цей прийом гри можна почути як на початку минулого століття на механічних записах у Й. Гофмана в 1905 році (Й. Брамс угорський танець № 1, Ф. Шопен ноктюрн Op. 15 № 2, Л. ван Бетховен соната № 16 Op. 31 (piano roll)), на записах В. Пахмана (Ф. Шопен ноктюрн Op. 9 № 2; та вальс Op. 64. №2 1916), І. Я. Падеревського (Ф. Шуберт *impromptu* op 142 no 2 1928, Полонез Op. 26 № 2, *Impromptu* D. 935 № 2 1926; *Impromptu* op. 142 № 3 1924; ноктюрни, вальси та мазурки Ф. Шопена), так і на аудіозаписах 40-х – 50-х років XX століття: А. де Лара (Й. Брамс рапсодія Op. 79 № 2, *Intermezzo* Op. 117 № 1, 1951; Р. Шуман *Fantasiestücke* Op. 12 №№ 1-2; *Kinderszenen* Op. 15 № 1, 1951; *Arabeske* Op. 18, 1951), А. Корто та інших. Крім того, дивлячись на популярність використання асинхронії між руками ретроспективно, можна помітити очевидну тенденцію що значно зростає аж до винаходу аудіофіксації гри виконавців. Наприклад, розглядаючи одні з найперших зафіксованих записів піаністів, а саме К. Рейнке (1824–1910) твори Р. Шуман «Warum?» (Op. 12) та *Larghetto* з фортепіанного концерту (K 537) В. А. Моцарта у власному аранжуванні, В. Пахмана (1848–1933) – Ноктюрн № 2 (op. 9) та Мазурка № 4 (op. 64) Ф. Шопена, А. Грюнфельда (1852–1924) – Р. Вагнер–Ф. Ліст «Liszt Isolde's

Liebestod», – без перебільшення можна стверджувати, що в деяких випадках майже не можливо зустріти повільні мелодичні ноти, що натиснуті одночасно з басом. Ця тенденція також стосується і *arpeggiato*, закономірність застосування якого ще менш помітна, не дивлячись на те що композитори мали в наявності необхідний «символ» для позначення.

У питанні нотації асинхронії існують приклади, в яких автор намагається якомога точніше передати мінімальну затримку зміщення, що насправді не є легким завданням, одним з найяскравіших прикладів можна навести транскрипцію Д. Цифри «La Valse triste». Варто зазначити, що автор відомий на сам перед як піаніст-виконавець з широким репертуаром романтичної епохи, зокрема творами Ф. Шопена, Ф. Ліста та яскравим індивідуальним стилем гри. Д. Цифра застосовує одразу три варіанти нотації (рис. 2): затримка на мелодичній ноті, вказана як залігована шістнадцяття (1), залігований форшлаг восьмою (2) чи шістнадцяттою тривалістю (3) з басовим тоном. Таким чином, нотація зміщення не потребує створення нових спеціальних символів і легко читається у нотному тексті.

Не зважаючи на розповсюдженість явища асинхронії у записах провідних піаністів минулого століття, у працях більшості музикознавців активне застосування такого роду виразного зміщення майже не згадується. Погляд на даний прийом підкреслення тієї чи іншої якості фактури існує лише у декількох згадках. Наприклад, опис використання асинхронії можна знайти у ранніх методиках М. Брі – піаністки, учениці Т. Лешетицького, авторки методичних доробок: «Басовий тон і мелодична нота не завжди мають бути взяті разом, але нота мелодії може бути взята через мить після баса, що додає їй більшої рельєфності та м'якшого ефекту. Однак робити це можна тільки на початку фрази і, зазвичай, тільки на важливих нотах і сильних долях» [3, с. 73]. Також, цікавим є вислів С. Тальберга у своєму «L'Art du chant appliqué au piano», де він один з небагатьох акцентує увагу на тому, що затримка між руками під час використання цього прийому повинна бути майже непомітною: «Абсолютно необхідно уникати безглуздої і позбавленої смаку манери грати ноти



Рис. 2. Фрагмент транскрипції Д. Цифри «La Valse triste»

мелодії занадто довго після нот акомпанементу, створюючи таким чином враження безперервної синкопи від початку до кінця твору. Однак для мелодії, що рухається в повільному темпі і на нотах великої тривалості, буде добре, якщо, особливо на початку кожного такту або на початку кожного розділу мелодії, тема вступає тільки після баса, але з майже непомітною затримкою» [15, с. 2]. До того ж, у своїй дисертації Н. П. да Коста проникливо пов'язує цей прийом гри з прийомом співу, який використовували співаки, цитуючи М. Гарсія: «Усякий перехід від одного ступеня сили до іншого справляє помітний ефект; Лише коли за ним слідує піаніссімо, його слід відокремити від форте невеличкою паузою, б'ючи по ноті через мить після баса. ... Ця пауза дає полегшення після гучних нот і готує нас до того, щоб уловлювати все, якими б тонкими вони не були» [6, с. 39].

Помітне поширення застосування асинхронії у виконавстві ХХ століття побудило дослідників суміжних дисциплін сформулювати необхідні запитання, що пояснювали би мотиви та цілі використання такого прийому гри, а саме: чи може асинхронія між голосами дійсно сприйматись слухачем, та чи впливає майже непомітний (10–15 мс) зсув на диференціацію голосів та сприйняття тембру. Зокрема, можна оглянути дві статті провідних вчених, котрі відомі працями у сфері психоакустики – Р. А. Раша та В. Гоебла.

В статті «The Perception of Simultaneous Notes such as in Polyphonic Music» [13] розглядається здатність слухача чітко сприймати декілька мелодій у поліфонічному творі та фактори, через які одночасні частотні компоненти не поєднуються, а залишаються у сприйнятті слухача як дві та більше мелодичних ліній. Для цього проаналізовано часову компоненту сприйняття звуку у методах сучасної психоакустики.

У зв'язку з існуванням двох факторів, що полегшують слухачу поділ декількох мелодій: спектральної частини нот (висота та тембр) та послідовність нот у часі та часові характеристики, було досліджено вірогідність, що суб'єктивне сприйняття стимулів із низькою нотою, що запізнюється, значно відрізняється від синхронних стимулів. Дане припущення пов'язано з ефектом маскування, де обертони теситурно нижчої ноти можуть співпадати з обертонами більш високої, що негативно впливає на здатність диференціювати обидва тони. Зокрема це стосується специфіки саме фортепіанного звуку – зростання інтенсивності звуку веде за собою збільшення кількості обертонів, що робить цей ефект ще більш помітним. У зв'язку з цим, у синхронних стимулах двох нот з'являється сильна тенденція зливатися в один «звуковий об'єкт», у несинхронних – ці дві ноти чітко відокремлені одна від одної незалежно від спектральних відносин між ними. Також цікаво, що цей неодночасний початок нот досить важко визначити, навіть із різницею між звуками в 30 мс, у результаті експерименту інтервал часу від 10 до 15 мс, було визнано найбільш ефективним методом, коли ще наявний ефект диференціації, але не помітна велика затримка в часі. Тому, неінформовані піддослідні, що брали участь у експерименті, жодного разу не повідомляли про неодночасне відтворення нот. Таким чином, дослідники дійшли висновку, що висота, гучність і тембр відносяться до найважливіших елементів музичного повідомлення. Попри те, експерименти показали, що за наявності у стимулі достатньої часової диференціації, первинні характеристики нот досить добре зберігаються у сприйнятті. Таким чином, дві ноти, зіграні з невеликим проміжком часу, легше сприймаються як два окремі, але одночасно виникаючі звуки.

З іншого боку, в статті «Melody lead in piano performance: Expressive device or artifact? Werner Goebel» [10] дослідники припустили, що взаємозв'язок швидкості та гучності на фортепіано нерозривно пов'язані з часом початку звуку. Через те, що виконавець з ціллю диференціації грає деякі ноти фактури гучніше, що технічно можливо лише надаючи клавіші більше прискорення, закономірно, що гучна нота може з'являтися трохи раніше. Цікаво, що на цю теорію дослідників наштовхнув вислів В. Горовиця, який пропонував грати мелодичну ноту в акордах таким пальцем, що знаходиться трохи нижче і твердіший за інші, що мають натискати на решту клавіш акорду. Результати цього дослідження показали, що існує як випадковий ефект асинхронії (різниця у часі, як правило, не перевищує 30 мс), своєрідний «артефакт», коли прагнення виконавця диференціювати ноту, одночасно набуває і часову складову, так і свідоме застосування, де різниця у часі значно більша (50–180 мс).

Висновки. Підсумовуючи умови та закономірності використання асинхронії піаністами, а також коментарі виконавців, методичні рекомендації та міждисциплінарні дослідження, ми маємо змогу розробити перелік умов щодо використання цього прийому між двома голосами. Також, ми пропонуємо ввести та використовувати термін «асинхронія», що точно передає ідею невчасного виконання, де одна партія чи фактурна

лінія злегка випереджає іншу, враховуючи контекст. Адже це поняття часто використовується для опису навмисного чи ненавмисного розходження та найкраще характеризує незначні розходження в ритмі чи темпі. Спираючись на той факт, що основні результати цього виконавського прийому гри в першу чергу посилюють ефект розшарування фактури, ми можемо пропонувати такі умови його застосування: Стриманий мелодичний рух, що написаний одночасно з акомпануючою фактурою (басом), незалежно від темпу чи щільності іншої фактури; Спектр звуків (їх частотний склад у відношенні між голосами) тяжіє до близької спорідненості обертонів; Велика щільність фактури із необхідністю відокремити один з голосів (пов'язано з великою вірогідністю спектрального маскування); При гучній грі на фортепіано, особливо у випадках великої відстані між голосами, з ціллю уникнути ефекту динамічного маскування; При виконанні авторської ремарки *tempo rubato* з малою кількістю нот у фактурі.

Окрім вище зазначених рекомендацій важливо враховувати психофізичні особливості сприйняття зміщення двох нот: починаючи з 30 мс асинхронія майже не чути, але збільшення часу приблизно до однієї третьої секунди і більше надає ризик сприйняття асинхронії як ритмічної структури, тобто розвиває фактурну вертикаль, про що застерігають більшість авторів, які розкривають цю тему в методичній літературі.

Література:

1. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста). Київ: Музична Україна, 2004. 290 с.
2. Bach C. P. E. *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. Translated and Edited by William J. Mitchell. New York: W. W. Norton & Company, 1948. 449 p.
3. Bree M. *Die Grundlage der Methode Leschetizky* / translated by Dr. T. H. Baker. New York: G. Schirmer, 1902–1905. 100 p.
4. Clarke E., Baker-Short C. The Imitation of Perceived Rubato: A Preliminary Study. *Psychology of Music*. Society for Education, Music, and Psychology Research, 1987. Volume 15, Issue 1. P. 58–75. DOI: <https://doi.org/10.1177/0305735687151005>
5. Czerny C. *Piano forte School*, 3 volumes, op. 500. London: R. Cocks & Co., 1839. 130 p.
6. Da Costa N. P. *Performing practices in late-nineteenth-century piano playing: implications of the relationship between written texts and early recordings*. University of Leeds, 2001. 502 p.
7. Donington R. *The Interpretation Of Early Music*. London: Faber And Faber, 1963. 608 p.
8. Drake C., Palmer C. Accent Structures in Music Performance. *Music Perception*. University of California Press, 1993. Volume 10, Issue 3. P. 343–378. DOI: <https://doi.org/10.2307/40285574>
9. Goebel W., Dixon S., De Poli G., Friberg A., Bresin R., Widmer G. Sense in Expressive Music Performance: Data Acquisition, Computational Studies, and Models. *Sound to Sense, Sense to Sound: A State-of-the-Art*. Berlin: Logos, 2005. P. 195–242.
10. Goebel W. Melody lead in piano performance: Expressive device or artifact? *Journal of the Acoustical Society of America*. AIP Publishing, 2001. Vol. 110 (1). P. 563–572.
11. Istók E., Friberg A., Huotilainen M., Tervaniemi M. Expressive Timing Facilitates the Neural Processing of Phrase Boundaries in Music: Evidence from Event-Related Potentials. *PLOS One*. California, 2013. Volume 8, Issue 1. P. 1–11. DOI: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0055150>
12. Quantz J. J. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752.
13. Rasch R. A. The Perception of Simultaneous Notes such as in Polyphonic Music. *Acta Acustica*. European Acoustics Association, 1978. Vol. 40. P. 21–33.
14. Rousseau J. *Traité de la Viole*. Paris: Christophe Ballard, 1687. 151 p.
15. Thalberg S. *L'Art du chant appliqué au piano*, Op. 70. Paris, 1853.

References:

1. Davydov, M. (2004). *Teoretychni osnovy formuvannia vykonavskoi maisternosti baiianista (akordeonista)*, Kyiv: Muzychna Ukraina, 290 s. [in Ukrainian].
2. Bach, C. P. E. (1948). *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. Translated and Edited by William J. Mitchell. New York. 449 p.

3. Bree, M. (1902–1905). *Die Grundlage der Methode Leschetizky* / translated by Dr. T. H. Baker., New York, 100 p.
4. Clarke, E., & Baker-Short, C. (1987). The imitation of perceived rubato: A preliminary study. *Psychology of Music*, 15, 58–75.
5. Czerny, C. (1839). *Piano forte School*, 3 volumes, op. 500. London, 1839. 130 p.
6. Da Costa, N. P. (2001). *Performing practices in late-nineteenth-century piano playing: implications of the relationship between written texts and early recordings*. University of Leeds, 502 p.
7. Donington, R. (1963). *The interpretation of early music*. London, 608 p.
8. Drake, C., & Palmer, C. (1993). Accent structures in music performance. *Music Perception*, 10(3), 343–378. DOI: <https://doi.org/10.2307/40285574>
9. Goebel, W., Dixon, S., De Poli, G., Friberg, A., Bresin, R., Widmer, G. (2005). Sense in Expressive Music Performance: Data Acquisition, Computational Studies, and Models. *Sound to Sense, Sense to Sound: A State-of-the-Art*. Berlin, 195–242.
10. Goebel, W. (2001). Melody lead in piano performance: Expressive device or artifact? *Journal of the Acoustical Society of America*, 110 (1), 563–572.
11. Isto'k, E., Friberg, A., Huotilainen, M., Tervaniemi, M. (2013). Expressive timing facilitates the neural processing of phrase boundaries in music: evidence from event-related potentials. *PLoS One*, 8 (1), 18 p. DOI: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0055150>.
12. Quantz, J. J. (1752). *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin.
13. Rasch, R. A. (1978). The perception of simultaneous notes such as in polyphonic music. *Acustica*, 40, 21–33.
14. Rousseau, J. (1687). *Traité de la Viole*, Paris, 151 p.
15. Thalberg, S. (1853). *L'Art du chant appliqué au piano*, Op. 70, Paris.

ГЕНДЕРНІ ВІДМІННОСТІ У НАВЧАННІ АКАДЕМІЧНОМУ ВОКАЛУ: ПЕДАГОГІЧНИЙ ПІДХІД ВИКЛАДАЧІВ ХДАК

Гіголаєва-Юрченко Вікторія Олександрівна,

кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри хорового диригування та академічного співу
Харківської державної академії культури
ORCID ID: 0000-0001-8137-487X

Смирна Олена Юрївна,

викладач кафедри хорового диригування та академічного співу
Харківської державної академії культури
ORCID ID: 0000-0002-1069-7281

Давидович Лариса Віталіївна,

викладач кафедри хорового диригування та академічного співу
Харківської державної академії культури
ORCID ID: 0000-0003-3232-7588

У статті представлено комплексну характеристику гендерних відмінностей у процесі навчання академічного вокалу, які розглядаються як суттєвий чинник формування індивідуалізованої педагогічної стратегії. На основі узагальнення власного практичного досвіду викладачами-вокалістами кафедри хорового диригування та академічного співу Харківської державної академії культури здійснено ґрунтовний аналіз анатомо-фізіологічних і психофізіологічних особливостей чоловічого й жіночого голосового апарату, що безпосередньо впливають на характер звукоутворення, розвиток регістрової структури, дихальну координацію та специфіку резонансної підтримки звуку.

Авторами окреслено специфіку методичної роботи з представниками різної статі: зокрема, для жіночих голосів важливим є формування стійкої опори в нижньому регістрі, вирівнювання регістрових переходів, розвиток гнучкості звуковедення; для чоловічих – подолання напруги у верхньому регістрі, формування м'якої атаки звуку та стабілізація позиції в перехідній зоні. Практика педагогів кафедри ХДАК підтверджує ефективність індивідуального підходу з урахуванням не лише морфологічних, а й емоційно-поведінкових параметрів кожного студента / студентки.

Фахівцями проаналізовано відмінності у психоакустичному сприйнятті власного голосу студентами різної статі, що суттєво впливає на динаміку розвитку інтонаційної точності, тембрової стабільності та сценічної впевненості. У педагогічному процесі викладачами активно використовуються методичні прийоми, апробовані в Харківській державній академії культури, зокрема варіативне застосування вокалізів, робота над змішаними регістрами, поетапне ускладнення репертуару залежно від темпів психофізіологічної адаптації студента.

У статті ґрунтовано важливість добору навчального матеріалу не лише за параметрами голосового типу (тенор, сопрано тощо), а й відповідно до емоційної чутливості, рівня сценічної готовності та індивідуального потенціалу самовираження. У підсумку наголошено на центральній ролі гнучкої, гендерно-орієнтованої педагогічної моделі, яка реалізується викладачами кафедри хорового диригування та академічного співу ХДАК, і базується на глибокому розумінні взаємозв'язку фізіологічних, психофізіологічних та психологічних чинників вокального розвитку. Визначено перспективи подальших досліджень у напрямі гендерно-орієнтованої вокальної педагогіки, зокрема в контексті професійної підготовки академічних співаків у мистецьких освітніх закладах.

Ключові слова: гендер, академічний вокал, гендерні відмінності, вокальна педагогіка, гендерно-орієнтована педагогічна модель, методика викладання, інтерпретація, чоловічі голоси, жіночі голоси, анатомо-фізіологічні особливості, психофізіологія, індивідуальний підхід, ХДАК.

Viktoriya Gigolayeva-Yurchenko, Olena Smyrna, Larisa Davidovych. Gender differences in academic vocal training: pedagogical approach of teachers of the KhDAK

The article presents a complex characteristic of gender differences in the process of academic vocal training, which are considered as a significant factor in the formation of an individualized pedagogical strategy. On the basis of generalization of their own practical experience, the teachers-vocalists of the department of choral conducting and academic singing of the Kharkiv State Academy of Culture carried out a thorough analysis of the anatomical-physiological and psychophysiological features of the male and women's voice apparatus, which directly influence the nature of sound formation, development of respiration, development of registra formation, development of registra formation, development of registra formation.

The authors outline the specifics of methodological work with representatives of different sex: in particular, for women's voices it is important to form a stable support in the lower case, the alignment of register transitions, the development of flexibility of sound; For male - overcoming the voltage in the upper case, forming a soft attack of sound and stabilizing the position in the transition zone. The practice of teachers of the Department KhDAK confirms the effectiveness of the individual approach, taking into account not only the morphological but also the emotional-behavioral parameters of each student / student.

Experts analyze the differences in the psychoacoustic perception of their own voice by students of different sex, which significantly influences the dynamics of the development of intonational accuracy, timbre stability and stage confidence. In the pedagogical process, teachers actively use methodological techniques tested in the Kharkiv State Academy of Culture, in particular variable use of vocalizes, work on mixed registers, gradual complication of the repertoire depending on the rate of psychophysiological adaptation of the student.

The article is based on the importance of selection of educational material not only in the parameters of the voice type (tenor, soprano, etc.), but also in accordance with emotional sensitivity, level of stage readiness and individual potential of self-expression. As a result, the central role of the flexible, gender-oriented pedagogical model is emphasized, which is implemented by teachers of the department of choral conducting and academic singing of the KhDAK, and is based on a deep understanding of the relationship of physiological, psychophysiological and psychological factors. The prospects for further research in the direction of gender-oriented vocal pedagogy, in particular in the context of professional training of academic singers in art educational institutions, are determined.

Key words: gender, academic vocals, gender differences, vocal pedagogy, gender-oriented pedagogical model, teaching method, interpretation, male voices, women's voices, anatomical and physiological features, psychophysiology, individual approach, KhDAK.

Вступ. У системі професійної мистецької освіти академічний вокал посідає особливе місце як синтетичний вид виконавського мистецтва, що поєднує технічну досконалість, музичну виразність та фізіологічну цілісність вокального процесу. Одним із ключових викликів у сучасній вокальній педагогіці є потреба врахування гендерних відмінностей у формуванні педагогічної стратегії, адже анатомо-фізіологічна будова голосового апарату, психофізіологічні реакції на навантаження, емоційно-поведінкові характеристики чоловіків і жінок зумовлюють відмінності у темпах, формах і засобах навчання.

Незважаючи на загальне визнання фактів статевої специфіки голосоутворення, традиційна методика викладання академічного співу часто базується на уніфікованому підході, що не враховує відмінностей між чоловічими та жіночими голосами в контексті індивідуальної педагогічної траєкторії. Такий підхід може призводити до зниження ефективності вокальної підготовки, появи технічних труднощів, психоемоційного дискомфорту та втрати мотивації студентів.

Особливої актуальності набуває осмислення цієї проблематики у контексті сучасної української мистецької освіти, зокрема в практиці Харківської державної академії культури, де викладачі-вокалісти кафедри хорового диригування та академічного співу активно реалізують індивідуалізовані моделі роботи з урахуванням гендерної специфіки. У зв'язку з цим постає потреба у науково обґрунтованому аналізі педагогічних підходів, спрямованих на формування ефективної методики навчання вокалістів різної статі в межах академічної традиції.

Метою статті є наукове обґрунтування та узагальнення педагогічних підходів до навчання академічного вокалу з урахуванням гендерних відмінностей, а також аналіз викладацького досвіду фахівців кафедри хорового диригування та академічного співу Харківської державної академії культури. У центрі дослідження – виявлення анатомо-фізіологічних, психофізіологічних та психологічних чинників, що впливають на вокальний розвиток студентів різної статі, і формування методичних рекомендацій для оптимізації навчального процесу відповідно до індивідуальних особливостей чоловічих і жіночих голосів.

Аналіз досліджень і публікацій. У сучасній українській музикознавчій літературі тема гендерних відмінностей у навчанні академічного вокалу представлена

переважно фрагментарно й досліджується здебільшого з позицій виконавської інтерпретації, тоді як методологічні й дидактичні аспекти педагогічної взаємодії у вокальній освіті залишаються недостатньо розкритими. Серед науковців, які зробили значний внесок у формування гендерної проблематики в галузі вокального мистецтва, вирізняються І. В. Цурканенко та В. О. Гіголаєва-Юрченко.

Напрацювання І. В. Цурканенко відіграють важливу роль у концептуалізації гендерного аспекту в музичному виконавстві. У статті «Гендерний аспект музичної інтерпретації» авторка наголошує на необхідності врахування гендерної ідентичності виконавця як чинника інтерпретаційного вибору, що проявляється через тип тембрового мислення, фразування, емоційне наповнення музичної тканини [13]. У публікації «Гендерна семантика в дослідженнях виконавського процесу» дослідниця аналізує семіотичні механізми формування гендерованих смислів у процесі виконання, спираючись на категорії когнітивного музикознавства, та розглядає способи репрезентації жіночого й чоловічого початку через музичний образ [14]. Зрештою, у статті «Гендерна тематика в дослідженнях музичного виконавства» вчена здійснює метааналіз наявних підходів до осмислення гендеру у виконавському мистецтві, вказуючи на недостатню розробленість цього напрямку в українському науковому дискурсі. Водночас вона підкреслює актуальність подальшого вивчення гендерної диференціації у сфері музичного [15].

Наукові розвідки В. О. Гіголаєвої-Юрченко охоплюють широкий спектр питань – від загальнотеоретичних аспектів до поглибленого аналізу конкретних інтерпретаційних стратегій, зумовлених гендерною ідентичністю виконавця.

У статті «Гендерні особливості вокальної інтерпретації» дослідниця розглядає вплив гендерної приналежності на вокальне виконання, зокрема на вибір інтонаційно-виразових засобів, побудову образу та сценічну поведінку. На основі конкретного репертуару вона виявляє стилістичні відмінності, що виникають у результаті суб'єктивного переживання музичного тексту виконавцями різної статі [4]. У праці «Гендерний аспект у музичній теорії та практиці» авторка пропонує міждисциплінарний підхід до проблеми, поєднуючи знання з музикознавства, культурології та соціології. Вона розкриває механізми функціонування гендерних стереотипів у музичній традиції, простежуючи їхній

вплив як на композиційну мову, так і на виконавську рецепцію [5].

Водночас у авторефераті дисертаційного дослідження «Гендерна ідентифікація у виконавській інтерпретації російської та української вокальної лірики XIX – початку XX століть» науковиця формулює теоретичну модель аналізу інтерпретації, в якій гендер постає не лише як біологічна, а передусім як естетична та комунікативна категорія, що безпосередньо впливає на інтонаційно-стилістичну парадигму виконання вокального твору [6].

У тезах доповіді «Вокальний голос та гендер: культурний, соціальний та біологічний аспекти» В. Гіголаєва-Юрченко звертається до глибшого осмислення природи вокального голосу як явища, в якому переплітаються біоакустичні характеристики (будова голосоутворювального апарату), соціальні уявлення про маскулітне й фемітне звучання та культурні практики стилізації гендеру у вокальній інтерпретації [7].

На загальнонауковому рівні питання становлення гендерного підходу у педагогіці порушують Н. І. Самойленко та А. Л. Сембрат, які вказують на поступове впровадження гендерних студій у педагогічну науку та освіту [9, 10]. Цінним є також внесок Тетяни Андрушин, яка актуалізує проблеми гендерної рівності в музичному мистецтві, проте у сфері освітньої методології вокального виконавства ця тематика не отримала належної деталізації [1].

Певне підґрунтя для роздумів у напрямі педагогічного аспекту створює праця Л. О. Булатової, яка торкається гендерних особливостей сприйняття музичного мистецтва [3], а також дослідження О. М. Жаркова, присвячене тембровій інтерпретації, яке може бути інтерпретовано в контексті формування слухового досвіду студентів різної статі [8].

Представлені дослідження формують теоретичне підґрунтя для розуміння впливу гендерної ідентичності на виконавське трактування, вибір темброво-регістрових характеристик, образну систему та сценічну поведінку.

Проте педагогічний аспект – зокрема, особливості гендерно-орієнтованого підходу до навчання академічного вокалу, особливо щодо диференціації підходів до навчання чоловічих і жіночих голосів, їх психофізіологічних і соціокультурних особливостей – відповідна проблематика залишається на периферії наукової уваги. Це створює підґрунтя для подальших цілеспрямованих досліджень і методичних розробок у межах вокальної педагогіки.

Матеріали та методи. У статті застосовано комплексний підхід, що поєднує якісні та кількісні методи аналізу. Емпіричною базою роботи слугують узагальнені результати педагогічної практики викладачів кафедри сольного співу Харківської державної академії культури (ХДАК), які мають фаховий досвід роботи з вокалістами різного гендеру та голосових типів.

Результати. У процесі аналізу гендерно-орієнтованої специфіки академічного навчання в практиці викладачів-вокалістів кафедри хорового диригування

та академічного співу Харківської державної академії культури (ХДАК) чітко окреслюється необхідність урахування анатомо-фізіологічних параметрів голосоутворення як базового чинника побудови методичної стратегії. Морфологічна будова голосового апарату, зокрема відмінності у розмірах та структурі гортані, довжині голосових складок, конфігурації резонаторних порожнин у студентів різної статі, безпосередньо впливають на особливості звуковедення, темброву організацію та інтонаційну стабільність.

Згідно з педагогічними спостереженнями, чоловічі голоси, які вирізняються потужною структурою голосового апарату та нижчим частотним діапазоном, вимагають зосередженої методичної роботи над гнучким формуванням верхнього регістру, запобіганням гортанному тиску, розширенням фальцетної зони (наприклад, контртенори) та стабілізацією вокальної позиції у перехідній зоні. Практика викладання в ХДАК демонструє ефективність впровадження вправ, орієнтованих на баланс між опорою та легкістю атаки звуку, що сприяє подоланню напруження у верхньому регістрі.

Жіночі голоси, своєю чергою, характеризуються вищою базовою частотою та регістровою мобільністю, однак часто потребують особливої уваги до формування резонансної опори в нижньому регістрі, гармонізації переходів між грудним, середнім і головним регістрами, а також удосконалення плавності звуковедення. У цьому аспекті викладачі кафедри активно застосовують індивідуальні комплекси вокалізів італійських *belcanto*-майстрів (Ф. Бордоні, Дж. Конконе, Г. Панофа), спрямованих на регістрову інтеграцію, темброве вирівнювання та розвиток пластичної динаміки фрази.

Важливою ланкою у формуванні вокальних навичок є врахування психофізіологічних характеристик студентів. Педагогічні спостереження вказують на те, що студентки, як правило, виявляють вищу емоційну чутливість, схильність до глибшої рефлексії та потребу у психологічній підтримці з боку викладача. Це зумовлює необхідність формування безпечного емоційного середовища, чутливого педагогічного підходу, побудованого на довірі та емоційній стабілізації виконавця. У роботі зі студентами-чоловіками часто спостерігається зворотна тенденція – схильність до демонстративної впевненості, переоцінка власних технічних можливостей, що вимагає систематичного розвитку самоконтролю, слухової самоперевірки та поступового ускладнення технічних завдань без надмірного навантаження.

Методичний досвід кафедри передбачає низку цілеспрямованих рішень, зокрема:

- індивідуалізація добору вокалізів із фокусом на регістрову зону, що викликає найбільші труднощі залежно від статі виконавця;
- поетапне ускладнення репертуару з урахуванням психоемоційної адаптації студента до публічного виконання;
- диференційований підхід до роботи над фразуванням, інтонаційною пластикою, артикуляційною ата-

кою та тембровою деталізацією, що базується на типологічних відмінностях чоловічих і жіночих голосів;

– використання дихальних вправ, скоординованих на оптимізацію опорного механізму: нижньо реберно-діафрагмальне дихання для чоловіків як засіб стабілізації опори та контрольоване легато-дихання для жінок – для досягнення плавності й стабільної динаміки у довгих фразах.

Таким чином, за умов застосування гендерно-орієнтованого підходу, що інтегрує фізіологічні, психоемоційні та вокально-технічні аспекти, можливо забезпечити ефективне формування професійного вокального мислення та, в умовах індивідуалізованої методики навчання, посприяти глибшому розкриттю художнього потенціалу співака / співачки, формуючи стійку технічну базу, адаптовану до природних параметрів голосу.

Висновки. Ефективність результатів вокально-академічного навчання напряму залежить від урахування гендерних відмінностей як на анатомо-фізіологічному, так і на психофізіологічному рівнях. Викладачі кафедри хорового диригування та академічного співу Харківської державної академії культури у своїй педагогічній практиці послідовно реалізують індивідуалізований підхід, що ґрунтується на глибокому аналізі особливостей голосового розвитку студентів різної статі. Такий підхід охоплює диференційовану роботу

з реєстровою структурою голосу, дихальною координацією, інтонаційною стабільністю та сценічною поведінкою. Врахування особистісно-психологічного портрету кожного студента дозволяє викладачам гнучко коригувати методичні стратегії, сприяючи формуванню якісної технічної бази та художньо цілісного вокального мислення.

Така педагогічна практика демонструє, що успішна реалізація принципів гендерно-орієнтованої методики забезпечує більш динамічний розвиток виконавської майстерності, підвищує мотивацію студентів, знижує ризик вокальних перевантажень і формує адекватну самооцінку в процесі професійного становлення.

Перспективи подальших розвідок. Подальші наукові дослідження у сфері вокальної педагогіки було б доцільно зосередити на поглибленому вивченні специфіки голосоутворення в контексті гендерної психології, з урахуванням біоакустичних, когнітивно-емоційних та соціокомунікативних факторів. Перспективним напрямом є також розробка цілісних методичних програм, орієнтованих на гендерно-адаптоване навчання академічному співу, з урахуванням досвіду викладачів ХДАК. Актуальним також є створення типології вокально-педагогічних моделей з навчально-методичними рекомендаціями щодо роботи з чоловічими й жіночими голосами в академічному середовищі.

Література:

1. Андрусишин Т. Б. Гендерна рівність в музичному мистецтві: проблеми та означення. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2018. Вип. 2. С. 50–57.
2. Антонюк В. Г. *Постановка голосу: навч. посіб. для студентів вищих муз. навч. закладів*. Київ : Українська ідея, 2000.
3. Булатова Л. О. Гендерні особливості сприйняття музичного мистецтва. *Теоретичні питання культури, освіти, виховання: зб. наук. праць*. 2008. Вип. 35. С. 51.
4. Гіголаєва В. Гендерні особливості вокальної інтерпретації. *Наукові асамблеї : матеріали магістерських читань, 10–11 квітня 2007 р.* Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [відп. ред. Л. В. Шаповалова]. Харків, 2007. С. 47–62.
5. Гіголаєва В. Гендерний аспект в музичній теорії та практиці. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та практики освіти* : зб. наук. пр. ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. Вип. 21. С. 118–129.
6. Гіголаєва-Юрченко В. О. *Гендерна ідентифікація у виконавській інтерпретації російської та української вокальної лірики XIX – початку XX століть* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. 20 с.
7. Гіголаєва-Юрченко В. О. Вокальний голос та гендер: культурний, соціальний та біологічний аспекти. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : К 90 матер. міжнар. наук. конф., присвяч. 95-річчю ХДАК (21–22 листоп. 2024 р.). У 2 ч. Ч. 2. Харків. держ. акад. культури ; [під ред. доц. Н. Рябухи та ін.]. Харків. 2024. С. 234–236.
8. Жарков О. М. Подвійна природа функціонування тембру в оркестрових творах: інтерпретаційний аспект. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. 2020. Вип. 29. С. 140–152. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129>.
9. Самойленко Н. І. Передумови виникнення гендерного підходу у педагогічній науці. *Молодий вчений*. 2016. № 6. С. 458–462.
10. Сембрат А. Л. Історія виникнення гендерних досліджень в педагогічній науці. *Молодий вчений*. 2016. № 7. С. 449–452.
11. Стасько Г., Шуляр О. *Голос людини і вокальна робота з ним*: навч. вид. Івано-Франківськ, 2010. 336 с.
12. Стасько Г. *Психотехніка співу у вокальній педагогіці*. Івано-Франківськ : ПНУ ім. В. Стефаника, 2011. 174 с.
13. Цурканенко І. Гендерний аспект музичної інтерпретації. *Традиції та інновації у підготовці сучасного фахівця закладів культури і мистецтв (питання удосконалення організації навчальної та виробничої практики у вищих навчальних закладах культури і мистецтв I–II рівнів акредитації)*. Харків : Константа, 2007. С. 78–81.
14. Цурканенко І. В. Гендерна семантика в дослідженнях виконавського процесу. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. статей ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків. 2010. Вип. 29. С. 424–433.
15. Цурканенко І. В. Гендерна тематика в дослідженнях музичного виконавства. *Мова і культура*. 2011. Т. 4(150), Вип. 14. С. 65–72.

References:

1. Andrusyshyn T. B. Genderna rivnist v muzychnomu mystetstvi: problemy ta oznachennia. [Gender equality in musical arts: problems and definitions] *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serii: Mystetstvoznavstvo*. 2018. Vyp. 2. 50–57. [in Ukrainian].
2. Antoniuk V. H. [Voting: Educ. a manual. for students of higher muses. Educ. establishments] *Postanovka holosu: navch. posib. dlia studentiv vyshchykh muz. navch. zakladiv*. Kyiv : Ukrainska ideia, 2000. [in Ukrainian].
3. Bulatova L. O. Genderni osoblyvosti spryiniattia muzychnoho mystetstva. [Gender features of perception of musical art] *Teoretychni pytannia kultury, osvity, vykhovannia: zb. nauk. prats*. 2008. Vyp. 35. 51. [in Ukrainian].
4. Hiholaieva V. Genderni osoblyvosti vokalnoi interpretatsii. [Gender aspect in music theory and practice] *Naukovi asamblei : materialy mahisterskykh chytan, 10–11 kvitnia 2007 r. Khark. derzh. un-t mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho ; [vidp. red. L. V. Shapovalova]*. Kharkiv, 2007. 47–62. [in Ukrainian].
5. Hiholaieva V. Gendernyi aspekt v muzychnii teorii ta praktytsi. [] *Problemy vzaiedodii mystetstva, pedahohiky ta praktyky osvity : zb. nauk. pr. KhDUM im. I. P. Kotliarevskoho*. Kharkiv, 2008. Vyp. 21. 118–129. [in Ukrainian].
6. Hiholaieva-Yurchenko V. O. Genderna identyfikatsiia u vykonavskii interpretatsii rosiiskoi ta ukrainskoi vokalnoi liryky XIX – pochatku XX stolit : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03 [Gender identification in the performing interpretation of the Russian and Ukrainian vocal lyrics of the XIX - early XX centuries: abstract. disk. ... Cand. Art Studies: 17.00.03] / Kharkiv. nats. un-t mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho. Kharkiv, 2015. 20. [in Ukrainian].
7. Hiholaieva-Yurchenko V. O. Vokalnyi holos ta gender: kulturnyi, sotsialnyi ta biolohichni aspekty. [Vocal voice and gender: cultural, social and biological aspects] *Kulturolohiia ta sotsialni komunikatsii: innovatsiini stratehii rozvytku : K 90 mater. mizhnar. nauk. konf., prysviach. 95-richchiiu KhDAK (21–22 lystop. 2024 r.). U 2 ch. Ch. 2*. Kharkiv. derzh. akad. kultury ; [pid red. dots. N. Riabukhy ta in.]. – Kharkiv. 2024. 234–236. [in Ukrainian].
8. Zharkov O. M. Podviina pryroda funktsionuvannia tembru v orkestrovykh tvorakh: interpretatsiinyi aspekt. [Double nature of timbre function in orchestral works: interpretative aspect] *Naukovyi visnyk NMAU imeni P. I. Chaikovskoho*. 2020. Vyp. 29. 140–152. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129>. [in Ukrainian].
9. Samoilenko N. I. Peredumovy vynykennia gendernoho pidkhodu u pedahohichnii nautsi. [Prerequisites for the emergence of a gender approach in pedagogical science] *Molodyi vchenyi*. 2016. № 6. 458–462. [in Ukrainian].
10. Sembrat A. L. Istoriia vynykennia gendernykh doslidzhen v pedahohichnii nautsi. [History of gender research in pedagogical science] *Molodyi vchenyi*. 2016. № 7. 449–452. [in Ukrainian].
11. Stasko H., Shuliar O. *Holos liudyny i vokalna robota z nym: navch. vyd.* [Human voice and vocal work with him: Educ. view] Ivano-Frankivsk, 2010. 336. [in Ukrainian].
12. Stasko H. *Psykhotehnika spivu u vokalnii pedahohitsi*. [Singing Psychotechnics in Vocal Pedagogy] Ivano-Frankivsk : PNU im. V. Stefanyka, 2011. 174. [in Ukrainian].
13. Tsurkanenko I. Gendernyi aspekt muzychnoi interpretatsii. [The gender aspect of musical interpretation] *Tradysii ta innovatsii u pidhotovtsi suchasnoho fakhivtsia zakladiv kultury i mystetstv (pytannia udoskonalennia orhanizatsii navchalnoi ta vyrobnychoi praktyky u vyshchykh navchalnykh zakladakh kultury i mystetstv I–II rivniv akredytatsii)*. Kharkiv : Konstanta, 2007. 78–81. [in Ukrainian].
14. Tsurkanenko I. V. Genderna semantyka v doslidzhenniakh vykonavskoho protsesu. [Gender semantics in the research of the performance process] *Problemy vzaiedodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity : zb. nauk. statei KhDUM im. I. P. Kotliarevskoho*. Kharkiv. 2010. Vyp. 29. 424–433. [in Ukrainian].
15. Tsurkanenko I. V. Genderna tematyka v doslidzhenniakh muzychnoho vykonavstva. [Gender topics in studies of musical performance] *Mova i kultura*. 2011. T. 4(150), Vyp. 14. 65–72. [in Ukrainian].

ФОНЕТИКА І СТИЛЬ: ВИКОНАВСЬКІ ВИКЛИКИ ПРИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КИТАЙСЬКИХ ПІСЕНЬ УКРАЇНСЬКИМИ СПІВАКАМИ

Дешун Лі,

аспірант кафедри теорії та історії музики
Харківської державної академії культури
ORCID ID: 0009-0008-3646-8429

У статті досліджено специфіку інтерпретації китайських камерних вокальних творів у виконавській практиці українських співаків академічного профілю. Основна увага зосереджена на фонетичних, інтонаційних та стилістичних бар'єрах, що виникають у процесі роботи з вокальними творами, написаними китайською мовою. Враховуючи тональну природу китайської фонетичної системи, наголошується на її безпосередньому впливі на вокальну інтонацію, фразування, дикцію та формування смислової виразності. Артикуляційна своєрідність фонем, наявність чотирьох основних і нейтрального тону, зміна значення слова в залежності від інтонаційного профілю – все це створює специфічне мовно-музичне середовище, що вимагає від європейського виконавця принципово нової слухової та технічної організації вокального процесу.

Окремий акцент зроблено на аналізі інтонаційної природи китайської музичної мови як феномену, що інтегрує мовну, семантичну й музичну складові в єдине інтонаційно-смислове поле. Стаття також висвітлює естетичні особливості східної вокальної традиції, зокрема тяжіння до статичних форм музичної драматургії, медитативності, ритмічної фіксованості, орнаментального мислення, а також використання гнучкого легато, мікротонових коливань, глісандо, природної динаміки та специфічного тембрового забарвлення. У цьому контексті підкреслено необхідність перегляду традиційних європейських принципів звуковедення, фразування, артикуляційної організації та стилістичної логіки інтерпретації.

У межах педагогічного дискурсу окреслено стратегії поетапної адаптації українських вокалістів до китайського вокального репертуару, зокрема: інтеграцію фонетичного тренінгу в структуру вокального навчання, метод інтервального зіставлення китайських тонів із музичними інтервалами, активне використання автентичних аудіозаписів, співпрацю з носіями мови, а також моделювання тембрового середовища засобами акомпанементу. Узагальнено висновки щодо необхідності міждисциплінарного підходу до підготовки співаків у процесі засвоєння китайського камерно-вокального репертуару в умовах європейської академічної традиції.

Ключові слова: китайська вокальна музика, фонетика, стиль, інтерпретація, академічний спів, українські виконавці, китайські виконавці.

Deshun Lee. Phonetics and style: performing challenges in the interpretation of Chinese songs by Ukrainian singers

The article examines the specifics of the interpretation of Chinese chamber vocal works in the performing practice of Ukrainian singers of academic profile. The focus is on phonetic, intonational and stylistic barriers that arise in the process of working with vocal works written in Chinese. Given the tone nature of the Chinese phonetic system, it emphasizes its direct influence on vocal intonation, phrase, diction and formation of semantic expressiveness. The articulation originality of phonemes, the presence of four basic and neutral tones, the change in the meaning of the word depending on the intonational profile—all this creates a specific linguistic and musical environment, which requires a fundamentally new auditory and technical organization of the vocal process from the European performer.

Separate emphasis is on the analysis of the intonational nature of the Chinese musical language as a phenomenon that integrates linguistic, semantic and musical components into a single intonation-semantic field. The article also highlights the aesthetic features of the Eastern vocal tradition, in particular the attraction to static forms of musical dramaturgy, meditative, rhythmic fixedness, ornamental thinking, as well as the use of flexible legatoes, microtone vibrations, glissando, natural dynamics and specific timing. This context emphasizes the need to revise the traditional European principles of sound, phrasing, articulatory organization and stylistic logic of interpretation.

Within the framework of pedagogical discourse, strategies of step-by-step adaptation of Ukrainian vocalists to the Chinese vocal repertoire are outlined, in particular: integration of phonetic training into the structure of vocal learning, the method of interval comparison of Chinese tones with music intervals, active use of authentic audio, and co-existences. The conclusions about the need for an interdisciplinary approach to the preparation of singers in the process of mastering the Chinese chamber vocal repertoire in the conditions of European academic tradition are summarized.

Key words: Chinese vocal music, phonetics, style, interpretation, academic singing, Ukrainian performers, Chinese performers.

Вступ. Сучасний розвиток академічного вокального мистецтва характеризується активним зверненням до репертуару позаєвропейських культур, серед яких дедалі більшої популярності набуває китайська камерна вокальна музика. Зацікавлення творами сучасних китайських композиторів, зумовлене як оригінальністю художньої мови, так і розширенням міжкультурного діалогу у мистецькому освітньому просторі, відкриває нові горизонти для виконавців, проте водно-

час супроводжується низкою суттєвих труднощів. З-поміж них особливої уваги потребує проблема адекватної інтерпретації вокальних творів китайською мовою, що має глибоко відмінну від європейських мов фонетичну природу, структуровану за тональним принципом.

Для українських співаків академічного спрямування виконання китайських пісень вимагає не лише технічної перебудови артикуляційного апарату та інтонаційного мислення, але й глибокого стилістичного

переосмислення вокального матеріалу. Зіткнення з мовною системою, де тон відіграє не лише експресивну, а й смислову функцію, спричиняє виконавські виклики, що потребують спеціалізованої підготовки. Окрім того, китайська вокальна естетика, в основі якої лежать принципи повторності, внутрішньої зосередженості, тембрової пластичності й відсутності традиційної європейської драматургії, вимагає від виконавця здатності до міжкультурної інтерпретації.

Незважаючи на зростання кількості виконавських і педагогічних проєктів, присвячених інтеграції китайського вокального репертуару в українську освітню практику, питання методичного супроводу, фонетичної адаптації та стилістичної автентичності інтерпретації залишаються відкритими. У цьому контексті актуалізується потреба системного вивчення фонетико-стилістичних викликів та пошуку ефективних моделей роботи з китайським вокальним матеріалом у межах європейської академічної школи.

Метою статті є виявлення основних фонетичних і стилістичних виконавських викликів, з якими стикаються українські академічні вокалісти при інтерпретації камерних вокальних творів китайських композиторів, а також обґрунтування методичних підходів до подолання цих труднощів у процесі вокальної та концертмейстерської підготовки. Особливу увагу зосереджено на адаптації європейської техніки співу до інтонаційної природи китайської мови та стилістичних норм східного музичного мислення, що потребує міждисциплінарного підходу на перетині вокальної педагогіки, фонетики та виконавського аналізу.

Аналіз досліджень і публікацій. У сучасному музикознавстві інтерпретація китайської вокальної музики в межах європейської академічної традиції набуває дедалі більшої актуальності. Проблематика адаптації східної вокальної естетики до західної виконавської системи розглядається через призму міжкультурного аналізу, вокальної педагогіки та музичної лінгвістики.

Зокрема, у статті Чжан Сицюя «Інтерпретаційні властивості декламації у виконавській творчості вокаліста» декламація аналізується як ключовий компонент інтерпретації, що поєднує фонетику, інтонацію та емоційне забарвлення в процесі створення вокального образу. Увага приділяється історичній трансформації декламаційних прийомів у європейській традиції, що особливо важливо у контексті роботи з китайським текстом [3, с. 254]. У іншій своїй праці «Дикція як артикуляційний прийом виконавської майстерності співака в сичжоуській музичній драмі» автор досліджує функціонування дикції як визначального виконавського чинника у традиційній китайській театральній вокальній культурі, аналізуючи поєднання мовленнєвих, ритмічних та музичних елементів, які зумовлюють звучання та інтонаційну стилістику жанру [4, с. 258].

Тематично подібне коло питань охоплює Фредерік Лау у праці «Голос, культура та етнічність у сучасних китайських композиціях 1», де людський голос розглядається як засіб вираження культурної ідентичності та інструмент музичної комунікації. Лау аналізує, як

сучасні китайські композитори інтегрують традиційні техніки вокалізації в авторські композиції, балансуючи між національним стилем та глобальними музичними тенденціями. Він підкреслює, що вокальне мистецтво в умовах глобалізації виступає індикатором етнічної самоідентифікації та творчої адаптації [8, с. 112].

Питання жанрової взаємодії в сучасній китайській вокальній музиці розкриває у статті Ху Му «Особливості співу в китайській популярній і традиційній музиці: вплив музичних жанрів на вокал» [6, с. 22]. Автор розглядає вплив жанру *zhongguo feng* як прикладу культурного синтезу, в якому традиційна мелодика, пентатоніка та орнаментальна вокальна лінія поєднуються з ритмікою й гармонією сучасної західної поп-музики. Водночас дослідником вивчаються особливості вокальної техніки в традиційних жанрах – китайській опері, народному співі, де велике значення мають дикція, темброва варіативність і специфіка звукоутворення.

Практична діяльність українських співаків у Китаї, що є значущим напрямом міжкультурної взаємодії, детально висвітлюється у монографії Ван Ін «Концертно-педагогічна діяльність українських співаків у Китаї ХХ – початку ХХІ століття в контексті міжнародних зв'язків». Авторка розглядає історичний розвиток вокальних обмінів між двома країнами, зокрема діяльність видатних українських виконавців та педагогів, чий внесок в академічну вокальну освіту Китаю позначився на формуванні сучасної китайської вокальної школи [1, с. 89].

Актуалізація національного репертуару як складової міжкультурної освітньої стратегії розглядається у статті В. Гіголаєвої-Юрченко, О. Смирної та Л. Давидович «Важливість залучення національної складової до вокально-освітнього процесу (на прикладі роботи із китайськими здобувачами ХДАК)». У праці окреслено методичні підходи до інтеграції українського вокального матеріалу у навчання китайських студентів та наголошено на важливості культурного обміну як чинника професійного зростання [2, с. 147].

До проблеми поєднання традиційної китайської поезії та сучасної композиторської мови звертається також Шень Шуюе у кваліфікаційній роботі «Камерні вокальні твори на вірші старовинних поетів у доробку китайських композиторів». Дослідниця аналізує твори, написані на тексти Лі Бо, Ду Фу та Ван Вей, зосереджуючись на специфіці вокальної інтерпретації поезії в камерному жанрі. Окрему увагу нею приділено стилістичній гнучкості авторських композицій, що поєднують елементи старокитайської музичної традиції з новітніми формотворчими підходами [5, с. 30].

Розширити уявлення про китайську музичну традицію дозволяють також фундаментальні етномузикознавчі праці. Зокрема, книга С. Джонса «Folk Music of China: Living Instrumental Traditions», що описує регіональні стилі інструментальної традиції, їхню функціональність та еволюцію в умовах модернізації [7]. Дж. Віцлебен у праці «Silk and Bamboo Music in Shanghai» детально досліджує жанр *Jiangnan sizhu*

(ансамблеву музику з «шовкових» і «бамбукових»¹ інструментів, зосереджуючи увагу на репертуарі, техніках та соціокультурному контексті) [11]. Дж. Сток у монографії «Musical Creativity in Twentieth-Century China» аналізує постать музиканта Абіна, його новаторські техніки гри та вплив на китайську музичну думку XX століття [10]. Універсальний теоретичний фундамент етномузикології закладено у праці Б. Неттла «The Study of Ethnomusicology», де викладено 31-не концептуальне питання, що формує сучасне бачення музичних традицій у глобальному вимірі [9].

У світлі новітніх музикознавчих підходів та виконавської практики, інтерпретація китайської вокальної музики в європейському контексті постає як складна, багатогранна і перспективна область дослідження, що потребує міждисциплінарного підходу, поєднання етномузикознавчого аналізу, вокальної методології та культурної рефлексії.

Отже, попри наявність окремих важливих праць, загальна картина залишається фрагментарною. На сьогодні бракує публікацій, присвячених виконавським труднощам саме у сфері фонетики, артикуляції та стилістичної адаптації китайського вокального матеріалу українськими співаками; а існуючі практичні рекомендації часто не адаптовані до реалій української вокальної освіти. Це засвідчує необхідність цілеспрямованого аналізу проблеми з урахуванням фонетичних, вокально-технічних та культурно-стилістичних аспектів інтерпретації китайських пісень у європейському виконавському контексті.

Матеріали та методи. У дослідженні використано міждисциплінарний підхід, що поєднує засади вокальної педагогіки, лінгвістичної фонетики та міжкультурного музикознавства. Методичний інструментарій включає аналітичний метод – для опрацювання аудіо записів китайського вокального репертуару; порівняльний – для виявлення інтонаційно-стилістичних відмінностей між китайською та європейською вокальними традиціями; емпіричний – для спостереження за виконавською практикою українських співаків; метод моделювання – для створення адаптованих навчальних матеріалів. Джерельну основу склали відео приклади, а також спеціалізовані праці з фонетики, методики академічного співу й китайської музичної естетики.

Результати. Китайська камерно-вокальна музика, що поєднує традиційні естетичні засади східного мистецтва із сучасною композиторською мовою, формує особливе виконавське середовище, в якому мовна та музична інтонація функціонують як єдине смислове ціле. Визначальною особливістю цього середовища є тональна природа китайської мови, де кожен склад має закріплену інтонаційну характеристику (тон), що виконує не лише експресивну, а й лексичну функцію. Це створює принципово новий для європейського вокаліста рівень артикуляційної та інтонаційної відповідальності, адже неточність у відтворенні тону здатна змінити зміст висловлювання. Саме тому фонетична

¹ 絲 (sī) – «шовк» (струнні інструменти, струни яких колись робили з шовку – гуцинь, ерху, піпа); 竹 (zhú) – «бамбук» (духові інструменти з бамбука – сяо, ді, шен) [11].

підготовка та інтонаційна чутливість мають стати основою роботи над китайським вокальним репертуаром.

Для українських співаків, вихованих у межах європейської вокальної традиції, головними виконавськими бар'єрами є складність вимови специфічних звуків китайської мови (зокрема голосних [ü], [ɤ], приголосних [tʂ], [tʃ]), інтеграція мовних тонів у вокальну мелодику, а також розрив між звичними фразовими моделями європейського типу та східною інтонаційною логікою. У китайських піснях тональність мовного тексту повинна точно поєднуватися з музичним профілем, і ця умова часто суперечить принципам побудови мелодичної лінії в європейській традиції. У випадках, коли співак ігнорує або спрощує тональну специфіку китайської мови, відбувається спотворення змісту, а також зниження художньої якості інтерпретації.

У музичному аспекті китайський вокальний стиль вирізняється низкою естетичних ознак, які кардинально відрізняються від європейських. До таких належать монотематизм, фіксована ритмічна структура, медитативна протяжність форм, тяжіння до орнаментального мислення. Вокальна лінія в китайських піснях часто базується на горизонтальному розвитку звуку, легато із м'якими мікротоновими вигинами, активному використанні глісандо, динамічній гнучкості й тембровій пластичності. Європейські прийоми звуковедення – такі як теброве вібрато, чіткий розподіл фраз, драматургічна кульмінаційність – у цьому контексті виглядають стилістично неадекватними. Відтак постає необхідність формування іншої інтонаційної моделі, що передбачає гнучке, «пластичне» мислення, здатне до сприйняття вокальної фрази як безперервного руху в часі.

З огляду на ці особливості, методика роботи над китайським вокальним репертуаром має бути багаторівневою та міждисциплінарною. Перший етап передбачає фонетичну адаптацію – ознайомлення з артикуляційними моделями китайської мови, вивчення базової транскрипції, слуховий аналіз тонів та фіксацію їх на прикладах. Другий етап (інтонаційне моделювання) базується на методі співставлення китайських мовних тонів із музичними інтервалами (наприклад, другий тон асоціюється з висхідною терцією, третій – зі спадно-висхідним контуром тощо), що полегшує співакам адаптацію до нової інтонаційної системи. Третій етап (темброве орієнтування) передбачає використання акомпанементу, стилізованого під традиційні китайські інструменти (ерху, піпа, гуцинь), що сприяє формуванню адекватного уявлення про колористичну специфіку східної музики. Четвертий (стилістичне узгодження) полягає в поступовому формуванні звукової інтерпретації, з урахуванням східної логіки розвитку музичної фрази, пластичності динаміки, специфіки артикуляційної атаки та тембрового забарвлення.

На сучасному етапі розвитку вокального мистецтва інтерес до інтеркультурного репертуару зростає, однак виконання китайських вокальних творів українськими співаками залишається рідкісним явищем. Така виконавська практика потребує не лише високого рівня академічної вокальної майстерності, а й глибокого

розуміння фонетичних, мовних, стилістичних та культурних особливостей китайської музики. Залучення українських вокалістів до інтерпретації китайського матеріалу становить перспективний напрям у сфері академічного виконавства, що сприяє культурному діалогу між Сходом і Заходом.

Одним з небагатьох прикладів успішної адаптації китайської вокальної традиції в українському контексті є виконання хором колективом капели «Орфей»² відомої китайської пісні «Жасмин». Інтерпретація традиційної китайської лірики у хоровому аранжуванні вирізняється стилістичною гнучкістю, збереженням характерних елементів пентатонічної мелодики, гетерофонної гармонізації та хвилеподібної динаміки. Точне інтонування, делікатне фразування, стримана емоційність та акуратна фонетична артикуляція свідчать про глибоке розуміння китайської інтонаційної системи та вдалу адаптацію до європейської хорової традиції.

Серед сучасних прикладів виконання китайської поп-музики українськими артистами вирізняється інтерпретація пісні «存在» («Cúnzài») китайської співачки G.E.M. у виконанні Гельги Удовченко³. Вокалістка демонструє старанну роботу над китайською фонетикою, намагаючись інтегрувати тональну природу мови у музичну тканину твору. Інтонаційна точність та стилістичне наближення до оригінального звучання поп-композиції свідчать про ґрунтовну виконавську підготовку, проте водночас актуалізують проблему поєднання європейської вокальної техніки з особливостями східної вокальної естетики, яка базується на стриманості, плавності та звуковій деталізації.

Аналогічні приклади спостерігаються і в роботах українських співаків з популярним китайським репертуаром. Так, Максим Новицький виконує пісню «Shine On Me» гурту HIT-5⁴, демонструючи уважність до фонетики, стилістичну відповідність жанру та енергійне сценічне втілення. У спільному виступі української співачки з китайським виконавцем на телешоу із піснею «Shalala Lala»⁵ спостерігається яскраво виражена міжкультурна співпраця, хоча у цьому випадку пісня виконується англійською мовою, що не створює фонетичних викликів, характерних для китайського мовного середовища.

Отже, освоєння китайського вокального репертуару українськими виконавцями відкриває нові перспективи у вокальному мистецтві різних жанрів та стилів виконання, розширюючи межі репертуарної практики та сприяючи активізації міжкультурної комунікації. Такий напрям потребує впровадження міждисциплінарного підходу в освітній і виконавській площинах, що передбачає тісну інтеграцію мовно-фонетичної, вокально-технічної та стилістично-культурної складових.

У процесі педагогічної роботи доцільним є залучення фахівців з китайської фонетики або носіїв мови, здатних надати кваліфіковану підтримку на етапі опрацювання текстового матеріалу. Аудіотренінг із вико-

ристанням записів вокального виконання китайських вокалістів слугує ефективним інструментом стилістичного занурення, дозволяючи не лише актуалізувати інтонаційні та темброві особливості східної традиції, а й формувати навички порівняльного аналізу вокальної інтерпретації.

Окрему роль у цьому процесі відіграє співпраця з концертмейстером, що забезпечує темброву, динамічну та інтонаційну взаємодію, необхідну для автентичного стилістичного втілення. Акомпанемент, адаптований до характеру китайської музичної мови, сприяє формуванню відповідного інтонаційного мислення та глибокому проникненню у специфіку східного музичного стилю.

Таким чином, інтерпретація китайського вокального репертуару вимагає критичного переосмислення установлених європейських виконавських принципів, зокрема в аспектах роботи з текстом, інтонаційною моделлю та стилістичною структурою. Її ефективне втілення можливе лише за умови створення комплексного методичного середовища, в якому фонетичні, вокальні та культурно-стилістичні чинники функціонують у єдності, забезпечуючи умови для глибокого міжкультурного діалогу й збереження ідентичності вихідної музичної традиції.

Висновки. Інтерпретація китайського камерно-вокального репертуару в вокально-виконавському просторі українських співаків вимагає цілісного методичного підходу, зорієнтованого на комплексне поєднання технічної, мовно-інтонаційної, стилістичної та культурологічної підготовки. Своєрідність китайської вокальної традиції, зокрема її тональна мовна структура, відмінна фонетика, а також особлива драматургічна логіка розвитку музичного матеріалу, що суттєво відрізняється від європейських зразків, зумовлює необхідність переосмислення виконавських стратегій у межах академічної вокальної школи.

Серед основних труднощів, із якими стикаються українські співаки при зверненні до китайського вокального репертуару, вирізняються: фонетична неподібність китайської мови до європейських мовних систем; тональна природа китайської мови, яка вимагає від виконавця здатності моделювати мовні тони як музичні інтервали; а також інша концепція розвитку музичного образу, що не завжди передбачає послідовну кульмінаційну логіку, притаманну європейській традиції.

Водночас наявні зразки виконання китайських вокальних творів українськими співаками засвідчують не лише прагнення до інтерпретаційної точності, а й повагу до автентичної культури. Проте ці приклади виявляють також спектр завдань, пов'язаних із мовною адаптацією, стилістичною орієнтацією та інтонаційною точністю, що вимагає відповідного науково-методичного осмислення.

У цьому контексті можна окреслити низку методичних орієнтирів, що сприятимуть ефективному опануванню китайського вокального матеріалу:

— *фонетична підготовка*, що включає глибоке вивчення тональної системи китайської мови, роботу

² <https://www.youtube.com/watch?v=8S0TJHhNHfg>

³ <https://www.youtube.com/watch?v=Lq0mLPPnuEI>

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=DxZrPsAEHSs>

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=oF-ICbiObHU>

з транскрипцією, консультації з носіями мови або фонетистами, а також моделювання мовних тонів у межах інтервального слуху виконавця;

– *стилістичне ознайомлення* шляхом системного аудіотренінгу із залученням записів провідних китайських співаків вокального напрямку, що дозволяє сформувати реалістичне уявлення про вокальну манеру та темброву палітру;

– *педагогічна підтримка* з боку викладачів, обізнаних із проблемами міжкультурної вокальної інтерпретації, здатних адаптувати європейські вокальні техніки до східної інтонаційно-стилістичної системи;

– *концертмейстерська співпраця*, що ґрунтується на обізнаності акомпаніатора з ладогармонічною специфікою китайського репертуару, що сприяє формуванню відповідного інтонаційного мислення й тембрової взаємодії виконавця з акомпанементом.

Також особливе значення має міждисциплінарна інтеграція вокальної, лінгвістичної та музикознавчої

підготовки. Такий підхід дозволяє створити методично цілісний простір, у якому поєднуються фонетична точність, стилістична автентичність та естетичне осмислення іншої музичної традиції. У цьому контексті важливою є також орієнтація на звукову модель традиційного китайського інструментарію, що може слугувати еталоном для формування відповідної тембрової культури вокального звучання.

Перспективи подальших розвідок. Таким чином, інтерпретація китайських вокальних творів у межах європейської вокальної традиції постає не лише як виконавське завдання, але і як культурний акт діалогу, що потребує глибокої поваги до іншої музичної мови. Розбудова методичної бази, спрямованої на міжкультурну адаптацію, а також подальші наукові дослідження у сферах вокальної педагогіки, фонетики та інтонаційної стилістики сприятимуть розширенню художнього, навчального та наукового горизонту сучасного вокального мистецтва України у глобалізованому культурному контексті.

Література:

1. Ван Ін. Концертно-педагогічна діяльність українських співаків у Китаї XX – початку XXI століття в контексті міжнародних зв'язків : монографія. 2017. 190 с.
2. Гіголаєва-Юрченко В., Смирна О., Давидович Л. Важливість залучення національної складової до вокально-освітнього процесу (на прикладі роботи із китайськими здобувачами ХДАК). Актуальні питання гуманітарних наук. 2024. Вип. 73. Т. 1. С. 144–151.
3. Чжан Сицуй. Інтерпретаційні властивості декламації у виконавській творчості вокаліста. Аспекти історичного музикознавства: зб. наук.ст. Харків, ХНУМ ім.І. П. Котляревського. 2020. Вип. XXI. С. 247–260.
4. Чжан Сицуй. Дикція як артикуляційний прийом виконавської майстерності співака в сичжоуській музичній драмі. Музикознавча думка Дніпропетровщини. Дніпро, ГРАНТ, 2021. Вип. 20 (1,21). С. 252–261.
5. Шень Шуюе. Камерні вокальні твори на вірші старовинних поетів у доробку китайських композиторів : кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеня магістра. / СумДПУ ім. А. С. Макаренка, Суми. 2021. 57 с.
6. Hu, Mu. Features of singing in Chinese pop and traditional music: The influence of the music genre on vocal music. Musica Hodie 22. 2022.
7. Jones S. Folk Music of China: Living Instrumental Traditions. Oxford University Press, 1998.
8. Lau, Frederick. Voice, Culture, and Ethnicity in Contemporary Chinese Compositions 1. Vocal Music and Contemporary Identities. Routledge, 2013. С. 99–115.
9. Nettl B. The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts. University of Illinois Press, 2005. 528 p.
10. Stock J. Musical Creativity in Twentieth-Century China: Abing, His Music, and Its Legacy. University of Rochester Press, 1996.
11. Witzleben J. L. Silk and Bamboo Music in Shanghai: The Jiangnan Sizhu Instrumental Ensemble Tradition. Kent State University Press, 1995.

References:

1. Van In. Kontsertno-pedahohichna diialnist ukrainskykh spivakiv u Kytai KhKh–pochatku KhKhI stolittia v konteksti mizhnatsionalnykh zviazkiv : monohrafiia. [Concert and pedagogical activity of Ukrainian singers in China of the XX-early XXI century in the context of inter-ethnic relations: monograph]. 2017. 190. [in Ukrainian].
2. Hiholaieva-Yurchenko V., Smyrna O., Davydovych L. Vazhlyvist zaluchennia natsionalnoi skladovoi do vokalno-osvitnoho protsesu (na prykladi roboty iz kytais'kymy zdobuvachamy KhDAK) [The importance of involving the national component in the vocal and educational process (on the example of working with Chinese CDAC applicants)]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. Vyp. 73. T. 1. 2024. 144–151. [in Ukrainian].
3. Chzhan Sytsui. Interpretatsiini vlastyivosti deklamatsii u vykonavskii tvorchosti vokalista. [Interpreting properties of recitation in the vocalist performance]. Aspekty istorychnoho muzykoznavstva: zb. nauk.st. Kharkiv, KhNUM im.I. P. Kotliarevskoho. 2020. Vyp. XXI. 247–260. [in Ukrainian].
4. Chzhan Sytsui. Dyktsiia yak artykuliatsiinyi priiom vykonavskoi maisternosti spivaka v sychzhouskii muzychnii drami. [Diction as an articulatory technique of the singer's performing skill in the Sichzhou musical drama.]. Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny. Dnipro, HRANT, 2021. Vyp. 20 (1,21). 252–261. [in Ukrainian].
5. Shen Shuiue. Kamerni vokalni tvory na virshi starovynnykh poetiv u dorobku kytais'kykh kompozytoriv [Chamber vocal works on poems of ancient poets in the work of Chinese composers] : kvalifikatsiina robota na zdobuttia osvitnoho stupenia mahistra. / SumDPU im. A. S. Makarenka, Sumy. 2021. 57. [in Ukrainian].
6. Hu, Mu. Features of singing in Chinese pop and traditional music: The influence of the music genre on vocal music. Musica Hodie 22. 2022.

7. Jones S. Folk Music of China: Living Instrumental Traditions. Oxford University Press, 1998.
8. Lau, Frederick. Voice, Culture, and Ethnicity in Contemporary Chinese Compositions 1. Vocal Music and Contemporary Identities. Routledge, 2013. 99-115.
9. Nettl B. The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts. University of Illinois Press, 2005. 528 p.
10. Stock J. Musical Creativity in Twentieth-Century China: Abing, His Music, and Its Legacy. University of Rochester Press, 1996.
11. Witzleben J. L. Silk and Bamboo Music in Shanghai: The Jiangnan Sizhu Instrumental Ensemble Tradition. Kent State University Press, 1995.

ВОКАЛЬНО-МОВЛЕННЄВА КУЛЬТУРА У ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Дубовська Ольга Леонідівна,

викладач-методист кафедри вокально-хорової підготовки вчителя
Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія»
Харківської обласної ради
ORCID ID: 0000-0002-1571-3527

Адам'ян Анастасія Ігорівна,

концертмейстер кафедри вокально-хорової підготовки вчителя
Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія»
Харківської обласної ради
ORCID ID: 0009-0000-7170-5700

У статті розглянуто важливість формування вокально-мовленнєвої культури студентів мистецьких факультетів педагогічних вузів. Приділена увага проблемі вокально-мовленнєвої культури у професійній підготовці фахівців мистецьких дисциплін, розглянута особливість вимови у співі українською та іноземними мовами. Також висвітлено значення вокально-мовленнєвої культури у професійній підготовці вчителя музичного мистецтва. Проаналізовано основні аспекти формування мовленнєвої виразності, вокальної техніки, дикції та дихання як складових професійної компетентності. Окреслено шляхи вдосконалення цієї культури у процесі фахової підготовки.

Метою статті є аналіз методичних прийомів формування вокальної культури майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі фахової підготовки в педагогічних закладах вищої освіти.

Методологія. Досвід педагогічної роботи доводить, що у вокальній виконавській практиці проблема слова у співі є актуальною, особливо тепер, коли сучасна міжнародна традиція та світовий виконавський досвід орієнтують на спів мовою оригіналу, що потребує оволодіння специфікою співу іноземними мовами. Підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва до професійної діяльності інтерпретується як ефективний засіб їх музично-фахового та педагогічного становлення. Вокальна вимова розглядається як особлива діяльність, що відрізняється від суто вимови іноземною мовою тим, що вона ґрунтується не на процесі мовлення, а на співі й підпорядковується законам співу. Фонетика мови впливає на створення «звукового» образу, а також на звукоутворення, тобто техніку вокалу. Грамотність, культура вокальної мови ґрунтується на законах дикції і нормах літературної мови, що зумовлені фонетикою конкретної мови, а також «нормою» у співі цією мовою.

Наукова новизна в дослідженні вокально-мовленнєвих навичок може полягати в розробці та впровадженні інноваційних підходів, методик та технологій, спрямованих на покращення якості та ефективності вокального навчання та мовленнєвої підготовки.

Ключові слова: вокально-мовленнєва культура, професійна підготовка, вчитель музичного мистецтва, музичне мистецтво, вчитель музики, дикція, артикуляція, педагогічне мовлення.

Dubovska Olga, Adamian Anastasiia. Vocal and verbal culture in professional training of music teachers

The article considers the importance of forming vocal and verbal culture of students of art faculties of pedagogical universities. Attention is paid to the problem of vocal and verbal culture in the professional training of specialists in art disciplines, the peculiarity of pronunciation in singing in Ukrainian and foreign languages is considered. The importance of vocal and speech culture in the professional training of a teacher of musical art is also highlighted. The main aspects of the formation of speech expressiveness, vocal technique, diction and breathing as components of professional competence are analyzed. Ways of improving this culture in the process of professional training are outlined.

The purpose of the article is to analyze methodological techniques for forming vocal culture of future teachers of musical art in the process of professional training in pedagogical institutions of higher education.

Methodology. The experience of pedagogical work proves that in vocal performance practice the problem of the word in singing is relevant, especially now, when the modern international tradition and world performance experience are oriented towards singing in the original language, which requires mastering the specifics of singing in foreign languages. The education of future teachers of musical art for professional activity is interpreted as an effective means of their musical, professional and pedagogical development. Vocal pronunciation is considered as a special activity that differs from purely pronunciation in a foreign language in that it is based not on the verbal processes, but on singing and is subject to the laws of singing. The phonetics of the language affects the creation of a "sound" image, as well as on sound formation, that is actually a vocal technique. Literacy, the culture of vocal speech is based on the laws of diction and the norms of the literary language, which are determined by the phonetics of a particular language, as well as the "norm" in singing in this language.

Scientific novelty in the research of vocal and speech skills may consist in the development and implementation of innovative approaches, methods and technologies aimed at improving the quality and effectiveness of vocal training and speech training.

Key words: vocal and verbal culture, professional training, teacher of musical art, musical art, music teacher, diction, articulation, pedagogical speech.

Вступ. У сучасних умовах трансформації освітнього простору особливої актуальності набуває питання професійної підготовки вчителя музичного мистецтва, який має не лише володіти ґрунтовними знаннями з фаху, але й розвиненими комунікативними та вокально-мовленнєвими навичками. Вокально-мовленнєва культура є однією з ключових складових педагогічної майстерності, адже саме через мовлення і вокал учитель передає знання, емоції, формує художньо-естетичні цінності учнів.

Актуальність проблеми. Сьогодні українська сучасна система музичної освіти орієнтується на європейські стандарти, в зв'язку з чим особливої актуальності набуває досвід фахової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва, у якому вагоме місце посідає проблема формування вокально-мовленнєвої культури. Це питання є одним із найважливіших у процесі підготовки студентів до музично-педагогічної діяльності. Вокально-мовленнєва культура є невід'ємною складовою високого професійного рівня сучасного вчителя музичного мистецтва, тому методика вищої школи потребує визначення її специфіки та конкретизації методичних шляхів і засобів, що сприяють ефективному формуванню цього феномену.

Мета дослідження полягає в тому, щоб проаналізувати підходи науковців щодо специфіки формування вокально-мовленнєвої культури майбутніх учителів музичного мистецтва, відібрати і розглянути найбільш дієві шляхи, форми, методи і засоби, враховуючи при цьому те, що кожен з них має свої локальні можливості і відокремлено не може повністю забезпечити успішність формування цього складного особистісного надбання.

Виклад основного матеріалу. Вокально-мовленнєва культура – це інтегративна характеристика особистості, яка охоплює сукупність навичок вокального звучання, чіткої дикції, правильного дихання, логіко-емоційного інтонування та виразного мовлення. Вона є основою ефективної педагогічної комунікації, художньої інтерпретації музичних творів і побудови продуктивної взаємодії з учнями.

Спираючись на дослідження Л. Дерев'янка [1], ми вважаємо, що вокально-мовленнєва культура виконавця – це багатомірне, комплексне поняття, що включає сукупність якостей мовленнєвої культури особистості у процесі її творчої вокальної діяльності, визначає рівень вокально-мовленнєвої майстерності, який базується на естетичних та фізичних можливостях голосового механізму і зумовлює інтонаційну виразність вокального мовлення. Показниками вокально-мовленнєвої культури є дотримання нормативної літературної вимови та структурних особливостей слів у співі; дотримання лексичних норм та виражальних засобів поетичного тексту у процесі виконання вокальних творів; здатність до втілення художньо-образного змісту вокального твору шляхом використання сукупності вокальних навичок – володіння кантиленою, правильним фразуванням, емоційністю та музикальністю виконання; відчуття стилю

вокального твору; володіння художньо-виконавською майстерністю.

Вокальна музика – це мистецтво синтетичне, в якому поєднується музика і слово. Тому немає необхідності переконувати, наскільки великим є значення слова в галузі вокального виконавства. Адже для того, щоб співак міг донести до слухача зміст твору, що виконується, він повинен однаково майстерно володіти як належною звуковою палітрою свого голосу, так і художньою виразністю слова. В залежності від таланту і рівня володіння технікою співу і мови йому необхідно створити яскраві та незабутні художні образи.

Процес оволодіння показниками вокально-мовленнєвої культури відбувається в ході практичної вокальної діяльності, яку необхідно організувати так, щоб студенти постійно відчували наростання складності навчальних завдань, випробовували позитивні емоції від переживання власного успіху в навчанні, були зайняті напруженою творчою роботою. Одним з головних шляхів формування вокально-мовленнєвої культури є системність всіх форм навчальної діяльності, у процесі якої студенти-вокалісти повинні мати можливість розкрити й виявити свої здібності, особистісний потенціал, креативність. Під час навчальної аудиторної та позааудиторної діяльності студенти мають виявляти ініціативу в процесі складання навчальних програм, пропонувати свої ідеї; самостійно працювати над якістю співацького голосу (вправи, розспівки); збагачувати власну образну палітру шляхом прослуховування та перегляду відеозаписів виступів професійних співаків, а також накопичувати знання варіантів виконавських інтерпретацій вокальних творів; відвідувати концерти, майстер-класи викладачів-вокалістів з наступним аналізом і написанням рецензій, анотацій; розширювати репертуарний список шляхом перегляду мюзиклів, опер, оперет, музичних відео та кінофільмів; робити самоаналіз мовленнєвих аспектів власних виступів, вокальних відчуттів, виявляти та аналізувати власні помилки; вміти самостійно підтримувати правильний режим голосового навантаження, відчувати власну межу голосового напруження; проводити міні літературно-історичне дослідження вокального твору, що виконується; проводити міні презентації з використанням спеціально розроблених схем стосовно вокального твору, що розучується, його специфіки в класі постановки голосу тощо.

Велику роль у формуванні вокально-мовленнєвої культури відіграє самостійна робота студентів, яка є формою організації їхньої навчальної діяльності і здійснюється під прямим або непрямым керівництвом викладача. У ході такої роботи майбутні вчителі музичного мистецтва переважно або повністю самостійно виконують різного виду завдання.

Особиста вокально-педагогічна діяльність авторів і аналіз передового досвіду відомих науковців і викладачів вищої школи щодо специфіки формування вокально-мовленнєвої культури майбутніх учителів музичного мистецтва дають можливість запропонувати ряд порад та методичних рекомендацій для роботи в класі постановки голосу:

- формування вокально-мовленнєвої культури студента слід вибудовувати згідно з його індивідуальними співацькими даними, природними якостями співацького голосу (наявність яскраво вираженого тембру, діапазону) та вмінням сприймати і виконувати методичні вказівки педагога;

- систематичне використання розспівок, інтонаційно-мовленнєвих і фонопедичних вправ, поспівок-скоромовок, дихальних вправ, вправ на розслаблення тіла;

- значну частину вокальних вправ слід виконувати без фортепіанного супроводу, щоб уважно стежити за тембровою одноманітністю та чистотою звука, при цьому студент повинен оволодіти вмінням урізноманітнювати свій тембр голосу;

- артикуляційна система потребує як фізичного так і психологічного розслаблення, тому потрібно навчитися контролювати свої думки та емоції;

- необхідно поєднувати виразний спів з фонетичною чистотою і правильністю мови. Тому слід прагнути того, щоб голосна подовжено тягнулась, щоб «а» або «о» сприймалися як безперервний потік, і тільки на певний момент швидко переривалися чітко виголошеною приголосною для переходу в нову форму.

- не потрібно приділяти занадто великої уваги перебільшенню артикуляції, яка впливає на якість звуковедення. У вимові приголосних повинно бути відчуття міри, слід обережно підходити до необхідного їх подвоєння, не зловживати сонорними приголосними «р», «м», «л», «н», «ж», «з», особливо наприкінці слова;

- правильне оформлення вокальних голосних сприяє знаходженню високої співацької позиції звуку, яка, в свою чергу, оформлює округле академічне звучання голосу на всьому проміжку діапазону співака;

- виробити й усвідомлено закріпити головне звучання голосу;

- відпрацьовувати свою дикцію та артикуляцію перед дзеркалом;

- поступово розширюючи діапазон, треба прагнути до зберігання однакового забарвлення звуку та резонування;

- дбайливо ставитися до вокального твору, до авторських ремарок, уникати незазначених автором нюансів, особливо фермат і невинуватих прискорень;

- не слід ставити спів високих нот самоціллю, адже головним є не висота ноти, а те, як вона готується попередньою фразою, який характер їй надається.

На формування музичних стилів у вокальній музиці та національних вокальних шкіл мали вплив фонетичні й орфоепічні особливості мов різних народів, манера мовлення. У різних історичних і національних стилях підхід до словесного тексту, вид взаємозв'язку слова і музики є дуже різним. Наприклад, у питаннях співочого звукоутворення італійська та українська школи не мають суттєвих відмінностей, оскільки багато українських вокалістів навчалися мистецтву співу в педагогів-італійців. Проте у питаннях вокально-художньої виразності вони йшли різними шляхами, спираючись на різні принципи. Головна відмінність між цими двома школами визначалася у підході до вико-

нання тексту арії, пісні, романсу. В італійській музиці упродовж довгого часу (у добу *bel canto*) слово посідало другорядне значення, текст повністю підпорядковувався нотам, головна увага зверталася на віртуозне володіння голосом. У вокальному мистецтві найбільше цінувалися пасажна техніка, рухливість голосу, вміння орнаментувати мелодію колоратурними каденціями тощо (тобто суто зовнішні ефекти).

Класичні слов'янські вокальні школи (зокрема українська) вимагали від музикантів володіння синтезом слова і співу. Самодостатня віртуозність ніколи не була характерною для вітчизняного професійного вокального виконавства, яке увібрало в себе національні традиції. У багатьох жанрах українського фольклору саме слово несло основне образно-емоційне навантаження (згадаймо хоча б думи). Це знайшло відображення у стилістиці оперної та камерно-вокальної творчості українських композиторів-класиків (М. Лисенка, К. Стеценка, Я. Степового) і зумовило основні риси вітчизняного вокального виконавства.

Таким чином, слово в мистецтві співу відіграє надзвичайно важливу роль, воно не лише підпорядковується музиці, але й збагачується нею, само стає музикою, надає їй певних психологічних інтонацій і барв. Основою виразного співу є природний, пластичний звук, кантилена, однак володіння цими елементами не вирішує всіх проблем вокального виконавства. Майстерність співу у студента формується лише за умов поєднання природного звуку з виразним словом, оскільки у слові міститься конкретна думка, емоційний зміст якої підсилює музика.

Спів – це продовжена мова. Мова співака має бути виразна, чітка, природна та правильна. У широких колах вокалістів, особливо італійців, поширена думка, що для співака важливий насамперед звук, а все інше має другорядне значення. Деякі викладачі теж виховують у своїх студентів переважно звук і приділяють недостатньо уваги тому, як володіти ним, вимовляючи слова в процесі співу, як виражати емоції, закладені в тексті, і т. ін.

Мова буде вокально-художньою, якщо будуть використовуватись закони співацького звуку: так само і звук буде повноцінний, художній лише тоді, коли буде враховано закони правильної розмовної мови.

Роботу над розвитком культури мови у вокалістів-початківців потрібно розпочинати з аналізу його психофізіологічного аспекту, музичальності, артистичності, здібностей в цілому. Саме тому, під час спілкування зі студентом, викладачу необхідно враховувати його загальний комплекс фізіологічних, індивідуальних, психологічних особливостей, які мають вияви у швидкості реакції, межах чутливості, особливостях уваги, пам'яті, спостережливості, кмітливості.

Вагомим компонентом якісного співу є також дикція. Однією з причин невиразної дикції є те, що більшість викладачів вокалу на першому, найважливішому етапі постановки голосу, коли закладаються основні установки голосоутворення, майже не звертають достатньої уваги на розвиток правильної дикції. Вони здебільшого

досить довго працюють на голосних звуках, не поєднуючи їх із приголосними. Але, у зв'язку з тим, що звуки, поєднуючись у слова, взаємодіють, студенту-вокалісту недоцільно надто довго співати на ізольованих голосних, а необхідно швидше переходити на різні комбінації голосних із приголосними.

Для гарної дикції треба навчитися чітко вимовляти приголосні та чисто проспівувати голосні, що вимагає від артикуляційного апарату певного тренування. Практика показує, що переважна більшість тих, хто навчається співу, в житті погано говорять: недостатньо ясно, повно, активно. Артикуляційний апарат у них часто м'який, іноді затиснутий. При його розробці та тренуванні з успіхом застосовуються як просто фізичні вправи без звуку для розвитку рухомості, спритності та сили артикуляційних м'язів, так і вправи у мові та співі.

Беззвучні вправи готують артикуляційний апарат до більш чіткої роботи, роблять його більш рухливим, значно поліпшують тонус м'язів та сприяють волі мімічної мускулатури обличчя, рота, а також нижньої щелепи, обличчя, ший.

Отже, щоб розкрити конкретний музично-поетичний образ, викладачу вокалу необхідно враховувати психофізіологічні властивості вокаліста-початківця, допомогти йому перетворити свій спів на живе музичне мовлення. Пошуки правильної вокальної інтонації неможливі без відображення правильної мовленнєвої інтонації, без знання правил вокальної орфоєпії тієї чи іншої мови. Спів мовою оригіналу дозволяє найповніше розкрити «живе звучання музики», яке значною мірою зумовлюється своєрідністю звучання авторської мови. Вокальний твір, написаний у фонетичній системі конкретної мови, природно включає в себе елементи цієї системи: систему фонем, інтонацій та закони, за якими ця система функціонує.

Але різні мови відрізняються за рівнем вокальності. Щодо чисто «технологічних» моментів, тобто зручності для співу, то українська та італійська мови мають багато спільних рис. Особливості вокального виконавства значною мірою пов'язані зі співвідношенням голосних і приголосних звуків. Мистецтво орфоєпії вокаліста полягає у вмінні їх правильно відчувати та вимовляти. Вимова голосних у кожній мові має свою специфіку, про яку вокалісти повинні знати, оскільки, виконуючи твір навіть рідною мовою, вони іноді вдаються до спотворення звуків.

Професійний спів різними мовами (українською, німецькою, італійською, англійською, французькою, латинською, іспанською) може бути лише результатом чіткої та планомірної роботи над оволодінням артикуляцією іноземних мов у співі. Проте якість співу, його культура часто бувають незадовільними, на якість співу впливають рівень оволодіння співаком фонетичною базою іноземної мови, вміння виявити в музиці своєрідність національної інтонації та інше.

Окрім знайомства з культурою, особливостями національного темпераменту, характеру, поведінки, студент повинен на практиці оволодіти особливостями артикуляцій у співі іншими мовами, а також деякими фонетич-

ними законами, що зумовлюють типові помилки українських співаків. Так, помилкою у співі англійською мовою буде надмірне «огублення», у співі німецькою – палаталізація (пом'якшення) приголосних, англійською та французькою мовами – оглушення дзвінких приголосних у кінці слів.

Найменш «вокальною» вважається німецька мова. Цією мовою ніколи не співав Е. Карузо. Він писав, що співати для нього німецькою неможливо, бо «в ній занадто часто зустрічаються приголосні. До того ж жорстка вимова порушує звучання фрази та позбавляє мій голос яскравості. Якщо інші іноземні артисти співають німецькою мовою, то це означає, що в них техніка краща, ніж у мене».

Вокальна мова відчуває значний вплив фонетики мови оригіналу, тобто мови, якою написано твір. Фонетична система кожної мови включає систему фонем, синтаксис, функції якого виявляються в інтонації та структурі, зумовлену загальними законами мови.

Результати дослідження. У процесі аналізу було встановлено, що вокально-мовленнєва культура є ключовим чинником успішної професійної діяльності вчителя музичного мистецтва. Систематизація наукових джерел та педагогічного досвіду показала:

- формування навичок правильного дихання, чіткої дикції та інтонування безпосередньо впливає на якість мовлення і вокалу майбутнього педагога;
- інтеграція занять із техніки мовлення, вокалу та сценічної майстерності забезпечує цілісне формування комунікативної компетентності;
- практика публічних виступів, участь у мистецьких заходах і педагогічних тренінгах сприяє розвитку мовленнєвої виразності, стійкості голосу й емоційної виразності;
- ефективність професійної комунікації з учнями значно підвищується за умов належного розвитку вокально-мовленнєвої культури вчителя.

Отримані результати підтверджують необхідність цілеспрямованого та системного підходу до формування цієї складової в процесі фахової підготовки вчителів музичного мистецтва.

Висновки. Аналіз специфіки формування вокально-мовленнєвої культури майбутніх учителів музичного мистецтва дозволив стверджувати, що вона є невід'ємною складовою високого професійного рівня сучасного вчителя музичного мистецтва, включає сукупність якостей мовленнєвої культури виконавця у процесі його творчої вокальної діяльності, визначає рівень вокально-мовленнєвої майстерності особистості, який базується на естетичних та фізичних можливостях голосового механізму і зумовлює інтонаційну виразність вокального мовлення.

Перспективи подальших досліджень. Перспективи подальших наукових розвідок убачаємо в розробленні сучасної методики формування вокально-мовленнєвої культури майбутніх учителів музичного мистецтва з використанням інноваційних методів і засобів у процесі навчальної аудиторної та позааудиторної самостійної роботи.

Література:

1. Антонюк В. Культура мови у співі та принципи української вокальної орфоєпії. НМАУ. Київ, 2000. С. 80–86.
2. Базиликот Б. Орфоєпія в співі. Львів, 2001. С. 76.
3. Дерев'яно Л. А. Особливості формування вокально-мовленнєвої культури як складової педагогічної майстерності майбутнього вчителя. Київ, 1993. С. 21.
4. Дмитришєна Д. Формування вокальної культури майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі фахової підготовки. Київ, 2020. Вилучено з: <http://journal.org.ua/index.php/ntn/article/view/19>
5. Ткаченко Т.В. Формування вокально-сценічної культури студентів мистецьких факультетів педагогічних ВУЗів: монографія. Харків, 2016. С. 307.
6. Мадисєва Т. М. Співак і мова. ШТРИХ. Харків, 2002. С. 132.
7. Cohen, A. J. (2011). The Art of Communicating: A Guide to Effective Teaching. New York: Oxford University Press.
8. Miller, R. (2008). The structure of singing: System and art in vocal technique. Chicago: The University of Chicago Press.

References:

1. Antoniuk V. (2000). Kultura movy u spivi ta pryntsyipy ukrainskoi vokalnoi orfoepii. [Language culture in singing and principles of Ukrainian vocal orthoepy]. NMAU – UNTAM. Kyiv. pp. 80–86 [in Ukrainian]
2. Bazylykut B. (2001). Orfoepiia v spivi. [Orthoepy in singing]. Lviv. p. 76 [in Ukrainian]
3. Derevianko L. A. (1993). Osoblyvosti formuvannia vokalno-movlennievoi kultury yak skladovoi pedahohichnoi maisternosti maibutnoho vchytelia. [Features of the formation of vocal and speech culture as a component of the pedagogical skills of a future teacher]. Kyiv. p. 21 [in Ukrainian]
4. Dmitryshchena D. (2020). Formuvannia vokalnoi kultury maibutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva v protsesi fakhovoi pidhotovky. [Forming vocal culture of future music art teachers in the professional training process]. Kyiv. From: <http://journal.org.ua/index.php/ntn/article/view/19> [in Ukrainian]
5. Tkachenko T.V. (2016). Formuvannia vokalno-stsenichnoi kultury studentiv mystetskykh fakultetiv pedahohichnykh VUZiv: monohrafiia. [Formation of vocal and stage culture of students of art faculties of pedagogical universities: monograph]. Kharkiv. p. 307 [in Ukrainian]
6. Madysheva T. M. (2002). Spivak i mova. [Singer and language]. SHTRIKH – HATCH. Kharkiv. p. 132 [in Ukrainian]
7. Miller, R. (2008). The structure of singing: System and art in vocal technique. Chicago: The University of Chicago Press. [in English]
8. Cohen, A. J. (2011). The Art of Communicating: A Guide to Effective Teaching. New York: Oxford University Press. [in English]

ХОРОВЕ ПИСЬМО ЯК ФУНДАМЕНТАЛЬНИЙ ФАКТОР ПРАКТИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ДИРИГЕНТА

Заверуха Олена Леонідівна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри академічного та естрадного вокалу
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0000-0002-8860-6335

Сбітнєва Олена Федорівна,

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри академічного та естрадного вокалу
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0000-0002-2201-2120

У статті розглядається хорове письмо як фундаментальний фактор практичної діяльності диригента. Обґрунтовано, що хорове письмо у діяльності диригента є виконавською категорією, що спрямована на втілення композиторського задуму твору. Встановлено, що реалізація диригентом хорової партитури здійснюється через її аналіз, тлумачення вербальних елементів хорового письма та втілення ідейно-художньої сутності твору. Виявлено, що аналіз хорового письма є важливим задля усвідомлення твору диригентом, що спрямований на добір засобів і прийомів виконавської виразності у розкритті композиторського задуму. Аналіз літературного та музичного тексту, структурних елементів хорового твору спрямовані на розкриття художнього образу. Аналізуючи партитуру в диригента має скластись уявне звучання твору з особливостями його форми та виконавської драматургії. Правильне трактування вербального тексту сприяє досягненню задуму композитора та драматургічному рішенню твору. Тлумачення вербального тексту хорового твору може змінюватись диригентом згідно поставлених художніх завдань. Усі динамічні відтінки та штрихи, темпові зміни трактуються диригентом залежно від художнього змісту твору та виконавської інтерпретації. Втілення художнього змісту твору реалізується мануальною технікою диригента. Розкрито, що хорове письмо є знаковою категорією та реалізується у виконавському відтворенні. Обґрунтовано, що хорове письмо у роботі диригента-хормейстера є засобом втілення концепції та художньо-образного змісту твору, який розкривається у виконавській інтерпретації. Обґрунтовано, що диригентська реалізація хорового письма є виконавською категорією, яка спрямована на втілення художнього змісту твору. Встановлено, що завдяки хоровому письму диригентом утворюється словесний вимір твору в його реальному звучанні.

Ключові слова: хорове письмо, хорова партитура, диригент, композиторський задум, виконавська інтерпретація, художній зміст твору.

Zaverukha Olena, Sbitnieva Olena. Choral writing as a fundamental factor in the practical activity of a conductor

The article examines choral writing as a fundamental factor in the practical activity of a conductor. It is substantiated that choral writing in conducting is a performative category aimed at realizing the composer's artistic intent. It is established that the conductor implements the choral score through its analysis, interpretation of the verbal elements of choral writing, and embodiment of the ideological and artistic essence of the piece. It is revealed that the analysis of choral writing is important for the conductor's understanding of the work and is aimed at selecting means and methods of expressive performance to uncover the composer's vision. The analysis of the literary and musical text, as well as the structural elements of the choral work, is intended to reveal the artistic image. While analyzing the score, the conductor should form an imaginative sound picture of the piece with its structural and dramaturgical features. Correct interpretation of the verbal text promotes understanding of the composer's idea and the dramaturgical solution of the work. The interpretation of the verbal text of a choral work may vary depending on the artistic goals set by the conductor. All dynamic nuances, articulations, and tempo changes are interpreted by the conductor depending on the artistic content and performance interpretation. The embodiment of the artistic content of the piece is realized through the conductor's manual technique. It is shown that choral writing is a symbolic category realized through performance. It is substantiated that in the work of a choral conductor, choral writing serves as a means of implementing the artistic and figurative content of the work, which is revealed through performance interpretation. It is confirmed that the conductor's realization of choral writing is a performance category aimed at expressing the artistic content of the piece. Choral writing helps the conductor form the semantic dimension of the work in its actual sound.

Key words: choral writing, choral score, conductor, composer's intention, performance interpretation, artistic content of the work.

Вступ. Професійна царина диригента-хормейстера спрямована, з одного боку, на досягнення засад хорового мистецтва, з іншого, – на створення власної виконавської версії хорового твору (інтерпретації). Дослідження хорового письма є важливим чинником у виконавському мистецтві, де диригентом втілюється в життя зафіксована система композиторського мислення. Постановка проблеми передбачає системність

функціонування хорового письма за законами музичної комунікації «композитор – диригент», де композитор створює нотний текст, а диригент втілює в життя хоровий шедевр. Тому осмислення хорового письма як фундаментального фактору професійної діяльності диригента набуває вагомого значення, оскільки саме у виконавському вимірі реалізується художній зміст твору.

Мета дослідження – висвітлити хорове письмо як фундаментальний фактор діяльності диригента-хормейстера.

Матеріали та методи дослідження. Автор пропонованої публікації опирається на наукові доробки дослідників, присвячені проблемам виконавської інтерпретації хорового твору (Белік Н. А. [1], Гао Чилін [2], Кириленко Я. О. [6], Марченко М. О. [8]), явищу музичної інтерпретації (Москаленко В. Г. [2]), поняттю «хорове письмо» (Заверуха О.Л. [2]), вербальному тексту (Марченко М. О. [8]). Основним методом дослідження у пропонованій статті є системний метод, спрямований на «осмислення категорії хорового письма як художнього цілого» [3].

Результати дослідження. Хорове мистецтво – це цілісна сфера типів і різновидів хорового письма, що склались в історичному процесі. В ньому яскраво відзеркалюється виконавська система (діяльність диригента та хору) і композиторська творчість (створення твору). Фундаментом всього хорового мистецтва є хорове письмо, котре поєднує і композиторську творчість, і виконавство. Звідси, необхідно обґрунтувати роль хорового письма як фундаментального фактуру композиторської та диригентської діяльності. Хорове письмо – це «ієрархічна комунікативно-знакова система. <...> є продуктом композиторського мислення, способом фіксації та організації твору через систему знаків, <...> сполучною ланкою між композитором та виконавцями (диригентом та співаками)» [3, с. 7–8]. Засобами письма «композитор виражає свої думки у відповідності знакової системи хорового мислення, відображуючи в творі емоційно-смісловий зміст» [4, с. 409]. Хорове письмо у практичній роботі диригента є досягнутою виконавською категорією, де розкриваються та втілюються задум та ідеї композитора. Хорове письмо «в діяльності диригента – це розкриття «картини світу» композитора, інтонаційно-стильове прочитання якої втілюється засобами диригентської поетики» [4, с. 411]. Диригент реалізовує перехід знакового (нотного) тексту до художнього змісту твору поетапно, у такому алгоритмі:

- 1) аналіз хорового письма (хорової партитури);
- 2) тлумачення вербального тексту у взаємодії з особливостями хорового письма композитора.
- 3) втілення художнього змісту твору.

Перший етап. У диригентському сприйнятті творчість композитора є світоглядною категорією, скарбницею художніх образів, які виявляються завдяки аналізу хорової партитури. Хорова партитура – це фіксація нотного тексту, де поєднуються усі структурні елементи твору в їх взаємозв'язку. Хорова партитура стає довершеною субстанцією під час прочитання диригентом принципу ієрархії її внутрішніх підсистем. Бачення художньо-образного змісту хорового твору, вибір засобів і прийомів для реалізації задуму композитора залежить від осмислення хорового письма (хорової партитури) диригентом. Беззаперечною є думка дослідниці Я. Кириленко, що відтворення переконливої виконавської інтерпретації неможливе «без поглибленого

вивчення образно-сміислової сфери та конструктивних особливостей музичної композиції, без аналізу умов її створення» [6, с. 34].

Звідси, аналіз хорової партитури (хорового письма) є важливим етапом у втіленні задуму композитора в процесі виконавського трактування. Знайомлячись із партитурою (хоровим письмом) диригенту слід проаналізувати змістовну складову твору, його сюжетну лінію та ідею, встановити приналежність композиції до відповідної доби, стилю, що заархівовано відбивається у хоровому письмі.

Аналіз поетичного та музичного тексту сприяє досягненню художнього змісту твору, розкриттю його ідеї. Мистецтво слова і музики є окремими галузями, водночас їх співвідношення збагачує один одного. Так, функція слова полягає в розкритті глибини та виразності музичного матеріалу, що пов'язаний з емоційною складовою вербального тексту, а функція музики допомагає яскраво втілити образи, закладені в поезії. В самостійній аналітичній роботі диригента-хормейстера їх потрібно розглядати як окремі елементи (у літературному тексті склади, слова, фрази, речення, змістовні вершини, а в музичному – мотиви, фрази, кульмінації, засоби музичної виразності), так і в цілісності (взаємозв'язок усіх елементів літературної та музичної мови в драматургічному розвитку твору). В обох видах мистецтва наявні ритм, темп, динаміка, інтонація, фразування та кульмінація. Слово та музика реалізуються у співвідношенні через виконавське висловлювання: звук, інтонацію, тембральне та емоційне забарвлення тощо.

При аналізі структурних елементів твору, а саме: форми, мелодії, фактури, ладу та тональності, гармонії, метру, темпоритму, агогіки, динаміки, штрихів, що спрямовані на розкриття художнього змісту твору, варто встановити їх взаємозв'язок та розкрити значення того чи іншого засобу музичної виразності у загальній драматургії твору. Для реалізації художнього задуму твору важливими є визначення основних виконавських труднощів у партитурі (гармонічних, інтонаційних, темпоритмічних, ансамблевих, вокально-технічних тощо). Вищезазначене підтверджується думкою М. Чугуновіч, що під час аналізу хорової партитури «визначаються стилістичні, інтерпретаційно-виконавські особливості твору, засоби музичної виразності, через які розкриваються художній образ хорового твору» [10, с. 730]. При аналізі хорової партитури створюється її музично-слухове уявлення, що є важливим у втіленні художнього змісту твору.

Робота диригента над партитурою хорового твору має два етапи: 1) всебічний аналіз хорового письма; 2) розумування твору з хором. Практична робота з хором є етапом втілення виявлених в аналітичній роботі хормейстера особливостей хорового письма, його установок, структури в єдину виконавську систему інтонаційної, ритмічної, динамічної, фактурної організації, що здійснюються в повній відповідності до «побудови музичної мови» [7, с. 155]. При вивченні твору з хором диригентом послідовно здійснюється ретельна робота

над музичним текстом (згідно поставлених завдань), усіма технічно-виконавськими труднощами, засобами виконавської виразності (якістю звучання (стрій, ансамбль), інтонуванням, темпоритмом, динамікою, тембром, артикуляцією, фразуванням), виконавськими прийомами, формоутворенням твору тощо, і в кінцевому результаті в живому звучанні втілюється концепція композиції, розкривається її художній зміст.

Таким чином, попереднє вивчення хорової партитури диригентом є основою для майбутнього формоутворення у процесі виконання. Цей процес є інтелектуальним механізмом послідовного розкриття компонентів хорової звучності.

На **другому етапі** слід зазначити необхідність правильного розуміння та достеменного тлумачення диригентом вербального тексту через засоби музичної виразності, що використав композитор. Вербальний текст обраний композитором – це фіксування ідеї та задуму хорового твору, котрі реалізуються диригентом і виконавцями. Тракткування вербального тексту є важливим для цілісного осмислення драматургії твору. Відповідно до вказівок композитора диригентом здійснюється їх прочитання з метою розкриття художнього образу хорового твору. Як зазначає М. Марченко, «вербальний текст диктує характер музики в цілому, є рушійною силою музичної мови твору, інтонаційної побудови його мелодики, основою для формотворення» [8, с. 181]. Отже, вербальний текст є джерелом змісту та одним з елементів впливу на слухача, завдяки якому композитор у поєднанні з творчим обдаруванням створює музичний шедевр.

Зв'язок вербального тексту у взаємодії з особливостями хорового письма композитора дає змогу диригенту глибше проникнути в художній задум твору, виявити внутрішню логіку музичної драматургії, а також реалізувати цілісну інтерпретацію, що поєднує семантичне, емоційне та звукове втілення.

Найважливішою домінантою композиторського письма є різноманітні позначки, спрямовані на розуміння ідеї митця та задуму твору. Їх сутність полягає у відтворенні художнього образу засобом диригентського тлумачення тексту композитора. Диригенту для реалізації твору необхідно врахувати авторські позначення до своєї виконавської інтерпретації. Диригентський базис, орієнтований на способи мануальної техніки, підпорядковується авторському тексту, який згодом піддається індивідуальному трактуванню. Дослідник В. Москаленко зазначає, – «нотним записом фіксується лише деяке “русло”, берегами якого спрямована і водночас обмежена течія музичної думки. Духовна і тілесно-рухова енергетика, емоційне наповнення музичної думки, її звукова конкретика і, значною мірою, естетичні властивості – усе це відтворюється музикантом-виконавцем» [9, с. 6].

Так, позначене композитором різноманітне нюансування *mp*, *p*, *mf*, *f*, *cresc.*, *dim.* може бути модифіковане диригентом залежно від реалізації художніх завдань. Наприклад, та чи інша динаміка не завжди може свідчити про виконання у чітко вказаній композитором гуч-

ності. Це пов'язано зі змістом та драматургічним розвитком хорового твору та особистою інтерпретацією диригента. Початково вказаний композитором нюанс *f*, котрий передбачає подальший динамічний розвиток, доцільно розпочинати виконувати на нюанс менший. Нерідко гучність *f* вказує не на динаміку як таку, а на характер твору та вербальний зміст. Здебільшого це спостерігаємо у творах швидких темпів, де виконання в динаміці *f* може спричинити обтяженість дрібної ритмоструктури (восьмих, шістнадцятих), а звідси сповільнення темпу, тому варто вдаватись до гучності на *mf*, тобто на нюанс тихіше. Хорові твори куплетної форми, котрі мають «однакові ноти, мотиви, фрази, періоди, слід виконувати у різному нюансуванні, оскільки вони відмінні за смисловим наповненням та змістом у загальній будові твору» [5, с. 43].

Тракткування рухливих нюансів *crescendo* та *diminuendo* залежить від вербального тексту та загальної драматургії музичного розвитку. Для яскравого виконання *crescendo*, що підпорядковане тривалішому перебігу розвитку фрази, потрібно якомога довше витримати нюанс *p* з подальшим поступовим наростанням гучності до вищої динамічної точки. Те ж саме стосується *diminuendo*, тільки у зворотному виконанні – витримати вказаний нюанс *mf* або *f*, поступово затихаючи. Варто зауважити, що існують твори, в котрих динамічні відтінки композитором не прописані в партитурі або вказані мінімізовано. В таких випадках динамічне відтворення залежатиме від диригентської трактовки.

Штрихи «маркато», «стаккато», «акцент» інтерпретуються відповідно до характерних особливостей твору та художньої змістовності загалом. Агогічні позначення *accelerando*, *ritenuto*, що вказують на поступове прискорення або уповільнення, і темпові *meno mosso*, *piu mosso* трактуються диригентом згідно авторської концепції твору. Композиторські позначення *ad libitum*, *improvisato*, *rubato* припускають свободу диригентського трактування. Наведені приклади трактування динаміки, штрихів, агогічних відхилень є лише певним прикладом і залежать від змісту твору та його індивідуального прочитання диригентом.

Диригентський підхід до тлумачення хорового письма враховує музичний графічно-знаковий рівень хорового мистецтва, який, з одного боку, пов'язаний з розумінням поєднання музичних звуків, з іншого – спрямований на взаємодію всіх засобів виконавської виразності: метроритм, темп, динаміка, фразування, тембр, артикуляція. Диригент-хормейстер, як зазначає Я. Кириленко, «об'єктивує свідомість творця-автора, по-своєму трансформує нотні знаки, інтонацію, динаміку, темпоритм, він об'єднує все в єдину систему та народжує музичний образ у ході інтерпретації твору в різних смислових контекстах» [6, с. 34].

Третій етап. Втілення художнього змісту хорового твору залежить від чіткого уявлення та розуміння сутності хорового письма. Напередодні реалізації твору, диригент має створити чіткий виконавський план з урахуванням творчих завдань, що означені в нотному тек-

сті, виразно чути його звучання з характерною будовою музичної форми та драматургічної концепції. З одного боку, хорове письмо є первинною формою створення твору композитором, з іншого, – нотний текст є матеріалом для звукової реалізації задуму митця, що у диригентському відтворенні представляє собою фактуру. Як наслідок, диригент усвідомлено уявляє фактурну цілісність та вибудовує виконавську драматургію під час реалізації твору. Хорове письмо у практичній діяльності диригента-хормейстера є і графічним фактором, і художнім планом, завдяки якому втілюється композиторський задум та виконавська інтерпретація. Так, диригент втілює композиторський задум у виконавській інтерпретації. Отже, хорове письмо для диригента-хормейстера – це не схема, а спосіб втілення художнього образу.

Процес втілення хорового письма у звучанні здійснюється диригентом засобами мануальної техніки, яка спрямована на відтворення художньої цілісності твору (через виконавську драматургію), усвідомлення світоглядної системи цінностей композитора. Тому мануальна техніка виконує виключно художню функцію. Дане твердження узагальнюється висловом Гао Чиліном, а саме: «виражаючи художньо-образний рівень композиторського задуму (фіксованим хоровим письмом), емоційно впливаючи на хористів, мануальне мистецтво диригування потрапляє у поле зору слухачів, впливаючи на їх естетичне сприйняття музики» [2, с. 55]. Тільки відчувши емоційний та образний зміст хорового письма, диригент втілює його в жестах, розкриває сутність і доносить до слухача в цілісному вигляді.

Диригентський жест, який відповідає стилю музики композитора, жанровим особливостям твору, характеру, засобам музичної виразності, розкриває не лише художню драматургію твору, а й художньо-естетичну сутність мистецтва хорового диригування. Обдарованість і майстерність, культура, художність сприйняття музики, уява, фантазія, емоційність, тонкий музичний смак – ось складові особистості диригента, які необхідні для втілення хорового твору.

Важливим завданням диригента хорового колективу є «досягнення осмисленого виконання, проникнення в художній задум композитора» [1, с. 192]. Художня реалізація хорового твору здійснюється у звуко-

інтонаційному відтворенні, з чітким усвідомленням художнього образу та змісту твору співаками. Цьому сприяє донесення диригентом до хорового колективу виконавської інтерпретації, бачення концепції твору, котра має бути представлена хором всебічно, з повнотою та глибиною змісту, образів та емоцій. Диригенту важливо передати хоровому колективу ідейно-художній задум твору, віднайти та продемонструвати обрані засоби виконавської виразності та прийоми, котрі слугуватимуть кращому втіленню виконавської трактовки, дібрати темброву фарбу відповідно до художнього образу твору, надати тій чи іншій інтонації емоційного забарвлення тощо. Реалізація художнього змісту твору також залежить від наступних чинників: якісного виконання, вокальної культури звуку, дотримання строю та відчуття ансамблю, багатства тембрового забарвлення та тембрової єдності голосів, спільно-хорового мислення та емоційного стану виконавців, оригінального виконавського трактування. Успішне втілення виконавської інтерпретації залежить від музичних та інтелектуальних здібностей співаків і диригента, їх дарування, рівня виконавської майстерності та вимагає тривалої кропіткої роботи. В процесі втілення художнього змісту твору, диригент та виконавці стають співтворцями виконавської інтерпретації.

Висновки. Хорове письмо є первинним механізмом творчості композитора, а практична діяльність диригента – виконавський процес, завдяки якому розкривається художньо-образний зміст твору в інтерпретації. Нотний (графічно-знаковий) текст – хорове письмо – є виразом закладених композитором уявлень, ідей та образів у хоровому творі, котрі реалізуються через інтонаційно-звукове висловлювання. В диригентському процесі хорове письмо виконує роль музично-виконавського комплексу, що вміщує в собі головну ідею композиторського задуму. Хорове письмо як знакова категорія розкривається диригентом у художньому вимірі твору поетапно: аналіз хорового твору, тлумачення вербальних елементів хорового письма та втілення художнього змісту композиції. Отже, хорове письмо є фундаментальним фактором діяльності диригента, де нотний текст прочитується майстром та стає виконавською категорією, що спрямована на втілення художнього змісту твору.

Література:

1. Белік Н. А. До проблеми інтерпретації хорового твору в класі з диригування. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків: Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2001. Вип. 6. С. 192–198.
2. Гао Чилін Хорова творчість І. Шамо: специфіка виконавської інтерпретації: дис. ... д-ра філософії: 17.00.03. Харків: Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2023. 301 с.
3. Заверуха О. Л. Сучасне хорове письмо: генеза та функціонування (на матеріалі творчості українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть) : автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Харків: Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2014. 20 с.
4. Заверуха О. Л. Хорове письмо в системі категорій музикології ХХІ ст. Мистецтвознавчі записки: 36. наук. праць. Київ, 2018. Вип. 33. С. 407–412.
5. Заверуха О. Л., Чернета Т. О. Вокальний ансамбль: навч.-метод. посібник для студентів ЗВО. Корсунь-Шевченківський: ФОП Майдаченко І. С., 2022. 116 с.
6. Кириленко Я. О. Теоретичні та практичні засади диригентської підготовки : навч. посіб. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2020. 108 с.
7. Коломоець О. Хорознавство. Навчальний посібник. К. : Либідь, 2001. 168 с.

8. Марченко М. О. Інтерпретаційна модель партесного твору в українській виконавській культурі на межі ХХ–ХХІ ст. : дисертація. ... канд. мист.: 26.00.01. Івано-Франківськ, Державний вищий навчальний заклад «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», 2021. 245 с.
9. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації. Навчальний посібник. Київ, 2013. С. 6. URL: <https://tinyurl.com/edbc443z>
10. Чугунова М. М. Робота над хоровою партитурою у диригентсько-хоровій підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва. Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики ХХІ століття. Матеріали ІІ Міжнародної науково-практичної конференції (14–15 квітня 2018, Київ). Київ. ун-т імені Бориса Грінченка, 2016. С. 727–734.

References:

1. Byelik N. A. (2001). Do problemy interpretatsii khorovoho tvoruv v klasi z dyryhuvannia [On the problem of choral work interpretation in the conducting class]. Problemy vzaemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity – Problems of the Interaction between Art, Pedagogy and Theory and Practice of Education. Kharkiv : Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Issue 6. pp. 192–198 [in Ukrainian].
2. Gao Chiling. (2023). Khorova tvorchist I. Shamo: spetsyfika vykonavskoi interpretatsii. dys. ... d-ra filosofii [Contemporary choral writing: genesis and functioning (based on the works of Ukrainian composers of the late 20th – early 21st centuries). PhD dissertation]: 17.00.03. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv, 301 p.
3. Zaverukha O. L. (2014). Suchasne khorove pysmo: geneza ta funktsionuvannia (na materialy tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv kintsia XX – pochatku XXI stolit). [Contemporary choral writing: genesis and functioning (based on the works of Ukrainian composers of the late 20th – early 21st centuries)]. : avtoref. dys. ... kand. myst. [Author's abstract of the PhD dissertation]: 17.00.03. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv, 20 p.
4. Zaverukha O. L. (2018). Khorove pysmo v systemi katehorii muzykolohii XXI st. [Choral writing in the system of musicology categories of the 21st century]. Mystetstvoznachy zapysky : Zb. nauk. prats – Art Studies Notes: Collection of scientific papers. Kyiv. Issue 33. pp. 407–412.
5. Zaverukha O. L., Cherneta T.O. (2022). Vokalnyi ansambl: navch.-metod. posibnyk dlia studentiv ZVO [Vocal ensemble: a study guide for students of higher educational institutions]. Korsun-Shevchenkivskiy: NPE Maydachenko I. S. 116 p.
6. Kyrylenko Ya. O. (2020). Teoretychni ta praktychni zasady dyryhentskoi pidhotovky : navch. posib. [Theoretical and practical foundations of conducting training: a study guide]. Kyiv : Borys Grinchenko Kyiv University. 108 p.
7. Kolomoiets O. (2001). Khoroznavstvo. Navchalnyi posibnyk. [Choral studies. A study guide]. Kyiv: Lybid. 168 p.
8. Marchenko M. O. (2021). Interpretatsiina model partesnoho tvoruv v ukrainskii vykonavskii kulturi na mezhi – XX – XXI st. [Interpretational model of the part-song in Ukrainian performing culture at the turn of the 20th–21st centuries] : dysertatsiia. ... kand. myst. [PhD dissertation]: 26.00.01. Ivano-Frankivsk, State higher educational institution “Vasyl Stefanyk Precarpathian National University”. 245 p.
9. Moskalenko V. H. (2013). Lektsii z muzychnoi interpretatsii. Navchalnyi posibnyk. [Lectures on musical interpretation. A study guide]. Kyiv. P. 6.
10. Chuhunova M.M. (2016). Robota nad khorovoiu partyturoiu u dyryhentsko-khorovii pidhotovtsi maibutnoho vchytelia muzychnoho mystetstva. [Working with the choral score in the choral-conducting training of future music art teachers]. Profesiina mystetska osvita i khudozhnia kultura: vyklyky XXI stolittia – Professional Art Education and Artistic Culture: challenges of the XXI century. Materials of the II International Scientific and Practical Conference (April 14–15, 2016, Kyiv). Borys Grinchenko Kyiv University. pp. 727–734.

ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ ЛЮДМИЛИ ЮРІНОЇ: ЖАНРОВІ, СТИЛЬОВІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ВИМІРИ

Калашник Марія Павлівна,

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

Жукова Ольга Миколаївна,

старший викладач кафедри фортепіано
Дніпровської академії музики
ORCID ID: 0000-0002-2931-018

Мета роботи – виявлення жанрових, стильових та виконавських особливостей фортепіанної творчості Л. Юріної. Методологія роботи має основою компаративні настанови і базується на засадах культурологічного, герменевтичного, виконавського, жанрового та стильового підходів. Наукова новизна роботи полягає у визначенні специфіки неопанованих у сучасному музикологічному дискурсі фортепіанних творів «Ритурнелі», «Glass-елегія», «Тіні та примари», «Янгол білого дня» Л. Юріної.

*У статті обґрунтовано спрямованість фортепіанної творчості Л. Юріної на апробацію нових змістових та виразових горизонтів фортепіанного мистецтва та репрезентацію міжпоколісного виміру метамодерного мультикультуралізму. Показано, що в «Ритурнелях» і «Glass-елегії» це виявлено в контексті *homage*-традиції відповідно в апеляціях до музичного мислення бароко, романтичного циклу фортепіанних мініатюр, серійної техніки та мінімалістичної та імпресіоністичної модифікації елегії, а також в емансипації звуку як носія сенсу. Специфіка жанрових, стильових та виразових обріїв творів у виконавському вимірі детермінує необхідність формування емоційно наповненого, екзистенційного простору виконавської рефлексії, створення змістового мисленнєвого зв'язку між дискретними побудовами та безперервного перцептуального зв'язку. Виявлено, що історико-культурний синтез у «жанрово нейтральному» творі «Тіні та примари» зумовлюється поєднанням алюзій барокової контрастності, маркерів сакральної та світської традицій, апеляціями до концепту романтичного кола, позиціонуванням твору як відкритого. Апробація у творі екстремальних засобів виразності на виконавському рівні передбачає активізацію виконавської пластики та опанування «розширених» технік. Мініатюра «Янгол білого дня» демонструє модуляцію фортепіанного мистецтва у сакральну концептуальну царину. Як знаки вищих духовних цінностей, алюзії дзвонівості у творі постають у контексті історико-стильового синтезу – поєднанні стильових настанов мінімалізму та імпресіонізму. Виконавські виміри твору засвідчують значущість інтровертної рефлексії, спрямованої на інтенсифікацію осмислення вічної актуальності духовності.*

Ключові слова: сучасна українська музика, фортепіанна музика, фортепіанне виконавство, жанр, стиль.

Kalashnyk Mariya, Olga Zhukova. The piano works of Ludmyla Yurina: genre, style and performance dimensions

The purpose of the work to identify genre, style and performance features of L. Yurina's piano works. The methodology of the study is based on comparative guidelines and based of the principles of cultural, hermeneutical, performance, genre and style approach. The scientific novelty of the work lies in determining the specifics of piano works "Riturnelles", "Glass-elegy", "Shadows and Ghosts" and "Angel of the White Day" by L. Yurina, which are not yet mastered in the modern musicological discourse.

The article substantiates the orientation of L. Yurina's piano works towards testing new semantic and expressive horizons of piano art and representing the integrational dimension of metamodern multiculturalism. It is shown that in "Riturnelles" and "Glass-elegy" this is manifested in the context of the homage tradition, respectively, in appeals to Baroque musical thinking, the romantic cycle of piano miniatures, serial technique, and minimalist and impressionist modification of the elegy, as well as in the emancipation of sound as a carrier of meaning. The specificity of the genre, style and expressive horizons of the works if the performance dimension determines the need to form an emotionally filled, existential space of performance reflection, to create a meaningful mental connection between discrete constructions and a continuous perceptual connect. It has been found that the historical and cultural synthesis in the "genre-neutral work "Shadow and Hosts" is determined by a combination of allusions to Baroque contrast, marked of sacred and secular traditions, appeals to the concept of the romantic circle, and positioning the work as open one. The testing of extreme means of expression in the work at the performance level involves the activation of performance plasticity and the mastery of "advanced" techniques. The miniature "Angel of the White Day" demonstrated the modulation of piano art into the sacred conceptual realm. As signs of the highest spiritual values, the allusions of bell-like sounds in the work appear in the context of historical and stylistic synthesis – a combination of minimalism and impressionism. The performance dimensions of the work demonstrate the importance of introspective reflection aimed at intensifying the comprehension of the eternal relevance of spirituality.

Key words: contemporary Ukrainian music, piano music, piano performance, genre, style.

Вступ. Сучасний національний простір музичного мистецтва, як сонологічний «зріз» художньої рефлексії епохи кардинальних ціннісних зсувів, позначений тяжінням до апробації новачісних настанов музичного мислення та мовлення, інспірованих зокрема впровадженням «в композиторську теорію і практику «медитативних» образів та технологій, позачасових образів, символів, ідей загальнолюдського звучання й сприйняття» [5, с. 116]. Нові сенси постають у творчості сучасних українських митців не тільки на ґрунті стильових спрямувань, маркованих як нео-сутністю, модифікуванням усталених у художній практиці стильових настанов, так і кардинальним переосмисленням сутності та статусу музичного звуку як змістового осередку. Нові концептуальні обрії формуються і в межах індивідуальних творчих світів. Як відбиття плюралістичних інтенцій сьогодення, вони демонструють пріоритетність особистісних ракурсів творчого світобачення, закарбованих у міксуванні жанрових моделей та творенні сфери «позажанровості», змістові параметри якої увиразнюються на вербальному рівні.

Саме таким є творчий світ Людмили Юріної, фортепіанна творчість якої віддзеркалює напруженість художньої рефлексії сучасного митця, «згортає» в собі провідні спрямування сучасної художньої практики та водночас привертає увагу з погляду «втільнення принципів інструментального театру, театральності, експериментів зі складами виконавців, наявності програмності, символізму, тибетської філософії, сакральності теми як сюжетної основи, а також звернення до різних технік композиції» [4].

Матеріали та методи. *Методологія роботи* має основою компаративні настанови і базується на засадах культурологічного, герменевтичного, виконавського, жанрового та стильового підходів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій дозволяє констатувати, що творчість Людмили Юріної до сьогодні не набула опанування в музикологічному дискурсі. Дискретно та частково творчість мисткині постає у розвідках із широкого кола питань, пов'язаних із висвітленням специфіки сучасних жанрово-стильових процесів у сучасному українському музичному, зокрема і фортепіанному, мистецтві таких дослідників, як Н. Чабаненко, Н. Ревенко. О. Берегова позиціонує творчість композиторки як одне із утілень специфіки сучасного культурного діалогу «Схід – Захід», у якому «духовна християнська символіка дивовижним чином поєднується з тибетською філософією, що відобразилося на концепціях, складі виконавців більшості творів, виявило потяг композиторки до послідовного експериментування у сфері сонористично-алеаторичних та просторових звучань» [3, с. 96]. У зв'язку із питаннями трансформаційних процесів у царині академічного вокалу до особливостей стильового та виразового вимірів камерної опери «Леді Лазарус» звертається О. Скворцова.

Дослідження, у яких творчим світу композиторки є самостійним об'єктом, є фактично поодинокими. Так, О. Голинська висвітлює загальні концептуальні та жан-

рово-стильові основи камерно-інструментальних творів Л. Юріної, [4]. О. Берегова акцентує значущість у творчості композиторки таких настанов, як «робота з тембром, пошук тембрового різноманіття, сонорика, атональність, квазітональність» [2, с. 122].

Фортепіанна компонента творчого світу Л. Юріної, постаючи як складова численних фестивальних програм і чинник розширення обріїв сучасного національного та світового фортепіанного виконавства, до сьогодні не привернула уваги науковців, що зумовлює *актуальність* статті.

Мета дослідження – виявлення жанрових, стильових та виконавських особливостей фортепіанної творчості Л. Юріної.

Результати. Звертаючись до царини фортепіанного мистецтва на початку творчого шляху, Людмила Юріна «вписує» національне фортепіанне мистецтво та виконавство у сучасний контекст жанрових та стильових пошуків. Це відбили перші твори мисткині, програми та стильові настанови яких продемонстрували тяжіння як до неофольклористичних настанов («Українська луна», «Місто і село»), так і до апробації та розвитку джазового мислення в контексті академічної традиції (Два джазових етюди). Формуючи власний стильовий простір та торуючи шляхи модифікації жанрових моделей у царині програмної музики, композиторка в подальшому в мінімалістичних опусах крізь призму особистісного творчого світобачення «згортає» досвід фортепіанного мистецтва у синхронії та діахронії.

Присвячений В. Сильвестрову цикл мініатюр «Ритурнелі» та створена на честь Філіппа Гласа мініатюра «Glass-елегія» концентрують у собі атрибутивні маркери декількох мейнстримів сучасного музичного мистецтва.

З одного боку, це меморіальний модус, *homage*-традиція, яка має багатовікову історію й актуалізується тяжінням сучасної культури до концентрації культурного спадку та осмислення значущості його складових при нівелюванні хронологічних та концептуальних меж історико-культурного буття. Твори *in memo* у творчості сучасних українських митців – В. Сильвестрова, Є. Станковича, В. Зубицького, М. Попова, О. Щетинського та ін. складають самостійну концептуальну лінію сучасної української, зокрема і фортепіанної музики, у межах якої при «подоланні темпоральної дистанційності виникає музично-діалогічне поле між культурно-мистецькими феноменами та творчими персоналіями різних епох» [6, с. 77] та увиразнюється специфіка «вертикального», міжпохального виміру метамодерного мультикультуралізму.

З іншого боку, ці твори співвідносяться із тенденцією жанрової дифузії. У «Ритурнелях» це зумовлюється циклічністю твору, що формує асоціації із романтичним циклом фортепіанних мініатюр, позначених свободою жанрових параметрів. Посилання на ритурнель – позбавлений власне жанрової усталеності структурно та функціонально виокремлений епізод твору та водночас принцип організації музичного цілого – містить аллюзії із бароковою епохою. М. Рудик у зв'язку

із цим зазначає, що твір вирізняє «синтез принципу повернення, відомий у бароковій творчості як ритурнель, і композиційних засад (тривіршова поетична строфа)» [8, с. 153]. Синтезуючий характер «Glass-елегії» маркується декларованою мисткинею жанровою основою – елегією, що відсилає до романтичної парадигми світобачення.

На рівні стилю «Ритурнелі» та «Glass-елегії» демонструють модуляцію знаків минулого у мовно-мовленнєві виміри сучасності. У «Ритурнелях» це виявлено в пріоритетності серійної техніки. «Glass-елегія» є творчою інтерпретацією жанру в контексті її національної модифікації, маркованої стильовим синтезом. Так, версії жанрової моделі елегії у творчості Я. Степового та С. Людкевича науковці позиціонують як такі, у яких «тісно переплелися різноспрямовані тенденції того часу: імпресіонізм, символізм, експресіонізм, модернізм, ... неокласицизм» [7, с. 102]. Продовженням цієї тенденції у творі Л. Юріної є проєкція жанру в царину мінімалізму, ґрунтом якого є «ідея концептуальної зумовленості творчого процесу, уява про мистецтво як просторово-часовий досвід освоєння буттєвості» [9, с. 41].

Сформована у творчості Т. Райлі, С. Райха, А. Пярта, а також В. Сильвестрова, Л. Грабовського, О. Гугеля, В. Польової, О. Грінберга, С. Зажитька, З. Алмаші ця стильова лінія у «Glass-елегії» Л. Юріної доводиться до абсолюту. І не випадково «Hommage» меседж твору інспірує алюзії з творчістю Філіппа Гласа, одного із апологетів мінімалізму, репрезентованого зокрема в гіпнотично-медитативній повторюваності патернів «Music in Twelve Parts».

Із виразового тезаурусу мінімалізму, який складають оперування патернами, повторюваність, репетитивність, самодостатність звуку, актуалізація тиші та паузи як самостійних компонентів музичного мовлення, медитативність, драматургія статичності тощо, композиторка «мінімалістично» обирає ті, які становлять його атрибутивну основу. Звук, як змістова основа, носій сенсу, та тиша, а також звук та звукові пласти, гранично низький рівень динамічного тону і динамічні «спалахи» – у таких опозиціях розгортається у творі музичний процес. Спрямованість його розгортання певним чином заперечує настанови тонального мислення, функціональної гармонії, регулярної ритміки тощо. Міксування мінімалістичної техніки та імпресіоністичної сонорності стає стилетворною основою драматургії статичності та медитативності. Формування хронотопічних вимірів твору зумовлене колоподібним рухом від початкової емансипації звуку самодостатнього звуку до умасштаблення охопленого звучання простору та повернення до звукових «одиниць», що розчиняються у просторі.

Зазначимо, що у контексті виконавського мистецтва технічна «невибагливість» твору парадоксально стає доволі складним виконавським завданням. Специфіка мови та комплексу засобів виразності «Glass-елегії» зумовлюється декларативною значущістю повільного (та вкрай повільного) темпу, дискретністю інтонаційних й вертикальних побудов, гранично масштабним амбітусом твору, акцентованою прозорістю фактури, низьким

рівнем динаміки та водночас змістовою вагомістю контрастних динамічних спалахів, що створює асоціативний зв'язок із бароковою терасоподібною динамікою. Завданням виконавця стає створення безперервного зв'язку між темпорально, спатіально, динамічно та артикуляційно відмежованими інтонаціями, ритмонемами та вертикальними побудовами. Об'єднання їх у єдиний екзистенційно наповнений простір, забезпечення безперервного утримання перцептуального зв'язку стає необхідною основою для формування специфічної художньої комунікації, яка ґрунтується на перцептуальній активності – вслуховуванні в музичний простір, перцептуальному заповненні моментів тиші та створенні мисленнєвого зв'язку між побудовами музичної тканини як дискретними змістовими «пунктами» твору.

«Тіні та примари», продовжуючи мінімалістичну тенденцію, демонструють формування жанрово нейтрального простору та драматургії контрасту, зумовлену змістовою значущістю співставлення двох контрастних образних пластів. Один із них являє собою динамічно й артикуляційно акцентовані та відокремлені, енергійні звукові удари. Створюючи алюзію атмосфери дзвонівості, цей пласт набуває бурхливого розвитку, що виявляється в експансивному умасштабленні діапазону звучання, ущільненні фактури, репетиційній репрезентації основних інтоном тощо. Інший змістовий пласт має основою динамічно нівельовані, легатні, кантиленні та водночас сонорно-колеристичні переливи звукових побудов.

Як результат складається звукопростір твору, що є сферою зіткнення різних вимірів рефлексії – екстравертної, дієвої, активної, цілеспрямованої та інтровертної, споглядальної, медитативної. В умовах їх гранично конфліктного співставлення значущості філософського висновку твору набуває модуляція екстравертних, дієво-пасіонарних інтоном в інтровертну площину. На динамічному рівні це виявляється в зниженні динамічного тону, на артикуляційному – в обережності м'якого туше. Проте зазначимо і значущість специфіки драматургії «Тіней та примар», яка демонструє орієнтацію на модель відкритого твору, що відбивається в поступовому розчиненні звучання потенційно нескінченно повторюваних початкових інтоном, що створює алюзію романтичного кола.

Інтенція накопичення алюзійних посилок на різні епохи – барокову з її антиномічністю, романтичну з її значущістю концепту романтичного кола та постмодерну з її позиціонуванням твору як відкритого – знаходить продовження в «Тінях та примарах» в метамодерній апробації екстремальних засобів виразності. Інспірована спрямованістю сучасного музичного мистецтва на розширення звукового тезаурусу фортепіано та формування його нових сонологічних параметрів, вона знаходить вираження у двох спрямуваннях. З одного боку, у вимірах виконавського мистецтва це активізація виконавської пластики, зумовлена необхідністю зміни положення (сидячи та стоячи), інтенсифікація рухів, пов'язана із виконавською акцентуацією динамічних й артикуляційних контрастів. З іншого боку – це драматургічно та змістово детерміноване

уведення виконавських «розширених» технік – застосування «silently depressed keys» водночас із грою на струнах, «приглушення струн» [11, с. 131; 134].

Зазначимо, що такі технічні новації дозволяють увести «Тіні та примари» Л. Юріної в масштабну царину музичного мистецтва, позначену пріоритетністю експериментальних пошуків, репрезентованих творчістю Д. Крама, Е. Брауна, В. Сильвестрова, В. Рунчака, О. Безбородька. Водночас сонологічна новаційність твору може бути позиціонована як сфера апробації подальших звукових пошуків, що зокрема в моноопері «Леді Лазарус» стало підґрунтям для наповнення партії фортепіано «різноманітними способами звуковидобування або так званими розширеними техніками, серед яких кластери, стуки по інструменту, шкрябання та шарудіння по струнах різноманітними предметами, гра по притиснутих струнах» [1, с. 94].

Продовженням апробації сакральної тематики, репрезентованої зокрема «Музикою на Воскресіння Христа» (для флейти, гобоя, кларнета та фортепіано), «Видіння Йоанна Хрестителя» (для струнного квартету), «Алілуя» (для квінкету мідних інструментів), є мініатюра «Янгол білого дня». Проте знаком прилучення до світу релігійного світобачення слугує не тільки вербальний вимір твору. О. Голинська зазначає, що «в основі монотематичного розвитку – цілотнова гама, що лунає на одній із дзвіниць Києво-Печерської лаври» [4]. Саме луна, утворювана тривалими «дзвонами», стає змістотворним і структуротворним стрижнем мініатюри – утіленням духовних цінностей, навколо якого в єдність «згортаються» імпровізаційно вільні, розосереджені у часі та просторі інтонемі-спалахи. Єднаючи мінімалістські інтенції, імпресіоністичну сонорність і барвистість, «Янгол білого дня» демонструє концептуально глибокий синтез історико-культурних пластів духовного досвіду крізь призму актуалізації істинних цінностей в умовах сучасної плюралістичної ідентичності індивіда, деструкції аксіологічної піраміди [10, с. 134].

Зазначимо, що мініатюра є й утіленням тенденції варіативного побутування музичного твору, що засвідчує його камерно-ансамблеву версію.

Виконавські виміри «Янгола білого дня», як і інших фортепіанних творів Л. Юріної, не передбачають демонстрації довершеної віртуозної техніки. Виконавська інтровертна рефлексія спрямовується на створення об'ємного «простору, що звучить», зокрема шляхом мисленнєвого лігування інтоном у різних регістрах. Важливим завданням для виконавця стає і виокремлення на рівні артикуляції та динаміки змістово наповнених алюзій дзвонів як імпульсів створення єдиного руху в умовах просторово-часової «розпорошеності»

інтонаційних побудов, та як чинників інтенсифікації осмислення позачасової актуальності духовності.

Висновки. Творчість Людмили Юріної, віддзеркалюючи сучасні тенденції пошуку нових змістових та виразових горизонтів фортепіанного мистецтва, демонструє рух від нефольклорних настанов, апробації джазового мислення до мінімалізму та філософської програмності.

Цикл мініатюр «Ритурнелі» та мініатюра «Glass-елегія» увиразнюють специфіку міжепохального виміру метамодерного мультикультуралізму в контексті *homage*-традиції світового та національного музичного мистецтва. На рівні жанру та стилю в «Ритурнелях» це відбивають апеляції до маркерів музичного мислення бароко, романтичного циклу фортепіанних мініатюр та серійної техніки, в «Glass-елегії» – проєкція романтичної жанрової моделі елегії у простір мінімалізму та імпресіоністичної сонорності. Мінімалістична палітри виразових засобів, драматургія статичності, медитативності водночас із емансипацією звуку, як носія сенсу, в «Glass-елегії» зумовлюють необхідність формування емоційно наповненого екзистенційного простору виконавської рефлексії. При дискретності інтонаційних побудов – носіїв змісту та значущості моментів тиші – виконавські виміри творів детермінуються необхідністю створення змістового мисленнєвого зв'язку між ними та безперервного перцептуального зв'язку.

При униканні опори на усталені жанрові моделі, тенденція синтезу знаків історико-культурних епох у «Тінях та примарах» виявлена в алюзіях барокової контрастності, зумовленої «зіткненням» маркерів сакральної та світської традицій, в апеляціях до концепту романтичного кола, позиціонуванні твору як відкритого та в апробації екстремальних засобів виразності. На рівні виконавства це зумовлює активізацію виконавської пластики та опанування «розширених» технік («silently depressed keys», гра на струнах, «приглушення струн» тощо).

Як сакральна проєкція фортепіанного мистецтва, мініатюра «Янгол білого дня» позначена змістотворним сатусом дзвонівості як знаку вищих духовних цінностей, проблематизація сутності яких закарбовується у вимірах історико-культурного синтезу – поєднання стильових основ імпресіонізму та мінімалізму. Виконавські виміри твору засвідчують значущість інтровертної рефлексії, спрямованої на інтенсифікацію осмислення вічної актуальності духовності.

Перспективи подальших досліджень полягають у висвітленні концептуальних, драматургічних та виразових особливостей фортепіанних циклів «In good mood», «Hidden Lands» та «Cuando la sirene se calma» Л. Юріної.

Література:

1. Берегова О. Діалог культур: образ Іншого в музичному універсумі. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2020, 304 с.
2. Берегова О. Світова література у рефлексіях сучасної української композиторки Людмили Юріної. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 2020. Вип. 16. Ч. 1. С. 117–123. DOI: <https://doi.org/10.31500/1992-5514.16.2020.205246>
3. Берегова О. М. Україна на перехресті культур Сходу та Заходу: мистецькі рефлексії сучасності. *Людина. Діалог. Цифрова культура*: зб. наук. ст. та тез наук. повідом. за матеріалами наук. круглих столів: «Культурна антро-

- пологія: предмет і основні проблеми», 20.05. 2021 р., «Діалог культур у полікультурному просторі сучасності», 27. 05. 2021 р. та Всеукраїнської науко.-практ. конф. «Людина у цифровому світі, ефекти смерті, театру, «завіси» реального феномену сучасного мистецтва», 04. 06. 2021. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2021. С. 95–97.
4. Голинська О. «Внутрішнє світло» музики Людмили Юріної. *Музика*, 2017, 6 червня. URL: <http://mus.art.co.ua/vnutrishnje-svitlo-muzyky-lyudmyly-yurinoji/>
5. Зубай Ю. М. Феномен піаніста-композитора в українській музичній культурі. *Культура України*, 2022. Вип. 76. С. 111–119.
6. Кравченко А. В. Макро-цикли «in memoriam» в українській камерно-інструментальній творчості кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі України ХХІ століття*: зб. матеріалів Міжн. наук-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава, 25–26 квітня 2017 р. Київ. НАКККиМ, 2017. С. 76–79.
7. Лігус О. М. Українська фортепіанна елегія початку ХХ ст. у контексті європейського романтизму. *Вісник КНУКиМ. Серія: Мистецтвознавство*, 2017, № 36. С. 95–106.
8. Рудик М. Ескізи до огляду української інструментальної музики останньої третини ХХ ст.: прелюдії, мініатюри, цикли інструментальних п'єс. *Вісник Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника. Серія: мистецтвознавство*, 2011. Вип. 23. С. 150–156.
9. Серова О. Музичний мінімалізм: від епатажності до комунікативного гуманізму. *Культурологічна думка*, 2016, № 9. С. 40–45.
10. Стасевська О. А., Уманець О. В. Духовне оновлення як умова модернізації сучасного українського суспільства: колізії та дисонанси. *Політичні та правові дисонанси в сучасних українських реаліях*: зб. матеріалів ХХХ Харківських політологічних читань (м. Харків, 16 червня, 2017 р.). Харків: «Право», 2017. С. 132–136.
11. Шаріна А. В. «Розширені» фортепіанні техніки: визначення, типологія, практична реалізація (на прикладі сольних творів сучасних українських авторів) : дис. ... д-ра філософії: 025. Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2022. 234 с.

References:

- Berehova, O. (2020). *Dialoh kultur: obraz Inshoho v muzychnomu universumi [Dialogue of Cultures: the image of Other in the musical universe]*. Kyiv: Instytut kulturolohii NAM Ukrainy [in Ukrainian].
- Berehova, O. (2020). Svitova literatura u refleksiakh suchasnoi ukrainskoi kompozytorky Liudmyly Yurinoi [World literature in reflection of contemporary Ukrainian composer Ludmila Yurina]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy – Artistic Culture. Topical Issues*, 16, vol.1, 117–123 [in Ukrainian].
- Berehova, O. (2021). Ukraina na perekhrestii kultur Skhodu ta Zakhodu: mystetski refleksii suchasnosti [Ukraine at the crossroad of East and West cultures: Reflection of the Present]. Proceeding from LTSESTZRFSM '21: *Vseukrainska nauk.-prakt. konf. "Liudyna u tsyrovomu sviti, efekty smerti, teatru, "zavisy", realnoho yak fenomeny suchasnoho mystetstva" – The All Ukrainian Scientific and Practical Conference "Man in Digital World, the Effect of Death, Theater, and the 'Curtain', Real as a Phenomenon of Contemporary Art"*. (pp. 95–97). Kyiv: Institut Kulturolohii [in Ukrainian].
- Golunska, O. (2017). "Vnutrishnie svitlo" muzyky Liudmyly Yurinoi ['Inner light' of music by Ludmila Yurina]. *Muzyka – Music*, 6 chervnia. URL: <http://mus.art.co.ua/vnutrishnje-svitlo-muzyky-lyudmyly-yurinoji/> [in Ukrainian].
- Zubai, Yu. M. (2022). Fenomen pianista-kompozytora v ukrainskii muzychnii kulturi [The phenomenon of pianist-composer in Ukrainian musical culture]. *Kultura Ukrainy – Culture of Ukraine*, 76, 111–119 [in Ukrainian]. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.076.12>*
- Kravchenko, A. (2017). Makro-tsykly "in memoriam" v ukrainskii kamerno-instrumentalnii tvorchosti kintsia XX – pochatku XXI stolittia [Macro-cycles "in memoriam" in the Ukrainian chamber and instrumental music of the late XX – early XXI century]. Proceeding from TPMOKUXXC '17: *Mizhnarodna naukovopraktychna konferentsiia "Transformatsiini protsesy v mystetskii osviti ta kulturi Ukrainy XXI stolittia – International Scientific and Practical Conference "Transformational Processes in Art Education and Culture in Ukraine in the 21st Century"*. (pp. 76–79). Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
- Lihus, O. M. (2017). Ukrainska fortepianna elehiia pochatku XX st. u konteksti yevropeiskoho romantyzmu [Ukrainian piano elegy at the beginning of the 20th century in the context of European Romanticism]. *Visnyk KNUKiM. Serii: Mystetstvoznnavstvo – Bulletin of KNUKiM. Series in Art*, 36, 95–106 [in Ukrainian].
- Rudyk, M. (2011). Eskizy do ohliadu ukrainskoi instrumentalnoi muzyky ostannoi tretyny XX st.: preliudii, miniaturi, tsykly instrumentalnykh pies [Sketches for a review of Ukrainian instrumental music of the last third of the 20th century: preludes, miniatures, and cycles of instrumental pieces]. *Visnyk Prykarpatskoho natsionalnoho universitetu im. V. Stefanyka. Serii: mystetstvoznnavstvo – Bulletin of the V. Stefanyk Precarpatian national University. Series: Art History*, 23, 150–156 [in Ukrainian]. URL: <http://194.44.152.155:8080/handle/123456789/2828?mode=full>
- Sierova, O. Muzychnyi minimalizm: vid epatazhnosti do komunikatyvnoho humanizmu [Musical minimalism: from outrageousness to communicative humanism]. *Kulturolohichna dumka – The Culturology Ideas*, 9, 40–45 [in Ukrainian].
- Stasevska, O. A., Umanets, O. V. (2017). Dukhovne onovlennia yak umova modernizatsii suchasnoho ukrainskoho suspilstva: kolizii ta dysonansy [Spiritual renewal as a condition for modernization of modern Ukrainian society: collisions and dissonances]. Proceeding from PLDMUR '17: *Kharkivski politolohichni chytannia "Politychni ta pravovi dysonansy v suchasnykh ukrainskykh realiakh" – Kharkiv Political Science Reading "Political and legal dissonances in modern Ukrainian realities"*. (pp. 132–136). Kharkiv: "Pravo" [in Ukrainian].
- Sharina, A. V. (2022). "Rozshyreni" fortepianni tekhniki: vyznachennia, typolohiia, praktychna realizatsiia (na prykladi solnykh tvoriv suchasnykh urainskykh avtoriv) [Extended piano techniques: definition, typology, and practical application (using the examples on solo pieces by contemporary Ukrainian composers)]. *Candidate's Thesis*. Kyiv: UNTAM [in Ukrainian].

ТЕМА ВІЙНИ ЯК КОНЦЕПТ АЛЬБОМУ «ФАТА» ІНДІ-РОК ГРУТУ «VIVIENNE MORT»

Коновалов Микита Вячеславович,

аспірант кафедри музикознавства та музичної освіти
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0009-0001-0399-8668

Актуальність дослідження полягає у зверненні до концептуального альбому «Фата» українського інді-рок гурту «Vivienne Mort», який став емоційно-інтелектуальною рефлексією на події війни в Україні. **Мета дослідження** – окреслити концептуальну основу альбому «Фата» гурту «Vivienne Mort», визначити його основні тематичні та сюжетно-драматургічні лінії, що відбивають реалії життя в Україні в умовах війни. **Методологія дослідження** передбачає аналіз текстів та музики пісень альбому, на основі яких здійснюється інтерпретація його символічного ряду та характеристика музичної драматургії й основних концептів. **Наукова новизна** дослідження полягає у характеристиці концептуального альбому «Фата» гурту «Vivienne Mort», визначенні його ролі у формуванні нових змістів української культури в умовах війни, розширенні уявлення про місце інді-року в українському культурно-мистецькому просторі. **Висновки.** Альбом «Фата» гурту «Vivienne Mort» є цілісним філософсько-емоційним наративом, що відтворює складний шлях людини у часи війни. Через символіку фати як оберега та уособлення долі альбом передає широкий спектр емоцій – від болю втрат до надії на оновлення. В альбомі поєднано інді-рок із українськими народними елементами, що посилює національну ідентичність твору. Звукова палітра альбому є широкою – від камерної лірики до піднесених кульмінацій, що підкреслює драматизм і глибину емоційного змісту. Кожна композиція розкриває окремий аспект людського буття в умовах війни, формуючи кілька наскрізних ліній, які об'єднують пісні не лише змістовно-тематично, а й музично за допомогою виражальних та драматургічних засобів. Альбом «Фата» є голосом покоління, яке вчиться жити в нових обставинах, приймаючи свою долю з гідністю та світлом усередині.

Ключові слова: рок-музика, інді-рок, концептуальний альбом, тема війни, творчість гурту «Vivienne Mort», альбом «Фата», музична драматургія.

Kononov Mykyta. The theme of war as a concept of the album «Fata» indie rock band «Vivienne Mort»

The relevance of the research lies in its focus on the conceptual album «Fata» by the Ukrainian indie rock band «Vivienne Mort», which serves as an emotional and intellectual reflection on the events of the war in Ukraine. The aim of the research is to outline the conceptual foundation of «Fata» by «Vivienne Mort», and to identify its main thematic and narrative-dramaturgical lines that reflect the realities of life in Ukraine during wartime. The methodology of the research involves the analysis of the lyrics and music of the album's songs, based on which the symbolic framework is interpreted and the musical dramaturgy and key concepts are characterized. The scientific novelty of the research lies in the characterization of the conceptual album «Fata» by «Vivienne Mort», the determination of its role in shaping new meanings within Ukrainian culture during the war, and the expansion of understanding regarding the place of indie rock within the Ukrainian cultural and artistic space. Conclusions. «Fata» by «Vivienne Mort» is a cohesive philosophical and emotional narrative that depicts the complex journey of an individual during times of war. Through the symbolism of the veil (fata) as both a protective talisman and a representation of fate, the album conveys a wide range of emotions – from the pain of loss to the hope for renewal. The album blends indie rock with Ukrainian folk elements, strengthening the national identity of the work. Its sound palette is broad – ranging from intimate lyricism to elevated climaxes, emphasizing the drama and emotional depth of the content. Each composition explores a particular aspect of human existence under the conditions of war, forming several overarching lines that unite the songs not only thematically but also musically through expressive and dramaturgical techniques. «Fata» stands as the voice of a generation learning to live under new circumstances, accepting their fate with dignity and an inner light.

Key words: rock music, indie rock, conceptual album, theme of war, creativity of the band «Vivienne Mort», album «Fata», musical dramaturgy.

Вступ. Музика завжди була одним із найпотужніших інструментів передачі людиною особистісних переживань та суспільних подій. В умовах війни ця функція набуває особливої ваги: мистецтво стає не лише засобом самовираження, але й способом осмислення колективного досвіду, пошуком сенсів буття, спробою зберегти людяність. Альбом «Фата» (2024) українського інді-рок гурту «Vivienne Mort» є яскравим прикладом такої музичної рефлексії. У ньому органічно поєднуються особисті емоції та суспільні настрої, інтимна сповідь і філософське осмислення буття в кризові часи. Через тексти пісень, звучання, образну сферу музиканти передають досвід втрати, пошуку сенсів в хаосі війни. Дослідження присвячене вивченню альбому

«Фата» гурту «Vivienne Mort» в контексті осмислення війни як особистого і колективного випробування, де особливу увагу буде приділено аналізу теми переосмислення життєвих цінностей, феномену пам'яті в текстах пісень та музичній драматургії альбому.

Матеріали та методи. Українська інді-рок музика була предметом розгляду в роботах А. Комлікової [2], В. Овсяннікова [4] та ін. Концептуальні альбоми як культурно-мистецьке явище розглядалися в роботі І. Палкіної [5]. Альбом «Фата» гурту «Vivienne Mort» наразі є предметом рефлексій лише музичних критиків (К. Кадакова [1], К. Мельник [3], Я. Стемпневич [6] та ін.). Попри невеликий часовий проміжок, який відділяє нас від моменту виходу альбому, він, безу-

мовно, є важливим культурним явищем та мистецьким артефактом, який торкається складної та надзвичайно болючої теми війни, а тому потребує наукової рефлексії. У статті використано методи текстово-семантичного та музично-стильового аналізу, що дозволило охарактеризувати проблематику та музичні рішення концептуального альбому «Фата» гурту «Vivienne Mort».

Мета дослідження – окреслити концептуальну основу альбому «Фата» гурту «Vivienne Mort», визначити його основні тематичні та сюжетно-драматургічні лінії, що відбивають реалії життя в Україні в умовах війни.

Результати дослідження. «Vivienne Mort» – український інді-рок гурт, заснований у 2007 році в Києві. До складу гурту, окрім його лідерки, авторки, композиторки, вокалістки та режисерки Данієли Заюшкіної, входять продюсер, аранжувальник, ударник Гліб Прощів та аранжувальник і бас-гітарист Ілля Чемерис. За роки творчого життя колектив випустив три студійних та чотири міні-альбоми, які відзначаються розмаїттям образної сфери.

Альбом «Фата», реліз якого відбувся 30 серпня 2024 року, є концептуальною роботою, що відображає внутрішні трансформації кожного українця протягом двох років війни. Назва альбому має два значення: фата як «головний убір нареченої, який “закриває її від усього світу і який вона знімає, звільняючись”, і доля, жереб (fata)» [3]. Це символізує шлях України, яка, попри фатальне сусідство з імперією-загарбником, гідно прийняла свою долю, відмовившись бути «нареченою нелюба» і вступивши в боротьбу зі злом.

Альбом складається з 13 композицій: «Ізюм» (1:35), «Усі в мені» (2:51), «Несумная» (4:07), «Любові не стало» (2:09), «Відкрита, ясна і пуста» (3:21), «Бекап» (1:47), «Не пробачай» (3:24), «Дай, розкажу» (1:55), «Художник» (1:11), «Східний експрес» (2:50), «Голод» (2:01), «Іскра» (3:44), «Сам, сам, сам» (2:57). Усі вони, окрім інструментального інтро «Ізюм», є піснями творами.

Альбом «Фата» від Vivienne Mort має глибоку філософську та емоційну тематику, що відображає долю людини в часи випробувань. Він є комплексною єдиною історією, що відображає світоглядні зміни ліричної героїні під час війни. «Фата» ділиться на три частини: «усвідомлення й адаптація до нової реальності, прощання зі старою реальністю й розквіт почуттів, пошук себе й віри в майбутнє» [3].

У піснях переплітаються мотиви неминучості, боротьби, втрат і внутрішніх трансформацій. Через символіку фати як традиційного елемента весільного обряду та латинського слова *fata* (долі) розкривається тема прийняття своєї життєвої дороги та протистояння обставинам. Альбом передає досвід життя під час війни, досліджує людські долі, суспільні стереотипи та силу особистого вибору. Звукове оформлення поєднує камерність із етнічними мотивами, для чого музиканти використовують цимбали, ліру, народні духові інструменти та звертаються до виражальних засобів народної музики. «Фата» – це не просто музика, а емо-

ційний і філософський маніфест про боротьбу, втрати та силу духу.

Перший трек альбому «Ізюм» є інструментальним інтро до всього альбому і одночасно до наступної композиції. Відкриваючи першу частину альбому, він символізує початок шляху ліричної героїні через усвідомлення та адаптацію до нових умов життя.

Пісня «Усі в мені», за словами фронтвумен гурту Данієли Заюшкіної, є рефлексією на знайомство зі злом, з яким вона до того не стикалася, і добром, яке протидіє цьому злу. Вона написала композицію «Усі в мені», коли «почала втрачати героїв, яких встигла полюбити, і серце стало домом для їхнього безсмертя» [1]. У тексті пісні відображено роздуми про життя, сни та молитви, які переплітаються з особистими переживаннями й емоціями. Слова пісні підкреслюють внутрішній стан ліричної героїні, яка відчуває вплив реалій буття на свій внутрішній світ. Нагадаємо, що слово «фата» може означати як весільну вуаль – символ відданості та нового життєвого шляху, так і фатум – неминучий перебіг подій. Пісня «Усі в мені» розвиває цю думку, підкреслюючи, що людина є носієм чужих історій, досвіду, болю та надій. У її тексті послідовно проведено ідею, що в кожній людині живуть інші – ті, кого вона любила і кого втратила. Це важливо в контексті війни та пов'язано з колективною травмою, яка є однією з основних тем альбому. Композиція «Усі в мені» наголошує, що навіть якщо когось уже немає поруч фізично, він залишається частиною нашого внутрішнього світу.

Композиція написана в тональності c-moll. Вона має куплетну форму, але відзначена наскрізною драматургією, трансформуючись від лірики до піднесеного фіналу. Схематично форму композиції можна визначити як ABAB1C, де AB – куплет та приспів, B1 – видозмінений приспів, C – кода-кульмінація. У музичному плані пісня «Усі в мені», як і всі твори альбому, поєднує інді-поп звучання з елементами дарк-фолку, що є характерним для стилю «Vivienne Mort». У композиції панує атмосфера меланхолії, посилюючи емоційний зміст тексту.

У тексті пісні «Несумная» відображається внутрішня боротьба ліричної героїні, яка, зовні не виявляючи смутку, ділиться зі слухачем своїми переживаннями та роздумами про життя, підкреслюючи складність людських емоцій та здатність знаходити надію навіть у найважчі моменти. Попри назву, загальний настрій пісні є меланхолійним і передає стан спокійного прийняття неминучого. У контексті альбому, де звучать теми втрати, пам'яті та долі, «Несумная» є своєрідним моментом рівноваги, де переживання вже не викликають бурхливих емоцій. Альбом «Фата» символізує неминучість життєвих подій, а ця пісня – один зі способів показати, як людина може прийняти свою долю. Це перегукується з основною ідеєю альбому: все, що трапляється, змінює нас, але ми можемо знайти в цьому гармонію. Пісня відрізняється від інших своєю стриманістю: вона не така експресивна, як інші композиції альбому, але водночас несе глибокий підтекст. Це підкреслює різноманітність настроїв у «Фаті» і додає

об'єму загальній концепції – від хаотичного болю до тихого прийняття.

Пісня написана в тональності a-moll. Композиція має класичну куплетну форму: два куплети, після яких звучить приспів. Завершується композиція інструментальною кодою, яка резюмує музичний розвиток твору. Композиція є трагічною за змістом, що передано в її музиці, але її приспів, який має піднесений характер, змінює загальний настрій твору, що перегукується з назвою композиції. Також друга образна сфера формує основний музичний концепт твору – будь-які трагічні події завжди завершуються перемогою світлого начала. Вокал Данієли Заюшкіної, лідерки гурту, додає композиції особливої чуттєвості. Її виконання ідеально гармоніює з текстом пісні, який розповідає про внутрішні переживання та пошук гармонії між бажаннями та реальністю.

У пісенній композиції **«Любові не стало»** лірична героїня розмірковує про минулі почуття, які з часом зникли. Вона згадує періоди, коли була коханою та сама кохала, але через деякий час любов зникла. Текст пісні підкреслює, що, хоча героїня говорила правду тоді й зараз, її партнер втратив пам'ять про ці моменти, і тепер між ними нічого не залишилося.

Пісня **«Любові не стало»** відкриває іншу тематичну лінію альбому – кохання. Вона передає настрої прощання, але не через бурхливий драматизм, а тихий, майже безповоротний розпад почуттів. Вона не є вибухом емоцій, а повільним усвідомленням того, що все вже минуло. Це змістовно перегукується з піснями **«Несумная»** та **«Усі в мені»**, які також передають емоційний стан прийняття реальності. У тексті пісні немає надії на повернення почуттів, лише констатується, що вони зникли. Тут немає боротьби, тільки констатація втрати, що підкреслює фаталістичний характер альбому. Альбом **«Фата»** балансує на межі реальності та емоцій, минулого і теперішнього, і пісня **«Любові не стало»** доповнює цю концепцію, додаючи ще один вимір – коли любов стає частиною минулого, її вже немає, але спогади залишаються. Це важливо для загальної ідеї платівки: людина змінюється, але пам'ять про те, що було, залишається всередині неї.

Для композиції **«Любові не стало»** було обрано тональність g-moll. Пісня, що триває лише дві хвилини, має не традиційну куплетну форму, а відзначена наскрізністю музичного розвитку й одночасно завершеністю конструкції, яка нагадує концентричну форму. Її схематично можна описати як ABCDBA₁, де A – це інструментальний вступ і кода, B – куплет, який розпочинає та завершує вокальну частину, CD – приспів, який складається з двох тематичних елементів, різних за характером. Така форма допомагає передати складні почуття – втрату, її болісне прийняття і водночас надію. Це створює у слухача особливе емоційне враження, нагадуючи подорож, яка починається й закінчується в однаковій точці, але вже з новим внутрішнім досвідом.

Пісня **«Відкрита, ясна і пуста»** оповідає про пошуки кохання ліричної героїні, її внутрішні переживання та самотність. Лірична героїня згадує, як вона

усе життя шукала кохання, але не знаходила взаємності. Вона відчуває, що її серце згасло, але надії все ще живуть, навіть якщо вони безплідні. Текст пісні має багату символіку. Вона планує поїздку на море, де гори над морями символізують її саму. Образи чотирьох левів на вході, які не пускають, символізують перешкоди на шляху до щастя. У фіналі пісні вона піднімається на небеса, де згасає, відкрита, ясна і пуста.

Композиція **«Відкрита, ясна і пуста»** посідає особливе місце в альбомі **«Фата»**, оскільки вона передає глибоке внутрішнє усвідомлення втрати та очищення. Це одна з композицій, яка завершує емоційний цикл платівки, переходячи від болю і переживань до стану повної відкритості перед реальністю. На перший погляд, слово «пуста» у назві може сприйматися як щось негативне – відсутність почуттів, знецінення. Але в контексті альбому **«Фата»** ця порожнеча скоріше означає очищення, новий стан, де немає хаосу та страждань. Пісня зосереджується на моменті, коли людина пройшла через біль і прийшла до спокою, навіть якщо він здається їй незвичним. Оскільки альбом **«Фата»** пронизаний ідеєю фатуму, пісня **«Відкрита, ясна і пуста»** перегукується з цією ідеєю, адже її лірична героїня не чинить опір тому, що сталося. Вона більше не намагається змінити минуле, не тримається за щось – вона просто є і знаходиться у стані відкритості до всього. Якщо композиція **«Любові не стало»** говорить про згасання почуттів, а **«Несумная»** балансує між сумом і світлом, то **«Відкрита, ясна і пуста»** – це вже чиста тиша після бурі.

Композиція **«Відкрита, ясна і пуста»** написана в тональності a-moll, перегукуючись із піснею **«Несумная»**, з якою її споріднює й класична куплетна форма. Втім, за характером вони є цілком відмінними: пісня **«Відкрита, ясна і пуста»**, інструментальний супровід якої апелює до звучання органу, передає стан людини, що відчуває катарсис після перенесених страждань. Катарсичний стан підкреслюється повною відмовою від партії ударних.

Пісня **«Бекап»** – центральна композиція альбому. До релізу альбому команда працювала над ним у доволі незвичних умовах – переважна частина аранжування створювалася взимку на домашній студії під час постійних відключень світла. Спочатку виникла ідея назвати альбом **«Бекап»**, адже в той час резервні копії стали питанням виживання для будь-якого проєкту. Проте з часом концепція альбому розширилася, і початкова назва залишилася більше як спогад про складний період [6]. Фронтвумен гурту Данієла Заюшкіна зазначає, що ця пісня є переоцінкою цінностей, зокрема щодо рідної землі та міста. Вона відображає волю жити на своїй землі та боротися за все дороге, підкреслюючи, що це більше пісня про місто, ніж про людину. Образи викликають спогади про улюблені місця Києва та підкреслюють глибокий зв'язок із рідним містом. Текст пісні **«Бекап»** відображає атмосферу Києва під час відключень електроенергії, коли в темряві спалахували маленькі вогники надії. Це підкреслює глибоку любов до рідного міста та бажання його захищати.

Ця композиція є важливою частиною концепції альбому «Фата», оскільки розкриває тему пам'яті, втрати і намагання зберегти минуле, навіть якщо це неможливо. На відміну від інших треків альбому, де відчуття втрати часто подається як факт, у «Бекапі» є відчайдушна спроба втримати те, що зникає. Це етап перед прийняттям, коли людина ще не готова відпустити минуле. Як і в інших композиціях альбому, тут відчувається боротьба з фатумом. Однак, якщо в пісні «Любові не стало» вже відбувається прийняття згасання почуттів, то лірична героїня композиції «Бекап» ще перебуває в зоні опору і не готова змиритися з тим, що все може зникнути безслідно.

Для композиції «Бекап» було обрано тональність h-moll. Пісня, тривалість звучання якої є менш ніж дві хвилини, має модифіковану куплетну форму, де після двох куплетів йде кульмінаційний приспів, після якого звучить інструментальна кода на матеріалі приспіву. Подібно до композиції «Любові не стало», пісня відзначена наскрізним розвитком, де поступово зростає динаміка, яка приводить до кульмінаційного приспіву, після якого йде спад.

Пісенна композиція «Не пробачай» розкриває складність людських стосунків, акцентуючи на суперечливості почуттів. Лірична героїня визнає свою мінливу природу, порівнюючи себе з вітром на воді, що підкреслює непостійність та невловимість. Вона звертається до партнера з проханням не прощати її, оскільки вона дає надію, але водночас може завдати болю. У приспіві вона запитує, чи вірить партнер у їхнє спільне існування та як він вимірює своє щастя, визнаючи, що без нього вона втрачає віру. Як і в інших композиціях альбому, тут є розуміння, що певні речі не можна повернути чи виправити. У «Бекапі» є спроба зафіксувати минуле, а у пісні «Не пробачай» – категоричне рішення більше не озиратися назад. Це робить пісню важливим етапом у загальному сюжеті альбому: лірична героїня проходить через втрату і більше не прагне її виправити.

Пісня «Не пробачай» написана в тональності a-moll, створюючи тональну арку з композиціями «Несумная» та «Відкрита, ясна і пуста», а також звертаючись до класичної куплетної форми з двома куплетами, які завершуються приспівом. У музичному та текстовому плані «Не пробачай» балансує між емоційною напругою та холодною твердістю.

У пісні «Дай, розкажу» розкрито внутрішні переживання ліричної героїні, яка прагне поділитися своїми почуттями та сумнівами щодо кохання. Вона зізнається, що хоче бути з людиною, яку не до кінця знає, а тому не впевнена в його почуттях та здатності любити. Це викликає у неї одночасно страх, задоволення та відчуття звичності перебування в стані невизначеності або біди. Пісня «Дай розкажу» розкриває одну з важливих тем альбому «Фата» – спробу осмислити минуле через розповідь. Її зміст – це бажання героїні поділитися своїми переживаннями, але водночас натяк на певну межу між нею і тим, до кого звернене це послання. Альбом «Фата» часто звертається до теми неминучості, і в цій пісні ми

бачимо ще один її прояв – спогади залишаються з людиною незалежно від того, хоче вона цього чи ні. Героїня намагається їх проговорити, ніби хоче випустити їх назовні, але це часто не приносить полегшення. На відміну від пісень «Не пробачай», де героїня приймає жорстке рішення, або «Відкрита, ясна і пуста», яка символізує порожнечу після пережитого, композиція «Дай розкажу» є осмисленням, діалогом із минулим, який ще триває. Пісенна композиція, що має сумний та меланхолійний характер, написана в тональності h-moll. Схематично форму композиції можна визначити як АВА₁А₁. Особливість цієї пісні є її метрика, а саме використання перемінного метру, що надає їй особливого звучання.

Пісня «Художник» є глибокою рефлексією на тему кохання, творчості та пам'яті. Лірична героїня зізнається, що забула риси коханого, його очі, манери, звички, і навіть не могла довести іншим його існування. Вона відчуває несправедливість у тому, що про нього ніхто не знає, хоча він заслуговує на славу та визнання за те, що малював її. У фіналі вона зізнається у своїх почуттях, і зазначає, що оточуючі бажують її одужання, натякаючи на можливу болісність або нерозділеність цього кохання.

Художник у цій пісні – це не просто персонаж, а метафора, це людина, яка намагається осмислити та змінити реальність через мистецтво. Художник ніби малює своє життя, свої почуття, але його творіння не здатне змінити світ. Це перегукується з темою альбому, де багато уваги приділяється неминучості і людського безсилля перед нею. Лірична героїня прагне змінити реальність, хоча це лише ілюзія. Пісня «Художник» розкриває ще один аспект боротьби людини з неминучістю – через творчість, коли мистецтво стає спробою втечі або подолання фатальності долі, яка все одно залишається невіддільною людиною.

Пісенна композиція «Художник» написана в тональності e-moll. Як і попередня композиція, вона є короткою інтерлюдією, яку можна поділити на дві частини – куплет та приспів (форма АВ). Мелодика пісні відзначається речитативністю, що надає твору медитативного характеру.

Пісня «Східний експрес» розкриває тему прощання та спогадів. Вона перегукується з основною концепцією альбому «Фата», який досліджує теми неминучості, змін і відчуття втрати контролю над власним життям. У контексті «Фати», де багато треків присвячені фатальним подіям та їх незворотності, цей поїзд може уособлювати рух часу, який не можна зупинити, або долю, яка вже визначена. Лірична героїня вирушає в дорогу, розуміючи, що все має змінитися. Її шлях означено як молочний, апелюючи до назву сузір'я, що може натякати на невизначеність, мрійливість або навіть відчуття відірваності від реальності. Попри розлуку, лірична героїня залишає слід у серці коханого: навіть коли він буде з іншою, вона просить його пам'ятати про неї, уявляти її поруч. Ця пісня про те, як спогади продовжують жити, навіть коли люди розходяться. «Східний експрес» у цьому випадку – це символ руху вперед, де немає зупинок та можливості повернення.

Для цієї композиції було обрано тональність e-moll, яка кореспондує з попереднім твором. На відміну від неї, пісня «Східний експрес» написана в класичній куплетній формі і має два куплети, після кожного звучить приспів. Це меланхолійна і ніжна пісня про любов, яка залишається в серці, навіть коли дороги ведуть у різні боки.

Композиція «Голод» досліджує теми внутрішньої порожнечі та нескінченного прагнення до заповнення душевного голоду. Лірична героїня описує свої спроби знайти задоволення через різні дії: вона п'є, їсть, вдихає дим, але помічає, як час минає, а відчуття насичення так і не настає. Вона усвідомлює, що відповідала злом на зло, вважаючи це покаранням для інших, але, можливо, це лише поглиблювало її власну порожнечу, і задається питанням, чи існує щось, що могло б її заповнити.

Пісня написана в тональності g-moll. Ця тональність вже зустрічалася в пісні «Любові не стало», яка, якщо не рахувати інструментальний вступ «Ізюм», є третьою в альбомі. Оскільки «Голод» – третя композиція альбому з кінця, вона утворює дзеркальну пару. Вона має цікаву форму: після куплету та приспіву йде кульмінаційний бридж, після якого повторюється частина куплету. Схематично форму композиції можна відтворити ABCA₁, де AB – це куплет і приспів, C – вокальний бридж, A₁ – половина першого куплету. Пісня починається спокійно і загадково, але після приспіву, в кульмінаційній частині C, інструментальний супровід та вокальна імпровізація надає цій частині композиції піднесений характер.

Пісня «Іскра» підіймає проблему трансформації, відродження та пошуку себе. У першому куплеті описується, як остання іскра злітає, перетворюючись на вогонь, що вибухає в небі. Це полум'я допомагає людям забути свій страх і знайти віру, серце, мову та, зрештою, самих себе. У приспіві підкреслюється, як люди, забуваючи про страх і навіть смерть, знаходять внутрішню силу та свою справжню сутність. У другому куплеті лірична героїня зізнається, що поступово звикає до підтримки іншої людини, довіряє їй і вірить у її любов. Вона прагне навчитися любити так само, як її партнер, і цікавиться, хто навчив його цьому почуттю.

Для композиції «Іскра» авторка обрає тональність fis-moll. Пісня написана в куплетній формі з бриджем (ABCA₁B₁D, де AB (A₁B₁) – куплет і приспів, C – бридж, D – інструментальна кода). Така форма надає пісні динамічності, створюючи образ поступової трансформації особистості, і дає можливість слухачеві зануритись у глибокий емоційний процес пошуку себе, віри й любові.

Фінальна композиція «Сам, сам, сам» вражає своїм унікальним звучанням та глибоким ліричним змістом. Текст пісні розповідає про внутрішні переживання та емоції ліричної героїні, яка підписала «кров'ю лист», сподіваючись на зустріч із коханим, попри те, що вони належать до різних світів: головна героїня – артистка, а її коханий – вампір. Підписуючи лист кров'ю, вона демонструє готовність піти на жертви заради зустрічі. У приспіві повторюється фраза «сам, сам, сам», що підкреслює розлуку та відчуття покинутості.

Пісня, на відміну усіх композицій альбому, які мінорними, написана в тональності D-dur. Композиція має модифіковану куплетну форму ABCA₁B₁D, подібну до попереднього треку. Якщо слухати альбом як історію або мандрівку, то обрання мажорної тональності у фіналі свідчить про трансформацію образу ліричної героїні. Вона проходить свій духовний шлях через сум, внутрішній конфлікт, біль та приходить до прийняття дійсності та внутрішнього спокою. За характером пісня «Сам, сам, сам» спокійна і світла. Більшість пісень альбому «Фата» мають емоційно насичену, часто меланхолійну або напружену атмосферу, тому завершення мажорною композицією створює ефект «хеппі енду», тому слухач ніби бачить світло в кінці тунелю. Це музичний катарсис, який дає відчуття завершеності й надії.

Висновки. Альбом «Фата» гурту «Vivienne Mort» є цілісним філософсько-емоційним наративом, що зображує складний внутрішній та зовнішній шлях людини у часи війни. Тематично він зосереджується на особистих і колективних переживаннях: втраті любові, переосінці цінностей, пошуку гармонії, прийнятті змін. Через символіку фати як оберега та уособлення долі, альбом передає широкий спектр емоцій – від болю втрат до надії на оновлення. Усі пісні послідовно розкривають етапи прощання з минулим, прийняття нової реальності й пошуку себе в новому світі.

В альбомі поєднано інді-рок із українськими елементами (використання народних інструментів та народного вокалу), що посилює національну ідентичність твору. Звукова палітра альбому є широкою – від камерної лірики до піднесених кульмінацій, що підкреслює драматизм і глибину емоційного змісту.

Кожна композиція альбому розкриває окремий аспект людського буття в умовах війни – від інструментального «Ізюма» як символу початку шляху до тиші катарсису у «Відкрита, ясна і пуста» та «Сам, сам, сам». Пісні «Усі в мені», «Несумная», «Любові не стало», «Бекап», «Не пробачай», «Дай, розкажу», «Східний експрес», «Іскра» формують драматургічну лінію трансформації внутрішнього світу ліричної героїні, яка поступово вивільняється з пут минулого та відкривається новій реальності. Композиції «Любові не стало», «Відкрита, ясна і пуста», «Не пробачай», «Дай, розкажу», «Художник», «Іскра» розповідають про особисті її почуття. Пісні «Усі в мені», «Бекап», «Голод» торкаються тем війни, втрати, фатальної долі. Низка пісень («Усі в мені», «Любові не стало», «Не пробачай», «Дай, розкажу», «Іскра») окреслюють різні тематичні блоки, формуючи вузлові точки перетину основних концептів альбому.

Пісні альбому написані в різних тональностях – c-moll, e-moll, fis-moll, a-moll, g-moll, h-moll, D-dur. Отже, а альбомі переважає мінорна сфера, яка пов'язана з трагічними образами втрати, фатуму, війни, болю. Однак альбом завершується мажорною піснею «Сам, сам, сам», яка сприймається як світло після темряви. Розмаїття тональностей не є хаотичним, а допомагає формувати драматургічну лінію альбому.

Композиції «Несумная», «Відкрита, ясна і пуста», «Не пробачай», що написані в а-moll, розташовані через одну (3–5–7), які формують цикл із спільними темами – кохання, втрати, долі, та відзначені єдністю музично-образної сфери – від емоційної «Несумная» через меланхолійну «Відкрита, ясна і пуста» до більш теплої та впевненої «Не пробачай». Пісні «Любові не стало» та «Голод» утворюють дзеркальну пару за допо-

могою спільної тональності g-moll та спільних роздумів про долю людини.

Таким чином, альбом «Фата» є не лише музичним твором, а й глибокою художньою рефлексією над війною, життям, пам'яттю, любов'ю та пошуком гармонії. Це голос покоління, яке вчиться жити в нових обставинах, приймаючи свою «фату» – долю – із гідністю та світлом усередині.

Література:

1. Кадакова К. Гурт Vivienne Mort випустив кліп на пісні «Ізіум» та «Усі в мені». *Divoche.Media*. 19.11.2024. URL: <https://divoche.media/2024/11/19/hurt-vivienne-mort-vypustyv-clip-na-pisni-izium-ta-usi-v-meni/> (дата звернення: 10.03.2025).
2. Комлікова А. В. Українська рок-опера: традиції та аспекти розвитку: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2016. 183 с.
3. Мельник К. Слушайте новий альбом Vivienne Mort. Це рефлексія на події повномасштабної війни. *Village*. 30.08.2024. URL: <https://www.village.com.ua/village/culture/culture-news/354349-sluhayte-noviy-albom-vivienne-mort-tse-refleksiya-na-podiyi-povnomasshtabnoyi-viyni> (дата звернення: 10.03.2025).
4. Овсянніков В. Г. Український поп-рок у контексті розвитку популярної музичної культури кінця XX – початку XXI століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2019. 196 с.
5. Палкіна І. І. Жанроутворення у рок-мистецтві: міжвидові та внутрішньовидові взаємодії: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2017. 214 с.
6. Стемпневич Я. «Фата» – концептуальний альбом Vivienne Mort про перетворення і відродження. *Polskie Radio*. 07.09.2024. URL: <https://www.polskieradio.pl/398/7861/Artykul/3422534>, «фата» – концептуальний-альбом-vivienne-mort-про-перетворення-i-відродження (дата звернення: 10.03.2025).

References:

1. Kadakova, K. (2024). Hurt Vivienne Mort vypustyv klip na pisni "Izium" ta "Usi v meni" [The band Vivienne Mort released a video for the songs "Izium" and "Everyone is in me"]. *Divoche.Media*. Retrieved from <https://divoche.media/2024/11/19/hurt-vivienne-mort-vypustyv-clip-na-pisni-izium-ta-usi-v-meni/> [in Ukrainian].
2. Komlikova, A. V. (2016). Ukrainska rok-opera: tradytsii ta aspekty rozvytku [Ukrainian rock opera: traditions and aspects of development]. [Candidate's thesis]. 17.00.03. Kyiv. 183 p. [in Ukrainian].
3. Melnyk, K. (2024). Slukhaite novyi albom Vivienne Mort. Tse refleksiiia na podii povnomasshtabnoi viiny [Listen to the new album Vivienne Mort. This is a reflection on the events of a full-scale war]. *Village*. Retrieved from <https://www.village.com.ua/village/culture/culture-news/354349-sluhayte-noviy-albom-vivienne-mort-tse-refleksiya-na-podiyi-povnomasshtabnoyi-viyni> [in Ukrainian].
4. Ovsiannikov, V. H. (2019). Ukrainskyi pop-rok u konteksti rozvytku populiarnoi muzychnoi kultury kintsia XX – pochatku XXI stolittia [Ukrainian pop-rock in the context of the development of popular music culture of the late 20th – early 21st century]. [Candidate's thesis]. 26.00.01. Kyiv. 196 p. [in Ukrainian].
5. Palkina, I. I. (2017). Zhanroutvorennia u rok-mystetstvi: mizhvyydovi ta vnutrishnovyydovi vzaiemodii: dys. kand. mystetstvoznnavstva [Genre formation in rock art: interspecies and intraspecies interactions]. [Candidate's thesis]. 26.00.01. Kyiv. 204 p. [in Ukrainian].
6. Stempnievych, Ya. (2024). "Fata" – kontseptualnyi albom Vivienne Mort pro peretvorennia i vidrozhennia ["Fata" – a concept album by Vivienne Mort about transformation and rebirth]. *Polskie Radio*. Retrieved from <https://www.polskieradio.pl/398/7861/Artykul/3422534>, «фата» – концептуальний-альбом-vivienne-mort-про-перетворення-i-відродження [in Ukrainian].

КОНЦЕПТУАЛЬНЕ ОБҐРУНТУВАННЯ КРИТИЧНОГО ПІДХОДУ ДО СУЧАСНОГО ВИЗНАЧЕННЯ РОЛІ ЗВУКОРЕЖИСЕРА У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Корякін Олексій Олексійович,

кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри сценічного мистецтва,
естради та методики режисерування, доцент

Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

Web of Science Researcher ID: JQW-1756-2023

ORCID ID: 0000-0002-3084-8796

Сучасні тенденції у еволюції музичного мистецтва обумовлює перегляд місця і ролі усіх креативних фахівців у ньому, зокрема, звукорежисерів. Відповідно, концептуальне обґрунтування критичного підходу до визначення ролі, функцій звукорежисера та чинників перегляду змісту діяльності звукорежисерів в сучасних умовах потребують ґрунтовного аналізу. Для конкретизації місця і ролі сучасного звукорежисера схарактеризовано стан музичної індустрії на початку XXI ст. у частині згортання креативної складової і наростання шаблонності творчих проєктів, які реалізувалися звукорежисерами, а також визначені чинники, які обумовили означені тенденції. У статті обґрунтовується внесок у сучасне визначення ролі та функцій звукорежисера американського композитора і музикознавця Джона Кейджа, канадського композитора, письменника й еколога Реймонда Мюррея Шефера, американського етномузиколога Алана Ломакса. Аналізується концепція Дж. Кейджа про «невизначеність» і «випадковість»; поняття звукового пейзажу та заднього (фонового) й переднього плану прослуховування Р. Мюррея Шефера; роль музики у культурі та фіксації культури у записах А. Ломакса у контексті сучасної звукорежисури. Робиться висновок про те, що сучасний звукорежисер має вичерпно розуміти мету та завдання звукорежисури та звукозапису; цінувати техніку та визначати її роль у звукорежисурі; шукати нові креативні рішення, а також не має відкидати звукове середовище. Наголошується, що застосування окресленого підходу дозволить створювати естетично та культурно змістовніші проєкти, які актуалізують звукорежисуру як вид творчої діяльності у сфері музичного мистецтва. Також звертається увага, що запропонований критичний підхід не слід розглядати як універсальний стандарт, який може бути застосований до усіх проєктів у сучасній музичній індустрії.

Ключові слова: звукорежисер, звукорежисура, роль звукорежисера, критичний підхід, Джон Кейдж, Реймонд Мюррей Шефер, Алан Ломакс.

Koriakin Oleksii. Conceptual justification of a critical approach to the modern definition of the role of the sound engineer in the art of music

Modern trends in the evolution of musical art cause a review of the place and role of all creative specialists in it, in particular, sound engineers. Accordingly, the conceptual substantiation of the critical approach to defining the role and functions of the sound engineer and the factors of reviewing the content of the sound engineer's activities in modern conditions require a thorough analysis. To specify the place and role of the modern sound engineer, the state of the music industry at the beginning of the 21st century is characterized in terms of the curtailment of the creative component and the increase in the pattern of creative projects implemented by sound engineers, as well as the determined factors that caused the specified trends. The article substantiates the contribution to the modern definition of the role and functions of the sound engineer of the American composer and musicologist John Cage, the Canadian composer, writer and environmentalist Raymond Murray Schafer, and the American ethnomusicologist Alan Lomax. The concept of «uncertainty» and «randomness» of J. Cage; concept of soundscape and background and foreground of listening R. Murray Schafer; the role of music in culture and fixation of culture in recordings by A. Lomax in the context of modern sound engineering where analyzed. It is concluded that a modern sound engineer should comprehensively understand the purpose and tasks of sound engineering and sound recording; appreciate technology and determine its role in sound engineering; to look for new creative solutions, and also should not reject the sound environment. It is emphasized that the application of the outlined approach will allow to create more aesthetically and culturally meaningful projects that actualize sound engineering as a type of creative activity in the field of musical art. It should also be noted that the proposed critical approach should not be considered as a universal standard that can be applied to all projects in the modern music industry.

Key words: sound engineer, sound engineer, role of sound engineer, critical approach, John Cage, Raymond Murray Schafer, Alan Lomax.

Вступ. Звукорежисура як і усі компоненти галузевої структури музичного мистецтва зазнають змін різної інтенсивності у історичній ретроспективі. Для забезпечення відповідності вимогам сьогодення у частині як наукових досліджень, так і підготовки фахівців відповідного фахового прямування актуальним є конкретизація сучасного визначення ролі звукорежисера у музичному мистецтві, оскільки наявні підходи не дозволяють повною мірою розкрити весь потенціал звукорежисури,

оскільки не повною мірою враховують сучасний рівень технологій, розвитку музичної індустрії. Оскільки наразі відсутня єдина модель звукорежисури як креативної діяльності та усталені підходи до дослідження актуальним видається обґрунтування критичного підходу до сучасного визначення ролі звукорежисера у музичному мистецтві.

Матеріали та методи. Методологічним підґрунтям дослідження є системно-аналітичний метод, який засто-

совується для конкретизації обґрунтування критичного підходу до сучасного визначення ролі звукорежисера у музичному мистецтві.

Результати. Новаторські твори американського композитора Джона Кейджа заклали одну з основ інноваційних підходів у музичній композиції. Суперечливість постаті Дж. Кейджа у започаткуванні понять «авангард» і «експериментал» значно вплинуло на трансформацію традиційної музичної теорії та розуміння звуку та тиші [8]. Дж. Кейдж абстрактно розглядав звук, прослуховування, шум і їх сприйняття. Його філософське бачення позначалося відкритістю і невибірковістю, обґрунтованою у східних релігійних традиціях (індуїзм, буддизм) і китайській філософії, а натхнення він отримував від письменників, зокрема, таких, як І Цзин і Уолден Торо [5; 10]. На відміну від сучасників Дж. Кейдж сприймав усі звуки як джерела музики, без будь-яких упереджень, таким чином охоплюючи і середовище, в якому ми існуємо [5; 8].

Зусилля Дж. Кейджа викликали суперечки серед традиціоналістів у новому експериментальному музичному русі: «авангард». Як частина нового руху музична лексика містила ключові терміни, такі як тиша, шум, невизначеність, випадковість і електроакустика. Дж. Кейдж написав багато творів протягом свого життя, однак найбільш цікаві в дискурсі нашого дослідження: «Уявні пейзажі» № 1–5 (1939–1952 рр.), «Сонати та інтерлюдії» (1946–1948 рр.), і найвідоміший, «4'33"» (1952 р.) [4].

Названі твори кинули виклик традиціям і очікуванням суспільства від музики загалом, композиції та виконавства зокрема. Наприклад, «Сонати та інтерлюдії» були створені для «перетвореного» фортепіано, в якому струни і дека були змінені на відповідники з використанням різних матеріалів, таких як болти, шурупи, гума [4]. Після створення фортепіанних п'єс, Дж. Кейдж почав експериментувати з іншими звуками та техніками, які передбачали «невизначеність» і «випадковість». Для Дж. Кейджа «невизначеність» була дійсно невідомим елементом, тоді як «випадковість» розраховувалася в межах набору універсальних відомих [6]. Таким чином «випадковість» – це більшою мірою техніка, яка використовується, коли музичний твір створюється, тоді як «невизначеність» реалізується під час виконання твору [2], коли виконавець має визначати «певні речі, які композитор не визначив» [6, с. 116]. Саме «Уявні пейзажі» представляють «випадковість» у творчості Дж. Кейджа. У названих творах спираються на серію невідомих, як у випадку з «Уявний пейзаж» № 4, де виконавці мають регулювати гучність та частоту аналогового АМ радіо відповідно до складу. «Випадковість» реалізується, оскільки твір ніколи не може бути виконано точно так само двічі, і він не звучатиме однаково через часовий характер радіопередач.

Найвідоміший твір Дж. Кейджа, «4'33"», значною мірою визначив його кар'єру у «авангарді». Відомий як «тихий твір», або «тиха молитва» [8], «4'33"» сягає глибше у концепцію експериментальної музики та «невизначеність». Оригінально твір виконується

з використанням фортепіано, і є невизначений в двох сенсах: по-перше, кількість і інструменти музикантів невизначені, по-друге, твір містить частини, позначені «часом тиші». Під час тиші «ненавмисні звуки навколишнього середовища стають на сторінки письмових нотаток» [5]. Твір спричинив бурхливі дискусії після першого виконання, проте вони не змінили погляди Дж. Кейджа що тиша чи відсутність очікуваного звуку не є тишею загалом. За словами Дж. Кейджа, «мовчання також не є мовчанням – воно сповненне активності» [6, с. 121]. Використання тиші у творі позначає нульову відправну точку, відкриття твору аж до ненавмисного звуку, що дозволяє аудиторії слухати і нічого не нав'язувати [6], що повністю корелює з «невизначеністю» та «випадковістю», а також підкреслює вагомість внеску Дж. Кейджа у звук і музику, зокрема, у музичну індустрію та звукорежисуру.

Загальновідомим є факт, що Дж. Кейдж переважно більшість життя не опікувався записами своїх композицій [15], оскільки вважав, що запис його творчості суперечить духу авангардизму, якому він присвятив своє життя. У інтерв'ю Дж. Кейдж підкреслює примат виконання над відтворенням запису як його замітника [15], оскільки «записи перетворюють музику в об'єкт, а музика насправді є процесом, який ніколи не повторюється двічі» [6, с. 128]. Наприкінці своєї кар'єри Дж. Кейдж визнав цінність записів творів (з документальною метою або конкретного виконання) [15], але ніколи не розглядав потенційну культурну цінність «мовчання» або «невизначеності» у самих записах. Крім того, Дж. Кейдж ніколи не мав можливості розглянути, наскільки відтворення запису у специфічних акустичних умовах надають іншу перспективу «невизначеності» та «випадковості», викликані місцем перебування слухача у момент відтворення, проте ця концепція має вагоме значення як частина майбутньої основи підходу у звукорежисурі.

Внесок Реймонда Мюррея Шефера в сферу побутування звуку поширюється на теми, актуалізовані Дж. Кейджем, зокрема присутність звуків навколишнього середовища як частини нашого акустичного оточення. Як один із засновників «акустичної екології» Р. Мюррей Шафер найбільш відомий за проектом «World Soundscape Project», який був розроблений протягом 1960-х років під час навчання в університеті Саймона Фрейзера, і був присвячений «вивченню взаємозв'язку між людьми і їх загальним акустичним оточенням» [3, с. 12]. «World Soundscape Project» привернув увагу до ідеї природних звуків оточення, які можуть бути частиною музичної композиції. Означений проєкт закріпив позицію Р. Мюррея Шефера як авангардного композитора, музичні твори якого не лише містили звуки навколишнього середовища, але і склали основу для музичних композицій, прикладом яких є «Music for Wilderness Lake» [17].

У деяких дослідженнях саме Р. Мюррею Шаферу приписується обґрунтування концепції звукового ландшафту [12], що призвело до виокремлення галузі акустичної екології. Концепція звукового ландшафту

виходить межі предмету нашого дослідження, проте два її ключових аспекти стосуються звукорежисури. По-перше, це слухання – комплексний термін, у якому у контексті звукових пейзажів та акустичної екології, розрізняють задній план (фон) і передній план прослуховування. Звукові пейзажі, як і пейзажі в сенсі художнього мистецтва, передають систему культурної інформації. «Оскільки ландшафт складається з культурних історій, ідеології та практики бачення, звуковий ландшафт передбачає слухання як культурну практику [12, с. 330]. Слухання в контексті звукових пейзажів, є набагато складнішим, ніж пасивне слухання, оскільки пейзаж має містити об'єкти переднього та заднього плану (фонові), прослуховування складається із звуків переднього плану та фону, ключових нот, звукових сигналів або навіть лише звукових позначок [16].

Окреслений поділ звуків Р. Мюррея Шефера на передній та задній плани не пов'язаний з фізичною близькістю звуку. Звук вважається таким, що належить до переднього або заднього плану на основі його помітності під час процесу прослуховування [16]. Звуки які є звичайними частинами акустичного середовища належать до фонових звуків. Звуки, які виокремлюються в оточенні, або звукові сигнали, є частиною навколишнього середовища, а ті, які трапляються часто, вважаються фоновими. І навпаки, передній план складають звуки, які виокремлюються в середовищі слухання. Якщо звук добре прослуховується, він вважається звуковим сигналом, а також якщо звук достатньо унікальний для місця розташування, тобто, його навряд чи можна знайти деінде, він є сигналом, який представляє культурні та історичні сенси та має бути збережений [16].

Якщо Дж. Кейдж не був прихильником записів замість виконання, Р. Мюррей Шафер не був шанувальником відокремлювати звуки від їх джерел, оскільки це було неприродно у тому, що він у часі та просторі зміщував звуки з їхнього оригінальний контекст [12], створюючи дистанцію між слухачем і джерелом у нерелістичному прослуховуванні. Р. Мюррей Шефер називав це явище «шизофонією». З розвитком технологій, звуки, які колись були обмежені певним часом або місцем тепер можуть звучати будь-де в будь-який час, створюючи звуковий ландшафт, в якому записані звуки стають частиною фону і сприяють базовому невибіркому шуму, тим самим перетворюючи звукове середовище на «неякісне», або «lo-fi», середовище прослуховування [13; 16] побудоване на неприродному звуковому досвіді.

Погляди Р. Мюррея Шефера щодо записаного «шизофонічного звуку» не означають, що звуковий пейзаж не варто записувати. У «World Soundscape Project» мали місце декілька випадків запису природного середовища. Р. Мюррей Шефер прагнув передати неповноцінність звуку окремо від його природного середовища, а також що його розміщення у неприродному середовищі може викликати «шизофонію» і, відповідно, варто обережно ставитися до запису і презентації звукового пейзажу. На думку Р. Мюррея Шафера звукові пейзажі

мають бути високої роздільної здатності, завдяки чому звуки мають чітко розрізнятися і слухачу не потрібно боротися, щоб почути деталі чи орієнтацію звукового пейзажу [16].

З соціологічної точки зору, концепт середовища запису не новий. Запис місць і середовищ був невід'ємною частиною документування та архівування культур на основі використання етнографічних чи музикознавчих методів дослідження. Однак важливо зазначити, що цінність звукового ландшафту, щодо того, що зафіксовано або що не записано, полягає у обґрунтуванні рішень, прийнятих при записі та історичної інформації, на основі якої приймаються такі рішення [12]. Для звукорежисера це означає, що рішення записувати чи не записувати звуки слід ретельно розглянути, а запис – добре спланувати.

Внески Дж. Кейджа та Р. Мюррея Шафера до сфери звуку пов'язані, передусім, з композиційним підходом, водночас, діяльність Алана Ломакса була результатом документування культури з позицій музикознавства. Його надихав батько, Джон Ломакс, який прагнув зберегти традиційну музику Америки [1]. Його захоплення призвело до відкриття кількох музикантів і створення однієї з найбільших колекцій фольклорних записів, яка збереглася дотепер.

Як видатний етномузиколог А. Ломакс визнав різні підходи до вивчення музики. Особливий інтерес у нього викликала роль музики в соціальному контексті. Через десятиліття досліджень, він постулював, що зв'язок між емоціями і музикою існує, і теоретизував, що послідовна зміна музичних стилів в межах культури вказує на конкретні потреби або приводи [7]. Дослідження музики А. Ломаксом і подальше кодування (кантометрія) обґрунтовувала його позицію, що музика представляє специфіку культурних та соціальних структур.

Внесок А. Ломакса в сферу музики розглядається етномузикологами досить ретельно, проте майже не аналізується з позицій звукорежисури. Попри те, що свого часу його польові записи були вражаючими, А. Ломакс не був першим у цій галузі. У США лейбли проводили локаційний запис ще в 1923 році [11]. Записи А. Ломакса відрізняються саме культурно-мистецьким значенням. Дослідника, зазвичай, характеризували як «людину, яка записувала світ» [14], проте одна з основних праць «Містер желейний рулет» (1950 р.) стала предметом критики в новітній літературі. Кеті Мартін припускає, що А. Ломакс «часто нав'язує свою власну схему», і «через його романтичні концепції народної культури Ломакс змушений приписати Мортону його власні занепокоєння, щоб адаптувати історію Мортонів відповідно до його апіорної моделі автентичності...» [9, с. 32].

Попри неоднозначні оцінки А. Ломакса слід визнати одним із кількох вчених того часу, чий внесок допоміг сформувати галузь музикознавства (зокрема, етномузикології) і, опосередковано, сферу музичної індустрії. Крім того, в контексті нашого дослідження цікавий саме його польовий запис, який дозволяє дослідити роль музики та культури. Напрацювання А. Ломакса

вказують, що музика пропонує культурну інформацію, якщо вона записана та досліджена належним чином. Якщо розглядати напрацювання А. Ломакса та екстраполювати основи етнографічних досліджень на звук, зокрема, звукорежисуру, то роль звукорежисера починає корелювати з функціями етнографа. Але це стає можливим лише за умови, якщо їх компетентність підтримує таке позиціонування та результати запису музикантів і виступів містять культурно значущу інформацію. Це можливо лише за умови, що звукорежисер достатньо компетентний, уповноважений здійснювати свій внесок через свою роль у виробничий процес, і якщо вони приймають рішення на основі відповідного рівня освіченості та глибини аналізу.

Новий етап, який розпочався у звукорежисурі на початку ХХІ ст. обумовлений такими чинниками: 1) технічний прогрес як у технології запису, так і в розповсюдженні звукової інформації; 2) зниження вартості технологій у сфері звукорежисури та, відповідно, зростання їх доступності. Означені зміни мали суттєвий вплив на індустрію, від революційності якого вона все ще відчуває наслідки сьогодні у вигляді зниження продажів альбомів і зменшення прибутків. Через зниження потреби у студіях звукозапису вони почали закриватися, і тим, хто залишився в індустрії, довелося переглянути свою мету, підходи і цільовий ринок. Студії переосмислили свою роль як експертів у музичній індустрії, зорієнтованих на великі бюджети, коли важливим є акустично контрольоване студійне середовище, з доступом до новітніх технологій і, у багатьох випадках, високоякісного та дороговартісного аналогового обладнання. Після нормалізації ситуації, шаблонність і комерційний підхід до запису та продюсування музики стали очевидними. Стан індустрії та поширення іммерсивного звуку знову актуалізувати аспекти, які вперше постали чверть століття тому, наприклад мікрофонний прийом у природному середовищі як засіб для запису виступу, що представляє та передає культуру, запису через взаємодію між митцем, середовищем, і музикою. Але мікрофонний прийом у природному середовищі не може бути випадковим або неякісним. Відповідно потрібно, щоб звукорежисер відігравав чітко визначену роль у створенні музики з урахуванням критичного підходу на основі художньо-філософських поглядів Дж. Кейджа, Р. Мюррея Шафера та А. Ломакса у системному взаємозв'язку.

Такий підхід для звукорежисера корелює з поняттям «Tonmeister» – європейський термін для тих, хто має ґрунтовну музичну та технологічну освіту і є випускником сертифікованої програми «Tonmeister». А. Ломакс визнав, що музика може запропонувати більше за межі просто музичності та припустив, що етномузикологія «має відвернутися, деякий час від вивчення музики в суто музичних термінах до вивчення музики в контексті, як форми людської поведінки» [7, с. 425]. Цього можна досягти, вимагаючи не лише базового знання акустики в різноманітних середовищах, технологічної компетентності як за формою, так і за всіма функціями засобів масової інформації та закріплення розуміння

звуку людини й місця, але і взаємодії з міждисциплінарної точки зору, яка ґрунтується на соціальних науках (наприклад, соціології, антропології, медіа та психології), гуманітарних науках (мистецтво, музика, література, тощо) і навіть на точних науках (математика, фізика, та інженерія).

Загалом концептуальне обґрунтування критичного підходу до сучасного визначення ролі звукорежисера ґрунтується на внесках Дж. Кейджа, Р. Мюррея Шефера та А. Ломакса. Концепції «невизначеності» Дж. Кейджа та звукового пейзажу Р. Мюррея Шефера, культурних уявлень і музики та техніки польового запису А. Ломакса складають основи визначення ролі звукорежисера, проте не претендують на універсальність; для певних музичних стилів або продуктів (наприклад, комерційна фоновіа музика, музика для каталогів, або інше комерційне виробництво) такий підхід може бути неприйнятним. Водночас доцільним вважаємо коротко схарактеризувати чинники обґрунтування критичного підходу до сучасного визначення ролі звукорежисера.

Звукорежисери мають вичерпно розуміти мету та завдання звукорежисури та звукозапису. Окреслене не означає, що зараз звукорежисери не розуміють мети та завдань у своїй діяльності, водночас, вони мають виходити за межі контрактного завдання для можливості трансформації запису у щось більше. Для А. Ломакса, метою запису було документувати музику та притаманну культуру в музиці та спілкуванні. Хоча Дж. Кейдж і Р. Мюррей Шефер ставили під сумнів цінність записів, вони визнавали що здійснення звукозаписів продовжуватиметься незалежно від того, чи доступні «живі» виступи або конкретні місця (що підтвердилося під час епідемії коронавірусної хвороби). В музичній індустрії необхідно розуміти мету запису, який може враховувати або не враховувати думки чи вказівки інших осіб, наприклад лейбла чи продюсера. Безумовно можна не підходити до кожного запису так, ніби він є культурною цінністю. Деяка музика матиме небагато цінної культурної інформації, закладеної в її призначенні.

Тиша так само важлива, як і сама музика. Дж. Кейдж і Р. Мюррей Шафер пропагували цінність мовчання, вважаючи його музичним елементом. Але важливіше, що мовчання – поняття цілком суб'єктивне і не має єдиного визначення. Це означає, що зусилля проєктувальників та інженерів, спрямовані на створення «тихої» тон-зали студії звукозапису не є принципово необхідними для абсолютно всіх записів. Якщо звукорежисер за погодженням з митцем або продюсером, вирішує, що приміщення з певним типом реверберації найкраще підходить для підкреслення емоційного змісту твору, яка покращує культурний аспект музики, місця чи часу, то саме її і слід використовувати. Не варто відкидати з цією метою ні тишу, ні шум (за виключенням необґрунтованих крайнощів).

Звукорежисери не мають відкидати звукове середовище. Р. Мюррей Шафер наголошував, що інформативна цінність усіх звукових середовищ – сам звуковий ландшафт. Традиційним є сформований погляд, що тон-

зала студії звукозапису – це єдине місце, де можна записати якісну пісню чи альбом, але звукове середовище і самі музиканти мають значні креативні можливості і поза студією.

У цьому дискурсі доцільним вважаємо розглянути два аспекти невизначеності звукового середовища.

По-перше культурна інформація та невідоме в записі можуть покращити кінцевий продукт. Звукове середовище може бути піддане впливу невизначеного або несподіваного, наприклад, звуку відкриття дверей, руху транспорту, що проходить повз тощо. Так само невизначеність потрапляє в запис музики від музиканта-виконавця через вибір темпу, емоцій, звукової текстури тощо – аспекти, які мають відношення до розуміння культури. Процес звукозапису не обов'язково має бути лише досконалим; музиканти можуть помилятися або відхилитися від свого плану. Те саме стосується процесу запису та «живих» записів. Дж. Кейдж не вірив у можливість заміни записами «живих» виступів. При такому підході, послідовний перезапис після накладання партії за партією можуть спотворити сенс і повідомлення. Якщо здійснити звукозапис як «живий» або майже живий, або якщо це можливо, але вимагає великої перебудови середовища або звукового простору, звукорежисер має визначитися, чи варто це взагалі записувати.

По-друге середовища запису та відтворення можуть «конфліктувати». При підході до процесу запису з таких позицій, середовище, в якому перебуває звук під час запису, безумовно, слід враховувати, але вторинне середовище (контрольна кімната у студії звукозапису або середовище кінцевого споживача) може суттєво відрізнятися і можливостей його врахувати практично немає. Певні невизначені звуки і сигнали навколишнього середовища можуть бути оптимальними для бінаурального прослуховування (навушники), але можуть бути не ідеальними для відтворення через акустичні системи в середовищі, не призначеному для прослуховування, наприклад в автомобілі або просторі де слухач неправильно розташований відносно акустичних систем під час прослуховування тощо. Одна з переваг такого підходу полягає в тому, що він знайомить слухачів із багатим звуковим середовищем проте величезний відсоток кінцевих споживачів прослуховує записи через внутрішньоканальні навушники, які ізолюють слухача від краси свого звукового середовища.

Звукорежисери мають цінувати техніку та визначати її роль у звукорежисурі. Технологія відкриває величезні можливості у сфері звукозапису. На відміну від А. Ломакса, який послуговувався доволі примітивною технікою для запису (за сучасними мірками), сучасна апаратурна складова звукозапису дозволяє отримати вищу якість, краще співвідношення «сигнал-шум», при тому, що техніка більш мобільна і дешевша. Але технологія не може і не має замінити креативну ідею або критичну перспективу. Пошук природних ефектів або унікальних тембрових якостей можуть додати важливу культурну інформацію і артефакти до виконання та запису. Звукорежисер має використовувати плагіни та цифрові засоби обробки на основі критичного підходу та з виключною

обґрунтованою доцільністю. Також звукорежисеру необхідно враховувати середовище, в якому відбувається запис та будь-які технологічні можливості чи обмеження, нав'язані середовищем, об'єктом запису, або в результаті взаємодії обох окреслених чинників. Це може означати вибір інших інструментів, наприклад акустична гітара, а не електрогітара. Звукорежисер має проаналізувати бажаний результат і визначити, як конвергенція багатьох частин вплине на фінальний запис, а також як у ньому проявляється культурно-відповідне середовище.

Бути звукорежисером – це більше, ніж технічна компетентність. Критичне й активне слухання є обов'язковим для звукорежисерів, але також важливими є схильність до пошуку, експериментування, слухання, комунікації та навчання. Занадто часто, коли звукорежисери знаходять певний звук або техніку в студії вони використовують її неодноразово. Кінцевий результат виконавець за виконавцем звучить більше як звукорежисерська техніка, а не власна музична чи стилістична ідентичність митця. Звукорежисер має виступати за те, щоб дозволити музиці, середовищу та взаємодії визначити початкову звукову форму запису, з подальшим усвідомленням і ретельним формуванням звуку щоб досягти унікального творчого результату.

Фахівці мають усвідомлювати цілісну роль звукорежисера. До цієї творчої діяльності слід підходити з міждисциплінарної точки зору культурної перспективи, яка містить музику, технології, техніку, медіа, науку, соціологію, психологію та мистецтво.

Роль звукорежисера, яка переосмислюється, має істотне значення для забезпечення точної передачі повідомлення від відправника (музиканта) до одержувача (споживача). Подібно до того, як кінокомпанії розшукують локації для зйомок фільму перед виробництвом, звукорежисери мають вивчити середовище у пошуках найкращої відповідності для певної музики, результатів проекту, контексту та музикантів. Сучасний звукорежисер має бути спроможним вийти за межі своєї зони комфорту, спробувати щось нове.

Критичний підхід до визначення ролі звукорежисера варто розглядати як розширення сформованих раніше функцій звукорежисера, що впливає на те, як визначаються інші ролі у індустрії.

Малоймовірно, що окреслений підхід до визначення ролі сучасного звукорежисера буде глобально безпечісно прийнятий індустрією, мистецькою освітою та споживачами. Для цього, передусім, потрібно ознайомити кінцевих споживачів з різноманітністю продуктів, які можливо створити з використанням окресленого підходу. Безумовно не кожен проект виправдає інтенсивний естетичний підхід і від споживачів потрібне розуміння, що різні музичні твори вимагають різної естетики звукорежисури. Різні пісні та локації вимагають різної звукорежисерської техніки. Музичний ринок вже продемонстрував, що він доволі відкритий для відмінностей у записах з одночасним існуванням цифрових форматів без втрат і з втратами, вінілових платівок і навіть компакт-касет. Одним з можливих рішень для

реалізації окресленого підходу є запровадження визначених вимог та стандартів, які базуються не суто на технічних параметрах, а враховують і звукорежисуру.

Очевидно професійна підготовка майбутніх звукорежисерів та підвищення їх кваліфікації у річичі окресленого підходу стає невід'ємною частиною майбутнього музичної індустрії. Принаймні освітні програми мають містити освітні компоненти, які базуються на критичному підході до звукорежисури та його застосуванні у конкретних проєктах, щоб забезпечити достатній рівень конкурентноспроможності фахівців на ринку праці.

Висновки. Дослідження, результати якого представлені у статті, спрямоване на розробку моделі звукорежисерської підготовки, складовою якої є застосування критичного підходу у конкретизації ролі сучасного звукорежисера. Фахівці музичної індустрії, які застосовують окреслений підхід, мають потенціал створювати естетично та культурно змістовніші проєкти, які оживляють та урізноманітнюють галузь, досвід прослуховування та актуалізують звукорежисуру як вид творчої діяльності у сфері музичного мистецтва. Окреслений підхід не слід розглядати як універсальний стандарт або стиль, проте його застосування обумовлює конкретизацію ролі звукорежисера в сучасному культурно-мистецькому просторі і має бути відображене у освітніх програмах. Зву-

корежисер це важлива сполучна ланка між митцем і споживачем, оскільки він суттєво впливає на сприйняття повідомлення, яке закладено у музичному продукті. Роль звукорежисера слід вважати базовою, яка найбільшою мірою впливає на зміну сприйнятої споживачем цінності продукту в напрямку від товару до культурної ознаки.

З багатьох причин комерційні записи у ХХІ ст. набули характеру шаблонності, проте продукти, які позначаються унікальністю, займають окремі ніші музичного ринку і сприймаються як щось більше, ніж просто розвага. Напрацювання Дж. Кейджа, Р. Мюррей Шефера, А. Ломакса не розглядалися на предмет їх потенційного впливу на звукорежисуру. Їх доробок вважався авангардним для свого часу, або мав обмежену комерційну цінність через технологічні обмеження та недостатню обізнаність споживачів. Але в сучасних умовах, коли розташування має мінімальний вплив на звукорежисуру немає жодної причини для звукорежисера залишатися в студії, коли навколо існують насичені звукові середовища, прийнятні для музикантів, які мають естетичну цінність та чекають на можливість взаємодіяти з музичним проєктом, створюючи культурно значущий продукт і, потенційно, шедевр. Звукорежисери, які працюватимуть на основі такого підходу, зможуть реформувати галузь, яка, очевидно, втрачає креативність та інноваційність.

Література:

1. Carlson P. Lead Belly wows the Lomaxes. *American History*. 2014. № 49 (4). P. 20.
2. Dickinson P. CageTalk: Dialogues with and about John Cage. Rochester: University of Rochester Press, 2007. 294 p.
3. Hoshowsky R. Breaking the sound barrier: R. Murray Schafer. *Performing Arts & Entertainment in Canada*. 1997. № 31 (2). P. 12.
4. John Cage Trust. Database of Works. Official web site. URL: <https://www.johncage.org/library.cfm> (дата звернення: 01.01.2025)
5. Kandell L. John Cage's Centennial: Will they be played at the same time? *American Record Guide*. 2012. № 75 (3). P. 7–9.
6. Kostelanetz R., Cage J. (The Aesthetics of John Cage: A Composite Interview. *The Kenyon Review*. 1987. № 9 (4). P. 102–130.
7. Lomax A. Song structure and social structure. *Ethnology*. 1962. № 1 (4). P. 425–451.
8. Marranca B. The Mus/Ecology of John Cage. *PAJ: A Journal of Performance and Art*. 2012. № 34 (3). P. 27–34.
9. Martin K. The preoccupations of Mr. Lomax, inventor of the "Inventor of jazz" *Popular Music and Society*. 2013. № 36 (1). P. 30–39.
10. Nyman M. *Experimental Music: Cage and beyond*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 218 p.
11. Russell T. Country Music on Location: 'Field Recording' before Bristol. *Popular Music*. 2007. № 26 (1). P. 23–31.
12. Samuels D.W., Meintjes L., Ochoa A. M., Porcello T.. Soundscapes: Toward a Sounded Anthropology. *Annual Review of Anthropology*. 2010. № 39. P. 329–345.
13. Schafer R. M. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books, 1993. 443 p.
14. Szwed J. Alan Lomax: The man who recorded the world. New York: Penguin Group, 2010. 448 p.
15. Tone Y. John Cage and Recording. *Leonardo Music Journal*. 2003. № 9 (1). P. 11–15.
16. Truax B. Sound, listening and place: The aesthetic dilemma. *Organised Sound*. 2012. № 17 (3). P. 193–201.
17. Ward K. S. Musical soundscape: Teaching the concepts of R. Murray Schafer to elementary students. *Canadian Music Educator*. 2009. № 50 (4). P. 40–42.

References:

1. Carlson, P. (2014). Lead Belly wows the Lomaxes. *American History*. Volume 49, issue 4. P. 20.
2. Dickinson, P. (2007). CageTalk: Dialogues with and about John Cage. Rochester: University of Rochester Press. 294.
3. Hoshowsky, R. (1997). Breaking the sound barrier: R. Murray Schafer. *Performing Arts & Entertainment in Canada*. Volume 31, issue 2. P. 12.
4. John Cage Trust. (2016). Database of Works. Official web site : <https://www.johncage.org/library.cfm> (Accessed 01.01.2025)

5. Kandell, L. (2012). John Cage's Centennial: Will they be played at the same time? *American Record Guide*. Volume 75, issue 3. P. 7–9.
6. Kostelanetz, R., Cage, J. (1987). The Aesthetics of John Cage: A Composite Interview. *The Kenyon Review*. Volume 9, issue 4. P. 102–130.
7. Lomax, A. (1962). Song structure and social structure. *Ethnology*. Volume 1, issue 4. P. 425–451.
8. Marranca, B. (2012). The Mus/Ecology of John Cage. *PAJ: A Journal of Performance and Art*. Volume 34, issue 3. P. 27–34.
9. Martin, K. (2013). The preoccupations of Mr. Lomax, inventor of the “Inventor of jazz”. *Popular Music and Society*. Volume 36, issue 1. P. 30–39.
10. Nyman, M. (1999). *Experimental Music: Cage and beyond*. Cambridge: Cambridge University Press. 218.
11. Russell, T. (2007). Country Music on Location: ‘Field Recording’ before Bristol. *Popular Music*. Volume 26, issue 1. P. 23–31.
12. Samuels, D. W., Meintjes, L., Ochoa, A. M., Porcello, T. (2010). Soundscapes: Toward a Sounded Anthropology. *Annual Review of Anthropology*. Volume 39. P. 329–345.
13. Schafer, R. M. (1993). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books. 443.
14. Szwed, J. (2010). *Alan Lomax: The man who recorded the world*. New York: Penguin Group. 448.
15. Tone, Y. (2003). John Cage and Recording. *Leonardo Music Journal*. Volume 9, issue 1. P. 11–15.
16. Truax, B. (2012). Sound, listening and place: The aesthetic dilemma. *Organised Sound*. Volume 17, issue 3. P. 193–201.
17. Ward, K. S. (2009). Musical soundscape: Teaching the concepts of R. Murray Schafer to elementary students. *Canadian Music Educator*. Volume 50, issue 4. P. 40–42.

МЕСІЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИКИ: ТВОРЧИСТЬ МИКОЛИ ЛИСЕНКА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

Кохан Людмила Йосипівна,

докторка філософії, старша викладачка кафедри сценічної мови
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
викладачка вищої кваліфікаційної категорії ЦК «Спів»

КЗ «Харківський музичний фаховий коледж імені Б. М. Лятошинського» Харківської обласної ради

ORCID ID: 0000-0003-4954-1804

Розглянуто постать Миколи Лисенка як месіанської фігури в українській музиці другої половини ХІХ століття. Обґрунтовано багатогранну діяльність композитора, яка охоплює збирання, обробку та популяризацію українського фольклору, створення національно орієнтованих музичних жанрів (опери, кантати, хору, камерно-інструментальної музики), організацію музично-просвітницької роботи (заснування хорів і концертних подорожей Україною), педагогічну діяльність. Виявлено вплив творчості Тараса Шевченка на світоглядні та художні засади Лисенка, а також охарактеризовано його перший твір – «Заповіт» як духовно-музичний маніфест композитора, своєрідний семантичний епіграф до всієї його творчості. Установлено новий погляд на «Херувимську» як сміливий експеримент на стику традиції і новаторства: твір інтерпретується не тільки як духовний, а й як модерний за формою і гармонією. Проаналізовано стилістичні, жанрові та ідейно-сміслові особливості музики Лисенка, що визначають її як семіотичну систему з кодифікованими національними архетипами. Зазначено вплив Лисенка на розвиток української музичної традиції на всіх теренах України, його зв'язки з іншими митцями епохи, участь у творенні єдиного національного культурного простору. Підкреслено роль Лисенка в утвердженні української ідентичності через музику як форму духовного опору та просвітництва в умовах імперських утисків. Доведено, що діяльність Миколи Лисенка становить самобутній символ месіанізму української інтелігенції в її прагненнях підвищити національну культуру до європейського рівня та створити оригінальну музичну мову, яка б промовляла до кожного українця. Акцентовано на актуальності ідей Лисенка в сучасному національно-культурному дискурсі.

Ключові слова: Микола Лисенко, українська музика ХІХ століття, національна ідентичність, музичний месіанізм, фольклор, Тарас Шевченко, «Заповіт», «Херувимська», хорове мистецтво, музична семіотика, романтизм.

Kokhan Liudmyla. The messiah of Ukrainian music: the work of Mykola Lysenko second half of the 19th century

The figure of Mykola Lysenko as a Messianic figure in Ukrainian music of the second half of the 19th century is considered. The multifaceted activity of the composer, which covers the collection, processing and popularization of Ukrainian folklore, the creation of nationally oriented musical genres (opera, cantata, choir, chamber and instrumental music), the organization of musical and educational work (the foundation of choirs and concert trips in Ukraine), pedagogical activity, has been substantiated. The influence of Taras Shevchenko's work on the ideological and artistic principles of Lysenko was revealed, and his first work, the Testament, as a spiritual and musical manifesto of the composer, a kind of semantic epigraph to all his works, was characterized. A new look at the "Heruvim" as a bold experiment at the junction of tradition and innovation is established: The work is interpreted not only as spiritual, but also as modern in form and harmony. The stylistic, genre and ideological and semantic features of Lysenko's music are analyzed, which define it as a semiotic system with codified national archetypes. The influence of Lysenko on the development of the Ukrainian musical tradition in all the territory of Ukraine, his connections with other artists of the era, participation in the creation of a single national cultural space. The role of Lysenko in establishing the Ukrainian identity through music as a form of spiritual resistance and enlightenment in the conditions of imperial oppression is emphasized. It has been proved that Mykola Lysenko's activity constitutes an original symbol of the mesianism of the Ukrainian intelligentsia in its aspirations to increase the national culture to the European level and to create an original musical language that would speak to every Ukrainian. The attention is focused on the relevance of Lysenko's ideas in the modern national-cultural discourse.

Key words: Mykola Lysenko, Ukrainian music of the 19th century, national identity, musical messianism, folklore, Taras Shevchenko, "Testament", «Heruva», choral art, musical semiotics, romanticism.

Вступ. Актуальність цієї статті полягає в глибокому аналізі ролі Миколи Лисенка у формуванні української національної музичної ідентичності та духовного простору, що є особливо значущим у контексті сучасних викликів, спрямованих на збереження культурної спадщини й утвердження української державності. У період війни, культурної експансії та інформаційних загроз постать Лисенка проявляється як символ національного спротиву, гідності та месіанського служіння народу через мистецтво.

Композитор не лише творив музику, а й розбудовував цілісну систему національного музичного вихо-

вання, плекаючи повагу до рідного слова, пісні та культурного коду. Усе це формує підґрунтя для осмислення значення культури як сили, що об'єднує суспільство, надихає до боротьби та сприяє збереженню національної ідентичності. Вивчення спадщини Лисенка актуалізує поняття «музичного месіанізму» як потужного інструмента духовного опору, а також дає змогу сучасним композиторам, педагогам, культурологам надихатися на створення моделі відновлення та розвитку національного мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій засвідчує, що останнім часом активізуються лисенкознавчі дослі-

дження, що охоплюють різні аспекти життя і творчості композитора. Наприклад, М. Ваніна [1] аналізує соціальні й інтелектуальні зв'язки композитора, зокрема його участь у товаристві «Громада» й інших інтелектуальних спільнотах, що впливали на формування його світогляду та творчості. Н. Міщанчук [12] розглядає мережу інтелектуальних контактів Миколи Лисенка з галицькими діячами, що сприяли формуванню українського світогляду та поширенню ідей національної єдності. С. Ябковська та І. Мазурок [20] зауважують про значення Лисенка як засновника української музичної класики та його вплив на формування національної ідентичності через музику. І. Пілатюк разом з іншими мистецтвознавцями в колективній монографії [11] висвітлюють вплив Лисенка на формування національного стилю в контексті європейського романтизму. Л. Кохан [7] з'ясувала, як спільна фольклористична діяльність М. Лисенка та М. Старицького позначилася на становленні українського музично-драматичного театру.

Матеріали дослідження. У статті використані як історико-культурні, так і музикознавчі матеріали. Основу дослідження становить аналіз творчої спадщини Миколи Лисенка – композиторських творів, зокрема хорових обробок, кантат, солоспівів, фортепіанної та камерної музики, а також наукових і публіцистичних праць самого композитора. Значна увага приділена музичному твору «Заповіт» (opus 1) – символічному маніфесту національної ідеї. Проаналізовано «Херувимську» як стильовий експеримент на зламі традиції і новаторства. Розглянуто також спогади сучасників Лисенка, архівні матеріали, свідчення про його педагогічну та просвітницьку діяльність, поїздки з хорами українськими містами. Цінним джерелом стали твори фольклорного походження – народні пісні, обряди, які Лисенко збирав і обробляв.

Методи та методологія. У дослідженні застосовано комплексний підхід, що поєднує методи історико-культурного, мистецтвознавчого та музикознавчого аналізу. Основу методології становить міждисциплінарний підхід, який дозволяє вивчати творчість Миколи Лисенка не лише в діапазоні музичного мистецтва, а й у ширшому контексті національного, духовного та культурного відродження XIX століття.

Ключові методи дослідження:

- історико-культурний метод – використовується для аналізу творчості Лисенка в контексті суспільно-політичних і культурних процесів доби національного пробудження;
- аналіз джерел – вивчення архівних матеріалів, наукових праць, спогадів сучасників композитора, що допомагає реконструювати його діяльність і світогляд;
- музикознавчий аналіз – застосовується для дослідження особливостей музичної мови Лисенка, стилістики його творів, засобів художньої виразності;
- семіотичний аналіз – осмислення музики Лисенка як знакової системи, що репрезентує національні архетипи й ідентичність;
- порівняльний метод – використовується для зіставлення музичних інтерпретацій «Заповіту» Лисенком і Вербицьким як прикладів музичного месіанізму.

Узагальнення результатів здійснюється інтеграцією мистецтвознавчої критики з філософськими й культурологічними підходами, що дає змогу осмислити місце М. Лисенка в українській національній традиції як месіанської постаті.

Метою статті є всебічний розгляд месіанської ролі Миколи Лисенка у формуванні національної української музичної школи, дослідження його творчості як художнього втілення національної ідеї, а також виявлення ключових духовно-естетичних і світоглядних засад, що визначали композиторську, просвітницьку та громадську діяльність митця в контексті українського культурного відродження другої половини XIX століття.

Результати. Творчість Миколи Лисенка охоплює ключові жанри, що стали основою національного стилю другої половини XIX століття: опери, кантати, масштабні фортепіанні й симфонічні твори, камерна музика, хорові композиції, солоспіви й обробки народних пісень. Його музичний стиль відображає дух епохи, з її месіанськими настановами та прагненням зберегти українську ментальність, донести національну ідею через мистецтво, утверджуючи народництво як провідний архетип.

Від початку творчої діяльності Лисенко послідовно прагнув підняти рівень української музики до професійного європейського стандарту, вивести її з локального побутового середовища на ширший культурний рівень. Його орієнтирами стали народна музика, поезія Тараса Шевченка, а також європейський романтизм – твори Шуберта, Шумана, Мендельсона, Берліоза, Шопена, Ліста та інших.

З раннього дитинства народна пісня була невід'ємною частиною внутрішнього світу Миколи Лисенка. Ще до навчання в Лейпцигу у 1867 році він зібрав і впорядкував зошит із народними піснями, які не лише записував, а й глибоко досліджував та обробляв. Композитора приваблювала не лише мелодика, а й сама народність як вираз української ідентичності та духовних рис нації. Лисенко прагнув поширити ці цінності через мистецтво: у фортепіанних і камерних творах, операх, вокальних композиціях та численних наукових розвідках. Серед них – «Про народну пісню і про народність в музиці», «Характеристика музичних особливостей малоруських дум і пісень...», «Про торбан...», «Народні музичні інструменти на Україні» та інші. Його метою було створення української музичної школи, що об'єднувала фольклорну основу з досягненнями європейського мистецтва його часу.

Микола Лисенко прагнув об'єднати навколо ідеї національного самовираження через музику якнайширше коло людей. Він створював хорові колективи, які виконували обробки народних пісень і твори, засновані на національній образності та інтонаційних особливостях фольклору. Подорожуючи Україною разом із хорами, композитор прагнув донести українську пісню у високоякісному виконанні до широкого загалу – як у містах, так і в селах. «...де Лисенко не з'являвся, одразу ж складався хор, яким він і диригував» – згадував М. Старицький [16, с. 28].

Хорову діяльність Миколи Лисенка можна умовно розділити на два основні періоди. Перший охоплює 1860–1890-ті роки, коли композитор активно працював з аматорськими вокальними колективами. Другий етап – початок ХХ століття, коли він зосередився на формуванні професійних капел. Як зазначає О. М. Лисенко, саме тоді батько мав намір створити «зразковий художній хор» [10, с. 159].

До хорових колективів «аматорського» періоду, з якими Микола Лисенко був тісно пов'язаний як організатор і керівник, належить, зокрема, студентський хор Київського університету, з яким він працював починаючи з 1860 року. У 1872 році композитор долучився до створення громадського хору, що об'єднав людей різних професій – серед учасників були студенти, вчителі, лікарі, службовці та інші шанувальники музики. <...> Хор склався чималий, більше 50-ти душ, виключно чоловічий» [3, с. 189]. У 1874–1875 роках під час перебування на навчанні в Петербурзі М. Лисенко заснував аматорський хор та безкоштовні хорові курси в Солянному містечку. У 1880-х роках він збирає мішаний хор уже в Києві, а також опікується співочими колективами «Громади» та київського «Бояну» (Олена Пчілка згадує організацію київського «Бояну» як нетривале починання композитора, яке не прижилося на столичному ґрунті, на відміну від Галичини [13, с. 60]).

Знаковим явищем у національному музично-культурному житті стали п'ять гастрольних турів Миколи Лисенка з хором територією України у 1893, 1897, 1898, 1900 і 1902 роках. Кожна поїздка супроводжувалася масштабною організаційною, навчальною та просвітницькою роботою. Концерти відбувалися в Житомирі, Одесі, Полтаві, Черкасах, Чернігові та численних малих містах. У цьому проєкті композиторові допомагали молоді музиканти – А. Бакалінський, К. Стеценко, Я. Гулак-Артемовський, О. Кошиць, О. Коваленко, К. Гончар, П. Демуцький, Я. Яциневич, які пізніше стали активними продовжувачами справи Лисенка в утвердженні української музичної культури.

Завдяки цим концертам українська мова та народна пісня прозвучали у найвіддаленіших кутках країни. За прикладом лисенківських хорів у різних містах і селах, таких як Гадяч чи Бориспіль, почали створювати власні співочі колективи. Ці виступи набули широкої освітньої функції: їх називали «найкращим курсом слов'янознавства», оскільки, окрім українських, виконувалися сербські, болгарські, хорватські, чеські, польські й моравські пісні. У програму також входили твори європейських класиків – Бетховена, Вагнера, Моцарта, Гайдна, Рубінштейна, Монюшка, а також українські композиції – зокрема «Закувала та сива зозуля» П. Ніщинського, кантати Лисенка «Б'ють пороги», «Іван Гус», «Радуйся, ниво непополитая», хор із «Гамалії» та інші його твори.

Хорова діяльність Миколи Лисенка мала багатогранне значення й істотно вплинула на зміст його творчості. Окрім обробок народних пісень соціального характеру (наприклад, «Ой, наступила та чорна хмара», «Про Бондарівну»), композитор створював твори-протести,

спрямовані проти заборон української мови. У відповідь на Емський указ 1876 року з'являються патріотичні хори «На прю» на вірші М. Старицького, кантата «Б'ють пороги», хорова пісня «Наш отаман Гамалія», монументальний твір «Встає хмара з-за лиману».

Окрему групу складають ліричні композиції, зокрема «Сон» і «Широкая, высокая» на слова Т. Шевченка, а також обробка пісні «Пливе човен». Значну частину хорового репертуару Лисенка становлять обробки історичних («Гей, не дивуйте», «Максим козак Залізняк»), рекрутських, козацьких, жартівливих, любовних і бурлацьких пісень. Окремо варто згадати обрядовий фольклор, представлений у збірках «Молодощі», двох вінках «Веснянок», творах «Купальська справа», «Весілля», «Колядки та щедрівки».

Після однієї такої подорожі з хором М. Лисенко писав: «Об'їздив усю Полтавщину і у Київщині був, у Черкасах та Смілі. <...> Будив заспаних земляків піснями» [9, с. 290]. Мотив пробудження, об'єднання навколо народної пісні, української музики, рідного слова, створення національно орієнтованого прошарку слухачів і виконавців зумовлював усю свідому діяльність композитора, спрямовану на проголошення через мистецтво української національної ідеї.

Навколо Миколи Лисенка об'єднувалися однодумці, які прагнули утвердження української ідеї та розвитку національної культури на рівні європейських стандартів. Це були не лише його близькі – друзі й родичі, що підтримували митця з юності (М. Старицький, Олена Пчілка, Леся Українка, М. Кропивницький, М. Драгоманов, Т. Рильський, О. Русов, С. Русова), а й представники «Громади», серед яких композитори Я. Яциневич і К. Стеценко, що співпрацювали з ним під час гастрольних поїздок хору. Пророчі слова присвячені молодому колезі – Кирилові Стеценку: «Ось хто замінить мене після моєї смерті» [15].

Микола Лисенко ніби передавав духовну естафету – служіння своєму народу через мистецтво. Його справу підтримали такі композитори, як М. Аркас, П. Ніщинський, М. Колачевський, П. і В. Сокальські. Він активно встановлював зв'язки з митцями Західної України, впливаючи на формування усвідомлення важливості народної музики у створенні національного стилю. А. Вахнянин, Ф. Колесса, О. Нижанківський, Й. Кишакевич, В. Матюк, І. Воробкевич, С. Людкевич та інші композитори, а також поет І. Франко стали його однодумцями у формуванні єдиного українського музичного простору. Твори Лисенка виконувалися в Галичині й на Буковині, а його організаторський досвід і культурна позиція були сприйняті як взірці для подальшого розвитку національного музичного мистецтва.

Фольклор став основою, завдяки якій стиль Миколи Лисенка набув виразної національної окресленості, а його музична мова перетворилася на цілісну семіотичну систему (за дослідженням О. Козаренка [4]). У композиціях Лисенка образність, драматургія, жанрові й стилістичні риси виступають як знакові структури, що узагальнюють ключові ідеї українського, тобто народного, світогляду. Серед них можна виокремити:

– глибинне відчуття життєвої сили землі як основи буття українців – тема, яка реалізується в циклах обрядових пісень («Молодощі», «Весілля», «Купальська справа», «Колядки та щедрівки», «Веснянки») і в опері-«колядці» «Різдвяна ніч»;

– танцювальність як первинне виявлення життєвої енергії, протиставлена співанню як духовному прояву: це виявляється в збірці «Молодощі», фіналі «Різдвяної ночі» (друга редакція), хороводах русалок в «Утоплений», танцювальній сюїті на тему пісні «Ой дівчина-горлиця», «Козачці» з «Тараса Бульби» та «Метелиці» з «Зими й весни»;

– унікальна темброво-акустична форма фольклору як спосіб вираження національної ідентичності: кобзарський спів у народних думах («У неділеньку, у святу»), історичні солоспіви («Гетьмани, гетьмани»), підголоскова поліфонія у хорових творах і дослідженнях традиційного інструментарію («Про торбан...», «Народні музичні інструменти...»), використання звукової палітри ліри, торбана, бандури в фортепіанних творах і операх;

– поєднання реального й фантастичного в народному світогляді та обрядах, що знайшло втілення у зверненні до гоголівських сюжетів, багатих на фольклорні мотиви – опери «Різдвяна ніч», «Утоплена», «Тарас Бульба», де переплітаються героїчне, містичне, побутове й комічне.

Таким чином, Лисенко створив типову, засновану на живому фольклорі, музичну мову, що стала основою реалізму в його творчості.

Формування індивідуального стилю Миколи Лисенка значною мірою відбувалося під впливом творчості Тараса Шевченка. Поетичний світ Кобзаря, сповнений глибокої символіки, метафор і звернень до архетипів, став для композитора джерелом натхнення, втіленням пристрасної любові до українського народу й землі. Особливо знаковим стало звернення Лисенка до вірша «Заповіт», з якого в 1868 році (opus 1) розпочалась його композиторська робота з поезією Шевченка. Цей твір став своєрідним епіграфом до головного ідейного напрямку його творчості, що тривав упродовж усього життя. У 1870–1880-х роках Лисенко створив 56 романсів на вірші Шевченка, а також низку масштабних творів – кантати та хорові поеми: «Іван Гус», «Іван Підкова», «Б'ють пороги», «На вічну пам'ять Котляревському», «Радуйся, ниво непоплита». Важливим твором стала і кантата-посвята «На 50-ті роковини смерті Т. Г. Шевченка» на слова В. Самійленка. У цих композиціях композитор знаходить ключові змістові та стилістичні елементи, що згодом стали основою його авторської музичної мови.

У вокальному творі Миколи Лисенка «Заповіт» для тенора, чоловічого хору та фортепіано основна ідея – оновлення та духовне піднесення після народного визвольного вибуху – реалізується через поступове зростання динаміки. Композиція побудована з п'яти розділів, які відповідають строфам вірша, та включає вступну й завершальну частини. Їхня хроматична, зворушливо-плачова інтонація (на основі взаємодії п'я-

того, підвищеного четвертого й знову п'ятого ступенів) разом із напруженою гармонією неповного зменшеного секундакорду альтерованої субдомінанти виражає глибокий біль утрати поета.

Вже з початку твору формується характерний ладовий колорит – мінор із підвищеним четвертим ступенем, що зумовлює гармонічний розвиток і спирається на лінійну контрапунктичну фактуру. Кожен розділ починається інструментальним вступом, який готує емоційну атмосферу для ліричного монологу тенора. Сольні партії написані в аріозно-наспівній манері, заснованій на народному мелосі, й змінюються залежно від смислового навантаження тексту: епічна оповідь у першому епізоді, світла замріяність у другому, драматичний заклик – у третьому.

Кульмінація досягається в протиставленні четвертого та п'ятого епізодів, що втілює біблійну ідею «очищення через кров»¹. Єдиний хоровий фрагмент звучить як заклик до боротьби і водночас як тріумфальна козацька хода. Вражає масивне звучання чоловічого хору на тлі маршової фактури фортепіано, а мелодика відсилає до героїчних пісень-гімнів, із характерним паралельно-змінним ладом. Особливо драматичним є завершення четвертого епізоду – глибокий, фатальний низхідний хід басів на словах «волю окропіте», що сприймається як символічне пророцтво.

Фінальний, п'ятий епізод приносить відчуття просвітлення: тенорове соло на тлі арпеджійної акордової фактури фортепіано звучить піднесено, з урочистістю, завершуючи твір на мажорній ноті духовного оновлення.

У творі «Заповіт», який став дебютом молодого Миколи Лисенка, закладено ключові смислові та ідейні орієнтири його подальшої творчості – як зерно, з якого проросте цілісна художня система. Серед провідних напрямів, що проявилися вже на ранньому етапі:

– центральною метою митця постає служіння рідній землі, що осмислюється крізь призму біблійних і духовних настанов, заповіданих Тарасом Шевченком. Як зазначає О. Таранченко, композитор із самого початку обирає теми народної історії, національного духу та історичної пам'яті як основні засади свого стилю [17, с. 166];

– символи, закладені в тексті Шевченкового «Заповіту» (Україна, Дніпро, могила, степ, лани, море, Бог, кайдани, кров, велика родина, слово), набувають у творчості Лисенка функції архетипів. Вони продовжують розкри-

¹ Заповіт, за біблійською традицією, — це угода між людиною і Богом, яка вступає в силу після смерті заповітника. В апостола Павла знаходимо таке пояснення заповіту: «Бо де є заповіт, мусить там наступити смерть заповітника. Заповіт має силу лиш по смерті, він не варт нічого, поки живе заповітник. Тому навіть і перший завіт був освячений кров'ю. <...> Зрештою, за законом, майже все очищується кров'ю, і без кровопролиття відпущення немає» [Євр. 9: 16–18 ... 22]. Задля чинності угоди бажано, щоб вона була освячена кров'ю. У поета — це кров ворогів України, після пролиття якої має відбутися прощення українського народу, відпущення гріхів. Мотив пробудження й піднесення України звучить в ідеології Кирило-Мефодіївського товариства (січень 1846 — березень 1847), яке виникло майже одразу після написання «Заповіту» Т. Г. Шевченком (25.12.1845). Ця поезія завершує збірку «Три літа» — 1843–1845 рр., характерною особливістю якої є підтекстові відсилання до Старого Заповіту. До книжки входять інтерпретації великим поетом десяти Давидових псалмів (цикл, написаний 1845 року у В'юнищі). Початково автограф «Заповіту» був записаний на звороті 149 псалма.

ватися в кантатах на вірші Кобзаря, музиці до «Кобзаря», опері «Тарас Бульба» (див. аналіз у статті О. Г. Рощенко [14]), хорах «Вічний революціонер» на слова І. Франка та духовному гімні «Боже Великий, Єдиний»;

– Тарас Шевченко виявляється для Лисенка не просто поетичною постаттю, а символом національного відродження, культурним стрижнем української ідентичності. Вшанування пам'яті поета, створення творів до його роковин і об'єднання навколо нього однодумців свідчать про усвідомлення його позачасової ролі в цивілізаційній історії України;

– прагнення до створення музичної мови як етнознакової системи (за О. Козаренком [4, с. 62]) – глибокої, змістовної, але водночас доступної для сприйняття більшості. Така музика має виховний та просвітницький потенціал і покликана стати втіленням народного духу в умовах, коли українське слово було під заборону.

Музика у поєднанні зі словом для Миколи Лисенка ставала надзвичайно потужним інструментом реалізації національно-культурної стратегії, що стала головною лінією його творчості. Як підкреслює один із дослідників: «...М. Лисенко, окрім фортепіанних творів, писав тільки на українські тексти, бо усвідомлював – сила слова, підсиленого музикою, ефективніше впливає на формування національної ідентичності, ніж інструментальна музика» [2, с. 11]. Вже у «Заповіті» проглядається прагнення поєднати кілька мовно-стильових систем: селянський і міський фольклор, традиції західноєвропейської та російської музичної школи, а також давньоукраїнської церковної та світської артифікаційної музики [4, с. 62].

Стилістика Лисенка перебуває на перетині численних музичних кодів, які композитор творчо переосмислює для посилення емоційної виразності кожної інтонації. Саме так він прагнув відтворити глибину Шевченкового поетичного світу. У цьому контексті важливими є трансформація елементів народної пісенності, включення експресивних ладів, романтичної гармонії, речитативно-аріозного стилю, а також використання риторичних засобів: хроматизму, інтонаційної анабази («і долину до самого Бога») й катабази (у басовій лінії четвертого епізоду).

Митець утверджує ідею нерозривної єдності Слова і музичного вислову як основи соціально-культурного поступу української нації.

У пізній період, на межі століть, образ Лисенка трансформується: у його творчості постає ліричний романтик, схильний до особистої сповіді. Це засвідчують фортепіанні цикли «Альбом літа 1900 р.» (opus 37), «Альбом особистий» (opus 42), «Альбом літа 1901 р.» (opus 39), «Альбом літа 1902 р.» (opus 41), що навіюють паралелі з поетичною збіркою Шевченка «Три літа», завершеною програмним «Заповітом». У цей період Лисенко шукає душевного очищення через музику: створює солоспіви на слова Г. Гейне, фортепіанні мініатюри «Момент зачарування», «Знемога та дождання», «Пісня кохання», «Враження від радісного дня», «Признання», «Мрії. На солодкім меду».

Емоційна глибина романтичної складової творчості композитора особливо виразна у творах, написаних після трагічної смерті його дружини О. Липської: «Елегія», ноктюрн «Прощальний», вальс «Розлука», «Момент розпачу», «Сумний спів» [18, с. 130]. Водночас ідеї, закладені в «Заповіті» Тараса Шевченка, залишаються наскрізною лінією всієї творчої спадщини Лисенка та визначають його світогляд.

У контексті духовної творчості Миколи Лисенка важливе місце посідає «Херувимська», створена наприкінці XIX століття. У цьому творі в новому світлі виявляється ідея збереження пам'яті – концепція, що бере початок ще з «Заповіту», першого програмного твору композитора. Дослідники наголошують на тісному зв'язку цієї композиції з українським фольклором. Це проявляється через використання національного варіанту богослужбового тексту, характерне повторення слів і вільне поводження з літургійним матеріалом, що наближає стиль до народних псалмів. Народні корені також помітні у поліфонії з підголосками та у принципах багатоголосся, де кожна партія має власну лінійну логіку розвитку. Попри фольклорні елементи, твір звучить урочисто й піднесено, відтворюючи урочистий тон хорових концертів кінця XVIII – початку XIX століття, зокрема традицію «Херувимських» Дмитра Бортнянського. При цьому Лисенко радикально оновлює гармонічну мову: її джерелом стає лінійний розвиток голосів, застосовується імітаційна техніка європейської поліфонії, активні темпові й динамічні контрасти, нестандартні ладо-тональні зіставлення – наприклад, протиставлення соль мажору та сі-бемоль мажору, або гра на контрасті одноіменного мажору й мінору для посилення емоційного впливу. Композиція має чотири частини. Перша (А–А) – спокійна, просвітлена, в сольмажорі. Друга частина (В) переходить до драматичного розвитку в соль мінорі й завершується домінантовим «запитанням», на яке хор відповідає урочистим «Алілуя» в соль мажорі. Наступна частина (С) має світлий, осяйний характер, базується на імітаційній техніці та динамічній ладовій змінності, що додає музиці танцювального імпульсу (розмір 6/8). Завершується композиція чіткою чотириголосною акордовою каденцією, яка утверджує хвалу Господу. «Херувимська» також вирізняється новаторським підходом до формотворення, що перегукується з принципами, застосованими в «Заповіті»: спершу – медитативний вступ, далі – драматизація, а фінал – урочисте й духовно піднесене завершення. Дослідниця Н. Костюк називає твір Лисенка сміливим стильовим експериментом, у якому композитор випробовує нові композиційні та гармонічні рішення, спираючись на найкращі традиції української духовної хорової музики кінця XVIII – початку XIX століття. Саме через це «Херувимська» не має аналогів у тодішньому православному репертуарі [6, с. 208]. Таким чином, «Херувимська» постає як символічне завершення музичної епохи: вона починається з перегуків із творчістю Бортнянського й завершує стильову лінію XIX століття у творчості Лисенка.

Микола Лисенко є визначним представником українського музичного месіанізму. У центрі його творчої

та громадської діяльності – утвердження національної ідентичності через музику, де особливе місце відведено народній пісні як втіленню духовної сутності українського народу.

Висновки. У другій половині XIX століття Україна переживала період активного національного пробудження, що супроводжувався потребою в культурній самоідентифікації. У цьому історичному контексті постать Миколи Лисенка постає як символ національного музичного месіанізму – його творчість стала відповіддю на прагнення української інтелігенції до утвердження самобутньої культурної моделі.

Микола Лисенко – засновник української професійної музичної школи, чия діяльність охоплює ключові жанри: оперу, кантату, камерну, хорову та інструментальну музику. Через ці форми він реалізував національну ідею, закладаючи основи українського музичного стилю. Фольклор і поезія Тараса Шевченка стали духовною і тематичною опорою його музичної мови. Через обробки народних пісень та інтерпретацію поетичних текстів Кобзаря Лисенко формувалася унікальний звуковий простір, наповнений символікою українського буття.

Музика композитора перетворюється на знакову систему, в якій кожен елемент – чи то мелодія, ритм або гармонія – набуває глибокого національно-культурного змісту. Його стиль репрезентує ключові архетипи українського світогляду: землю, мову, боротьбу, пісню, які втілюються у яскравих музичних образах із потужним символічним навантаженням.

Окрім композиторської діяльності, Лисенко активно виступав як просвітник. Він організовував хори, гастролював із концертами, засновував музичні школи, розширюючи доступ до національного мистецтва й залучаючи до нього широкі верстви населення. Таким чином, він не лише розвивав українську музику, а й сприяв її легітимації на європейському культурному рівні.

Важливим напрямом його діяльності була співпраця з діячами Західної України, що сприяло формуванню спільного культурного простору. Вплив Лисенка на українських композиторів, письменників і педагогів був визначальним: він започаткував традицію, яку продовжили наступні покоління національно свідомих митців.

Микола Лисенко – не просто композитор, а втілення ідеї служіння нації через мистецтво. Його творчість стала засобом пробудження національного духу, закликом до єдності та самоствердження. У його музиці звучить воля народу, його історична пам'ять і прагнення до свободи – саме тому Лисенка по праву вважають символом українського музичного відродження.

До **перспективних напрямків** належать порівняльний аналіз творчості Лисенка з іншими європейськими композиторами-романтиками (Шуберт, Шуман, Ліст) у контексті національного стилю, дослідження ролі композитора як засновника української музично-театральної школи, його зв'язків із національно свідомими діячами (Шевченко, Старицький, Драгоманов) у формуванні культурно-національного коду, а також аналіз концертної діяльності та створення хорових колективів для ґрунтування формування української ідентичності.

Література:

1. Ваніна М. К. Микола Лисенко та коло його спілкування / Ваніна М. К. // Досліджуючи минуле: людина в умовах модерну : зб. матеріалів Міжнародної конференції молодих дослідників (Київ, ЦПЄС, 31 січня – 1 лютого 2020 р.) / упоряд. Наталя Шліхта, Оксана Клименко ; наук. ред. Наталя Шліхта ; Національний університет «Києво-Могилянська академія». Київ : Дух і Літера, 2021. С. 50–54. Електронний архів УКУ. URL: https://ekmair.ukma.edu.ua/items/1161a608-1288-42d4-a377-bded7ccb9b46?utm_source=chatgpt.com
2. Калениченко А. М. В. Лисенко і світова музична культура // Музична україністика: сучасний вимір : зб. наук. статей. Вип. 7 : Постать Миколи Лисенка в європейському й національному історико-культурному контексті / ред.-упоряд. О. П. Кушнірук. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2012. С. 4–12.
3. Кобилянський Л. Спомини про М. В. Лисенка (з приводу перших роковин смерті батька української музики) Микола Лисенко у спогадах сучасників : у 2 т. Київ, 2003. Т. 1. С. 185–224.
4. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / відп. ред. І. Пяковський, О. Купчинський ; Наукове товариство ім. Т. Г. Шевченка у Львові. Львів, 2000. 286 с.
5. Корній Л. П. Українська шкільна драма і духовна музика XVII – першої половини XVIII ст. Київ, 1993. 184 с.
6. Костюк Н. Стильова концепція «Херувимської» М. Лисенка на тлі жанрово-стилістичних тенденцій кінця XIX ст. // Музична україністика: сучасний вимір : зб. наук. статей. Вип. 7 : Постать Миколи Лисенка в європейському й національному історико-культурному контексті / ред.-упоряд. О. П. Кушнірук. Київ, 2012. С. 205–212.
7. Kokhan L. About folklore in the creative activity of Mykhailo Starytsky and Mykola Lysenko and its influence on the formation of the Ukrainian professional music and drama theater // Creativity Studies. Vol. 17, No 1. Vilnius. 2024. P. 86–100. URL: <https://journals.vilniustech.lt/index.php/CS/article/view/15009>
8. Лисенко М. В. Лист до Г. І. Маркевича від 10 серпня 1903 р. Листи / упоряд. Р. М. Скорульська. Київ, 2004. С. 365–366.
9. Лисенко М. В. Лист до О. М. Куліш (Ганни Барвінок) № 289 від 30 липня 1899 р. Листи / упоряд. Р. М. Скорульська. Київ, 2004. С. 290.
10. Лисенко М. В. Лист до Ф. М. Колесси № 242 від 22 квітня 1896 року. Листи / упоряд. Р. М. Скорульська. Київ, 2004. С. 254–259.
11. Микола Лисенко та національні школи європейського романтизму : монографія. Львів, 2024. 432 с.
12. Міщанчук Н. Інтелектуальні зв'язки Миколи Лисенка з галицькими народовцями (друга половина XIX – початок XX ст.). Вісник Львівського університету. 2021. С. 176–197. URL: <https://clio.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2024/03/176-197Mishchanchuk.pdf>

13. Публіка Т. В. Розвиток музичного виконавства у панських маєтках на теренах Поділля XVIII – початку XIX ст. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Вип. XII–XIII. Івано-Франківськ, 2008. С. 237–240.
14. Рощенко О. Г. Поетика «Заповіту» Тараса Шевченка в опері Миколи Лисенка – Михайла Старицького «Тарас Бульба» *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2014. № 1 (22). С. 26–33.
15. Скрипаль Кирило Стеценко в гостях у Бі-Бі-Сі. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/story/2008/01/printable/080126_stetsenko_interactive (дата звернення: 06.01.2020).
16. Старицький М. До біографії М. В. Лисенка (спогади). Микола Лисенко у спогадах сучасників : у 2 т. / упоряд. Р. Я. Пилипчук. Київ, 2003. Т. 1. С. 11–63.
17. Таранченко О. Г. Особистість М. В. Лисенка в аспекті проблеми індивідуально-творчого процесу // *Музична україністика: сучасний вимір* : зб. наук. статей. Вип. 7 : Постать Миколи Лисенка в європейському й національному історико-культурному контексті / ред.-упоряд. О. П. Кушнірук. Київ, 2012. С. 162–170.
18. Фрайт О. Ментально-психологічні риси особистості М. Лисенка крізь призму фортепіанної творчості митця // *Микола Лисенко: історія і сучасність* : зб. наук. пр. до 175-ї річниці від дня народження композитора / упоряд. Р. Скорульська, О. Гураль ; ред. І. Чиркова. Київ, 2019. С. 125–134.
19. Шабельська О. Роль танцювальності в музичній драматургії опер Миколи Лисенка (на прикладі опери «Утоплена»). *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. / ред.-упоряд. Л. М. Мокрицька. Київ, 2013. Вип. 106. С. 442–455.
20. Яковська, С. П., Мазурок, І. В. Постать Миколи Лисенка у дослідженнях відомих українських музикознавців. *Академічні студії*. 2021. № 3, ст. 104–409.

Refereces:

1. Vanina M. K. Mykola Lysenko ta kolo yoho spilkuvannia [Mykola Lysenko and his circle of communication] / Vanina M. K. // *Doslidzhuiuchi mynule: liudyna v umovakh modernu*: zб. materialiv Mizhnarodnoi konferentsii molodykh doslidnykiv (Kyiv, TsPIeS, 31 sichnia – 1 liutoho 2020 r.) / uporiad. Natalia Shlikhta, Oksana Klymenko ; nauk. red. Natalia Shlikhta ; Natsionalnyi universytet “Kyievo-Mohylianska akademiia”. Kyiv : Dukh i Litera, 2021. pp. 50–54. Elektronnyi arkhiv UKU. URL: https://ekmair.ukma.edu.ua/items/1161a608-1288-42d4-a377-bded7ccb9b46?utm_source=chatgpt.com [in Ukrainian]
2. Kalenychenko A. M. V. Lysenko i svitova muzychna kultura [Lysenko and world music culture] // *Muzychna ukrainistyka: suchasnyi vymir* : zб. nauk. statei. Vyp. 7 : Postat Mykoly Lysenka v yevropeiskomu y natsionalnomu istoryko-kulturnomu konteksti / red.-uporiad. O. P. Kushniruk. Kyiv: IMFE im. M. T. Rylskoho, 2012. pp. 4–12. [in Ukrainian]
3. Kobylianskyi L. Spomyny pro M. V. Lysenka (z pryvodu pershykh rokovyn smerty batka ukrainskoi muzyky) [Memories of N.V. Lysenko (on the first anniversary of the death of the father of Ukrainian music)] // *Mykola Lysenko u spohadakh suchasnykiv*: u 2 t. Kyiv, 2003. T. 1. pp. 185–224. [in Ukrainian]
4. Kozarenko O. Fenomen ukrainskoi natsionalnoi muzychnoi movy [The phenomenon of the Ukrainian national musical language] / vidp. red. I. Piaskovskyi, O. Kupchynskyi ; Naukove tovarystvo im. T. H. Shevchenka u Lvovi. Lviv, 2000. 286 p. [in Ukrainian]
5. Kornii L. P. Ukrainska shkilna drama i dukhovna muzyka XVII – pershoi polovyny XVIII st. [Ukrainian school drama and spiritual music of the XVII – first half of the XVIII century] Kyiv, 1993. 184 p. [in Ukrainian]
6. Kostyuk N. Stylova kontseptsiiia “Kheruvymskoi” M. Lysenka na tli zhanrovo-stylistychnykh tendentsii kintsia XIX st. [Style concept of “Heruvyma” M. Lysenko on the background of genre and stylistic trends of the late nineteenth century] // *Muzychna ukrainistyka: suchasnyi vymir*: zб. nauk. statei. Vyp. 7: Postat Mykoly Lysenka v yevropeiskomu y natsionalnomu istoryko-kulturnomu konteksti / red.-uporiad. O. P. Kushniruk. Kyiv, 2012. pp. 205–212. [in Ukrainian]
7. Kokhan L. About folklore in the creative activity of Mykhailo Starytsky and Mykola Lysenko and its influence on the formation of the Ukrainian professional music and drama theater // *Creativity Studies*. Vol. 17, No 1. Vilnius. 2024. pp. 86–100. URL: <https://journals.vilniustech.lt/index.php/CS/article/view/15009>
8. Lysenko M. V. Lyst do H. I. Markevycha vid 10 serpnia 1903 r. [Letter to G. I. Markevich of August 10, 1903] *Lysty* / uporiad. R. M. Skorulska. Kyiv, 2004. pp. 365–366. [in Ukrainian]
9. Lysenko M. V. Lyst do O. M. Kulish (Hanny Barvinok) № 289 vid 30 lypnia 1899 r. [Letter to A.N. Kulish (Anna Barvinok) No. 289 of July 30, 1899] *Lysty* / uporiad. R. M. Skorulska. Kyiv, 2004. 290 p. [in Ukrainian]
10. Lysenko M. V. Lyst do F. M. Kolessy № 242 vid 22 kvitnia 1896 roku. [Letter to F. M. Kolessa No. 242 of April 22, 1896.] *Lysty* / uporiad. R. M. Skorulska. Kyiv, 2004. pp. 254–259. [in Ukrainian]
11. Mykola Lysenko ta natsionalni shkoly yevropeiskoho romantyzmu: monohrafiia. [Mykola Lysenko and National Schools of European Romanticism: Monograph] Lviv, 2024. 432 p. [in Ukrainian]
12. Mishchanchuk N. Intelektualni zv'iazky Mykoly Lysenka z halytskymy narodovtsiamy (druha polovyna XIX – pochatok XX st.). [Mykola Lysenko's intellectual connections with Galician Narodovites (second half of the 19th – early 20th centuries)] *Visnyk Lvivskoho universytetu*. 2021. pp. 176–197. URL: <https://clio.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2024/03/176-197Mishchanchuk.pdf> [in Ukrainian]
13. Publika T. V. Rozvytok muzychnoho vykonavstva u panskykh maietkakh na terenakh Podillia XVIII – pochatku XIX st. [Audience T.V. The development of musical performance in the manor estates on the territory of Podillia of the eighteenth and early nineteenth centuries.] *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Mystetstvoznavstvo*. Vyp. XII–XIII. Ivano-Frankivsk, 2008. pp. 237–240. [in Ukrainian]

14. Roshchenko O. H. Poetyka "Zapovitu" Tarasa Shevchenka v operi Mykoly Lysenka – Mykhaila Starytskoho "Taras Bulba" [Poetics of "Testament" by Taras Shevchenko in the opera by Mykola Lysenko – Mykhailo Starytsky "Taras Bulba"] *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. 2014. № 1 (22). pp. 26–33. [in Ukrainian]
15. Skrypal Kyrylo Stetsenko v hostiakh u Bi-Bi-Si. [Violinist Kirill Stetsenko visiting the BBC] URL: https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/story/2008/01/printable_080126_stetsenko_interactive (date of appeal: 06.01.2020). [in Ukrainian]
16. Starytskyi M. Do biohrafii M. V. Lysenka (spohady). [To the biography of M.V. Lysenko (memoirs)] *Mykola Lysenko u spohadakh suchasnykh: u 2 t.* / uporiad. R. Ya. Pylypchuk. Kyiv, 2003. T. 1. pp. 11–63. [in Ukrainian]
17. Taranchenko O. H. Osobystist M. V. Lysenka v aspekti problemy indyvidualno-tvorchoho protsesu [Personality of M.V. Lysenko in the aspect of the problem of the individual-creative process] // *Muzychna ukrainistyka: suchasnyi vymir: zb. nauk. statei. Vyp. 7: Postat Mykoly Lysenka v yevropeiskomu y natsionalnomu istoryko-kulturnomu konteksti* / red.-uporiad. O. P. Kushniruk. Kyiv, 2012. pp. 162–170. [in Ukrainian]
18. Frait O. Mentalno-psykholohichni rysy osobystosti M. Lysenka kriz pryzmu fortepiannoi tvorchosti myttsia [Mental and psychological personality traits of M. Lysenko through the prism of the artist's piano creativity] // *Mykola Lysenko: istoriia i suchasnist: zb. nauk. pr. do 175-i richnytsi vid dnia narodzhennia kompozytora* / uporiad. R. Skorulska, O. Hural; red. I. Chyrkova. Kyiv, 2019. pp. 125–134. [in Ukrainian]
19. Shabelska O. Rol tantsiuvalnosti v muzychnii dramaturhii oper Mykoly Lysenka (na prykladi opery "Utoplena"). [The role of dance in the musical drama of the operas of Nikolai Lysenko (on the example of the opera "Drowned Woman")] *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*. / red.-uporiad. L. M. Mokrytska. Kyiv, 2013. Vyp. 106. pp. 442–455. [in Ukrainian]
20. Yabkovska, S. P., Mazurok, I. V. Postat Mykoly Lysenka u doslidzhenniakh vidomykh ukrainskykh muzykovedtsiv. [Figure of Mykola Lysenko in studies of famous Ukrainian musicologists] *Akademichni studii*. 2021. № 3, pp. 104–409. [in Ukrainian]

ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ ЯК РЕПРЕЗЕНТАНТ СУЧАСНОЇ ПОЕТИКИ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ

Лю Цін,

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

Стаття є прецедентом музикознавчого опанування сучасних національних інтерпретацій вокального циклу у вимірах поетики камерно-вокальної музики. Мета статті – виявлення основних тенденцій концептуальної, тематично-образної та мовно-виразової інтерпретації жанрової моделі вокального циклу як показників сучасної поетики камерно-вокальної музики. У статті обґрунтована кореляція жанрової моделі вокального циклу у творчості сучасних українських композиторів із пошуками нових вимірів художньої рефлексії, суголосними настановам культурної парадигми постсучасності, активізації крос-культурної комунікації, осмисленню культури як цілісності та спрямованих на збереження атрибутивних основ поетики камерно-вокальної музики й багаторівневе модифікування означеного жанру. Показано, що на мета-рівні поетики камерно-вокальної музики сучасні національні версії жанрової моделі вокального циклу позначені: збереженням ліричної основи; активним введенням пейзажних, громадянських, патріотичних образів; збереженням значущості «східної» лінії жанру; апробацією іронічної, сатиричної тематики; полімовністю тощо. Виявлено, що на макро-рівні поетики вокальний цикл демонструє: значущість принципів медитативності та рефлексивності; проєкцію в обрії масової культури, на мезо-рівні – різноспрямованість новаційних, індивідуальних, багаторівневих стилевих і жанрових пошуків, стильову еклектичність, збереження атрибутивної багаточастинної циклічності та апробацію редукованих форм у зв'язку з орієнтацією на жанрові показники образотворчого мистецтва – триптих і диптих. У статті констатується, що на мікро-рівні поетики вокальний цикл характеризується розширенням інтонаційного та тембрового тезаурусу, зрівнянням статусів вокального та інструментального начал, апробацією комплексу засобів відтворення комічного начала, що зумовлює формування нової метамови музичного мистецтва та нових шляхів виконавської самореалізації.

Ключові слова: камерно-вокальна музика, сучасна українська музика, поетика, вокальний цикл, жанрова модель, інтерпретація.

Liu Qing. Vocal cycle as a representative of the modern poetics of chamber-vocal music

The article is a precedent for the musicological study of modern national interpretations of the vocal cycle in the dimensions of the poetics of chamber-vocal music poetics. The purpose of the article is to identify the main trends in the conceptual, thematic-figurative and linguistic-expressive interpretation of the genre model of the vocal cycle as indicator of the modern poetics of chamber-vocal music.

The article substantiates the correlation of the genre model of vocal cycle in the works of contemporary Ukrainian composers with the search for new dimensions of artistic reflection, consonant with the guidelines of the cultural paradigm of postmodernity, activation of cross-cultural communication, understanding of cultural as a whole and aimed at preserving the attributive foundations of the poetics of chamber-vocal music and multi-level modification of this genre. It is shown that at the meta-level of the poetics of chamber-vocal music modern national versions of the genre model of the vocal cycle are marked by: preservation of the lyrical basis; active introduction of landscape, civic and patriotic images; preservation of the significance of the «eastern» line of the genre; testing of ironic and satirical themes; poly-language, etc.

It was found that at the macro-level of poetics, the vocal cycle demonstrates: the significance of the principle of meditateness and reflexivity; projection into the horizons of mass culture; at the meso-level – the multi-directionality of innovative, individual, multi-level style and genre searches, stylistic eclecticism, preservation of attributive multi-part cyclicity, and testing if reduced forms in connection with the orientation to the genre indicator of Fine Art – triptych and diptych.

The article states that at the micro-level of poetics, the vocal cycle is characterized by the expansions of the intonation and timbre thesaurus, the equalization of the statuses of vocal and instrumental principles, the testing of a complex of means for reproducing the comic principle, which determines the formation of a new meta-language of musical art and new ways of performing self-realization.

Key words: chamber-vocal music, modern Ukrainian music, poetics, vocal cycle, genre model, interpretation.

Вступ. У поетиці камерно-вокальної музики протягом її багатовікового буття статусом одного з атрибутивних жанрових показників позначений вокальний цикл. На межі ХХ–ХХІ ст. формуючи своєрідний ланцюг спадкоємності із «культурною пам'яттю» камерно-вокального мистецтва, жанрова модель вокального циклу постає у творчості сучасних українських митців у різноманітні інтерпретації. Наявні у них тенденції збереження атрибутивних рис жанру та водночас їх індивідуалізованого модифікування відбивають масш-

табну амплітуду пошукових спрямувань сучасних митців у царині формування нових вимірів художньої рефлексії, суголосних як настановам культурної парадигми постсучасності, так і перманентному прагненню збереження духовного досвіду людства.

Тенденції трансформації жанру та стилю, як раніше усталених, фундаментальних основ музичної рефлексії, з одного боку, та з іншого – первинна масштабність концептуальних горизонтів і лабільність жанрової моделі вокального циклу, є підґрунтям процесу її всеохоплю-

ючого, багаторівневого модифікування. Масштабність амплітуди індивідуалізованих пошуків сучасних українських композиторів у цій жанровій царині резонує з її первинною концептуальною та композиційно-структурною, мовною та виразовою варіативністю та є чинником формування щільної панорами новітніх версій вокального циклу.

Матеріали і методи. Аналіз сучасних досліджень і публікацій дозволяє зафіксувати перманентну увагу науковців до широкого кола питань феноменології та онтології вокального циклу, який у дискурсі музикології постає в жанрово-стильовому, персонологічному, виконавському тощо ракурсах у різних дослідницьких проєкціях. Це демонструють праці таких дослідників, як В. Антонюк, О. Баланко [2], Н. Говорухіна [3], Л. Горелік, О. Григор'єва, О. Гуркова [4], А. Калініна, О. Литвинова, А. Луніна, Лу Тунцзе [6], О. Михайлова [7], О. Ущипівська [8], І. Федоровська [9] та багатьох інших. Проте інтенсивність буття жанрової моделі вокального циклу в різноманітті її версій у сучасній художній практиці певним чином дисонує з темпами та ступенем її музикологічного осмислення. Це детермінує необхідність зосередження дослідницької уваги на визначенні специфіки провідних векторів її трансформації та зумовлює *актуальність* статті.

Методологія статті має основою компаративний метод, культурологічний, історичний та герменевтичний підходи, а також настанови жанрового та стильового аналізу, що в комплексі уможливають узагальнення концептуальної, жанрово-стильової та мовно-виразової специфіки вокальних циклів сучасних українських композиторів.

Мета статті – виявлення основних тенденцій концептуальної, тематично-образної та мовно-виразової інтерпретації жанрової моделі вокального циклу як показників сучасної поезики камерно-вокальної музики.

Результати. Відзначений О. Баланко процес активізації з другої половини ХХ діяльності митців у царині камерно-вокальної музики, який «позначається на розширенні тематики та оновленні стилістичних принципів камерно-вокальних жанрів» [2, с. 79], на межі нового тисячоліття набуває виняткового різноманіття як репрезентант таких рис поезики камерно-вокальної музики, як надмасштабність концептуальних вимірів, лабільність стильових орієнтацій та винятковий потенціал жанрових та стильових трансформацій. Проте у різноманітті версій вокального циклу не втрачає значущості атрибутивна основа його жанрової моделі, яку Н. Говорухіна визначає як системну єдність «принципу контрасту, який є вихідним у створенні образної багатоплановості; наскрізного розвитку, який забезпечує цілісність відмінностей у циклі як багаточастинний композиції; семантичних та композиційних арок між частинами, як можуть виникати на різному змістовному та технологічному рівнях – від жанрових до тематичних, ладо-тональних, фактурних, темпових, ритмічних, динамічних, артикуляційних тощо» [3, с. 8]. У сучасних версіях жанрової моделі вокального циклу ці риси

постають як центротворні чинники, що слугують як її збереженню, так і водночас різномірному модифікуванню поезики камерно-вокальної музики, трактованої науковцями зокрема як «сукупності художньо-естетичних і стилістичних якостей, повного охоплення прийомів музичної виразності, спрямованих на розкриття поетичних образів» [7, с. 5].

Концептуальні горизонти вокального циклу, віддзеркалюючи специфіку мета-рівня поезики камерно-вокальної музики, позначеного перманентним та іманентним резонуванням із провідними світоглядними настановами історико-культурних епох, демонструють плюралізм тематично-образного кола. Домінантне значення у ньому належить темам та образам, які закарбовують атрибутивні для вокального циклу ліричну рефлексію, суб'єктоцентричність і психологізм. Утіленням цих концептуальних маркерів є лірична лінія сучасного українського вокального циклу. Це демонструє зокрема цикл «Сім струн» О. Козаренка, у якому ліричне начало постає крізь призму алюзій та асоціацій із фольклорними джерелами та знаків-репрезентантів академічної музичної культури різних епох. У циклі «Бентежність» Л. Колодуба різні градації ліричного начала слугують відтворенню напруженого емоційно-почуттєвого руху, створенню наскрізної лінії «від усвідомлення та прагнення втілення мрії, її досягнення, до розчарування і повного відсторонення» [9, с. 95]. Концептуальні горизонти поезики камерно-вокальної музики умасштаблюють цикли Б. Фільц – «Переливи барв» (присвячені І. Соневицькому), сповнений інтимними та пейзажними образами, та «Срібні струни» (присвячений С. Людкевичу), у якому громадянські, патріотичні інтенції «розсувають» ліричні обрії жанру.

Глобалізаційні тенденції культури межі тисячоліть, наявні інтенції істернізації культури та інтенсивність крос-культурної комунікації зумовлюють продовження в сучасній камерно-вокальній музиці започатковану зокрема Б. Лятошинським своєрідної «східної лінії». Опанування естетики Сходу, апробація новітніх образів стає імпульсом до умасштаблення мета-вимірів поезики національної камерно-вокальної музики. З європейської традиції вона модулює в іншій культурний простір, закарбовуючи постмодерні відчуття культури як єдиного простору та синтез різних ракурсів осмислення світу – західного (крізь призму жанрової моделі академічної європейської традиції) та східного, що в семантичних вимірі виявляється в апробації філософських ідей Сходу [1, с. 9].

На макро-рівні поезики камерно-вокальної музики східні інтенції у вокальних циклах слугують уведенню у концептуальні, тематично-образні, семантичні параметри творчих світів українських митців естетичних настанов мистецтва Сходу, що урізномбарвлює втілення принципів медитативності та рефлексивності як відбиття світоглядних настанов [8, с. 29]. На мезо-рівні поезики «східна» проєкція вокального циклу стає імпульсом новаційних індивідуальних багаторівневих стильових і жанрових пошуків, які наповнюються «позаєвропейським» досвідом. На мікро-рівні поезики

«східна лінія» розвитку жанрової моделі вокального циклу стає імпульсом розширення інтонаційного тезаурусу камерно-вокальної музики, розкриваючи водночас нові горизонти виконавської самореалізації та виконавської інтерпретації вокального твору.

Такими творами, що репрезентують виняткову інтенсивність діалогу Схід – Захід та на рівні художньої рефлексії втілюють тенденцію «взаємопроникнення та взаємодетермінації культур за умов глобалізації та глокалізації» [6, с. 159] слугують, зокрема, вокальні цикли «Озеро білих лотосів» (на слова Бо Цзюй) О. Рудянського, «Строфи з гранчастої яшми» (на слова Лі Цін Чжао, для меццо-сопрано та фортепіано) Г. Саська, «Пори року» Р. Горобця (на слова Сайгьо).

Зазначимо, що звукова «аура» Сходу водночас із загальними світовими тяжіннями до емансипації звуку та тембру стає також чинником трансформації тембрових параметрів вокального циклу. Так, інструментальний пласт вокального циклу «Озеро білих лотосів» О. Рудянського представлений флейтою, бандурою, альтом та ударними. Це не тільки створює мікст тембрових показників академічної та народної інструментальної традицій, апелює до звукового простору Сходу, а й відбиває універсалізм звукових реалій постсучасності – нову метамову музичного мистецтва [1, с. 26].

Мультикультуралізм постсучасної парадигми на мета-рівні поетики камерно-вокальної музики віддзеркалюється також в активній апробації українськими композиторами світової поезії. Полімовність сучасного вокального циклу, як відбиття національної багатомірності картини світу межі ХХ – поч. ХХІ ст. визначає специфіку таких творів, як «Шляхами Іспанії» Н. Боевої (на вірші Х. Р. Хіменеса, Р. Тагора, Ф. Г. Лорки, А. Мачадо), «Herbst» М. Шведа (на вірші Р. М. Рільке), «Пісні непорочності» В. Польової (на сл. В. Блейка), К. Цепколенко «Ausgang» (на слова П. Тичини, Г. Аполінера, Т. Фонтане Е. Камінгса) та ін.

Специфічну новаційну тематично-образну лінію сучасного вокального циклу репрезентує «Хмарність» О. Злотника. На мета-рівні поетики камерно-вокальної музики репрезентація проблеми духовного зубожіння крізь постмодерну іронічну візію світу співвідносить твір із парадигмальними параметрами постмодерну, які демонструють «звернення до розмаїття художніх традицій; пошук нової системності з позарациональним підґрунтям; поєднання апеляцій до “різноякісного” глядача – еліти та масової публіки водночас; інтертекстуальність; іронію; еkleктику тощо» [5, с. 193].

На мезорівні поетики камерно-вокальної музики суголосність «Хмарності» О. Злотника параметрам постсучасної картини світу з її дифузійною царини культури віддзеркалюється в проєкції академічної жанрової моделі в ціннісній обрії масової культури при дотриманні академічної циклічної структури вокального циклу, сконструйованої за принципом концептуальної єдності та жанрового, стильового, мовно, виразового різноманіття компонентів. На мікро-рівні трансмісія жанрової моделі вокального циклу з атрибутивної сфери лірики у сферу сатири зумовлює ревізію системи

засобів виразності. Її основою стають еkleктичність інтонаційного тезаурусу твору, започатковані І. Карабицем у циклі «Повісті» метафоричність, гіперболізація, карикатурність [4, с. 66–67], що перетворюють усталені семантичні параметри жанру.

Проекцію вокального циклу в царину постмодерної іронічності закарбовує і вокальний цикл С. Зажитька «Три маленькі веселі літургії на випадок Апокаліпсису», у якому пародіюванню (на межі з глузуванням) піддано фактично всі академічні традиції.

Індивідуалізація вокального циклу у творчості сучасних українських композиторів пов'язана із різноманітним інтерпретації композиційно-структурних настанов. З одного боку, відзначимо збереження багаточастинної циклічності, що створює своєрідні лінії зв'язку із романтичними витоками жанру. Підтвердженням цьому слугують вокальні цикли «Сім струн» О. Козаренка, «Озеро білих лотосів» О. Рудянського, «Строфи з гранчастої яшми» Г. Саська, «Оберіг пам'яті» О. Костіна, «Сливи цвіт» та «Дванадцять сонетів Шекспіра» О. Яковчука, «Пори року» Р. Горобця тощо.

З іншого боку, наявною у вокальних циклах українських композиторів є тенденція редукції жанрової моделі. На наш погляд, це своєрідним чином відбиває сучасне тяжіння художньої рефлексії до концентрації висловлювання, стискання меж наративності. Як приклади, наведемо зокрема такі твори, як «Три солоспіви на слова Ліни Костенко» Г. Саська, два романи на слова І. Франка З. Алмаші, «Пролог» Л. Дичко (три романи на слова В. Житника для сопрано і фортепіано).

Водночас тенденція редукції вокального циклу мстить у собі універсалізуючі історико-культурні паралелі. Аллозійні «посилання» на романтичне тяжіння до синтезу мистецтв та імпресіоністичну єдність музичного, вербального, візуального начал тощо начал водночас поєднуються із сучасними новаційними пошуками у царині жанротворення. Адже художня практика сьогодення демонструє не тільки модифікацію усталених жанрових константи минулого, а й їх тотальну ревізію та заперечення (що відбивають зокрема Концерт-фарс для скрипки та симфонічного оркестру О. Костіна, антисоната для двох фортепіано «Розмова з часом» В. Рунчака тощо). У сфері камерно-вокальної музики відображенням таких тенденцій слугує тяжіння до створення багатомірної художньої рефлексії шляхом дифузії з композиційно-структурними показниками образотворчого мистецтва. Це закарбовують твори Я. Верещагіна («Осінній триптих», «Маленький триптих»), Л. Дичко (Триптих «Зимові етюди» Пам'яті небесної сотні), О. Козаренка (Триптих на вірші Марти Томенко), Н. Боевої (Триптих на народні тексти для сопрано та струнних), В. Сильвестрова (Триптих на вірші Тараса Шевченка, Диптих для голосу, фортепіано і струнних), С. Зажитька (Диптих на слова Лесі Українки).

Їх композиційно-структурна свобода, виявлена в довільній кількості частин, тяжіння до новаційних смислових горизонтів, що віддзеркалюється в переформатуванні мовних і виразових параметрів, зрівняння

статусів вокального та інструментального начал є тими характеристиками, що поєднують різнобарвну панораму індивідуалізованих інтерпретацій камерно-вокальної музики.

Зазначимо, що загальною тенденцією розширення поетикальних вимірів камерно-вокальної музики, що на мета-рівні відбиває пошук нових звукових параметрів художньої картини світу, є спрямованість на урізномбарвлення тембрових параметрів. Сприйняття досвіду музичного мистецтва як історико-культурної цілісності та взаємовплив академічної та народної традицій – чинники формування раніше не апробованих у контексті вокального циклу інструментальних ансамблевих сполучень. Так, К. Цепколенко в «Ausgang» поєднав кларнет, фортепіано та акордеон, В. Польова в «Підземних птахів» – лютню-теорбу та англійський ріжок, О. Рудянський в «Озері білих лотосів» – альт, флейту, бандуру та перкусію, С. Зажитко в «Трьох маленьких веселих літургіях на випадок Апокаліпсису» – дзвони та дві туби.

Висновки. Сучасні інтерпретації вокального циклу, віддзеркалюючи пошуки нових вимірів художньої рефлексії, суголосних як настановам культурної парадигми постсучасності, демонструють як збереження атрибутівних основ поетики камерно-вокальної музики, так і багаторівневе модифікування означеного жанру.

На мета-рівні поетики камерно-вокальної музики це відбивається в умасштабленні концептуальних, тематично-образних параметрів. При збереженні пер-

манентної ліричної рефлексивності, суб'єктоцентричності й психологізму, сучасні вокальні цикли позначені тяжінням до збагачення пейзажними, громадянськими, патріотичними образами. Суттєві нюанси на мет-рівні поетики у жанровій моделі вокального циклу зумовлюються її резонансом із сучасними тенденціями активізації крос-культурної комунікації, осмислення цілісності культури, синтезом різних ракурсів осмислення світу та глобальної іронічності. Це виявляється як у продовженні «східної» лінії, полімовності, так і апробації іронічної, сатиричної версії вокального циклу.

На макро-рівні такі концептуальні, тематично-образні зрушення є чинником активної апробації принципів медитативності та рефлексивності та водночас проєкції в обрії масової культури, на мезо-рівні – імпульсом до новачієних індивідуальних багаторівневих стильових і жанрових пошуків та стильової еклектичності, а також в уведенні в царину музичного мистецтва жанрових показчиків образотворчого мистецтва – триптиху та диптиху. На мікро-рівні поетики із такими змінами пов'язане розширення інтонаційного та тембрового тезаурусу камерно-вокальної музики, зрівняння статусів вокального та інструментального начал, апробація комплексу засобів відтворення комічного начала що водночас формує нову метамову музичного мистецтва та нові шляхи виконавської інтерпретації вокального твору.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з висвітленням виконавської специфіки камерно-вокальних творів сучасних українських композиторів.

Література:

1. Азарова Ю. Діалог традицій Сходу і Заходу в музиці постмодернізму. *Студії мистецтвознавчі*, 2018, № 3. С. 7–31.
2. Баланко О. М. Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ – початку ХХІ ст. як виконавський феномен: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2016. 246 с.
3. Говорухіна Н. О. Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків: Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2009. 18 с.
4. Гуркова О. М. Сатирична спрямованість вокального циклу «Повісті» Івана Карабиця. *Часопис Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського*, 2015, № 2. С. 62–68.
5. Естетика: навч. посіб. / Л. В. Анучина, О. К. Бурова, О. В. Уманець, О. В. Шило ; за ред. Л. В. Анучиною та О. В. Уманець. Харків: Право, 2010. 232 с.
6. Лу Тунцзе. Концепт пам'яті культури в камерно-вокальній музиці сучасних українських композиторів: модули творчої інтерпретації. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2022. Вип. 53. Т. 1. С. 124–129.
7. Михайлова О. В. Поетика камерно-вокальної лірики Франсиса Пуленка: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків: Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2009. 19 с.
8. Ущипівська О. М. Творчість донецьких композиторів у контексті соціокультурної ситуації сучасності. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 2009. Вип. ХХІІ. С. 257–265.
9. Федоровська І. *Грані музичної драматургії вокального циклу Левка Колодуба «Бентежність» на вірші Валентини Антонюк. Актуальні питання гуманітарних наук*, 2023. Вип. 61. Т. 3. С. 90–96.

References:

1. Azarova, D. (2018). Dialog tradytsiy Skhodu ta Zakhodu v muzytsi postmodernizmu [Dialogue of East and West traditions in the music of postmodernism]. *Studiyi mystetstvovnavchi – Research of the Fine Arts*, 3 (63). 7–31 [in Ukrainian].
2. Balanko, O. M. (2017). Ukrainska kamerno-vokalna musica kintsya XX – XXI st. yak vykonavskiy fenomen [Ukrainian chamber-vocal music of the late XX – early XXI centuries as a performing phenomenon]. *Candidate's Thesis*. Odesa: A. V. Nezhdanova Odesa National Musical Academy [in Ukrainian].

3. Govorukhina, N. O. (2009). Evoliutsiia vokalnoho tsyklu ta zakonomirnosti tsykloutvorennia (na prykladi tvoriv R. Shumana, Kh. Volfa, A. Shenberha) [Evolution of the vocal cycle and regularities of cycle formation (exemplified by compositions of R. Schumann, H. Wolf, A. Schoenberg)]. *Extended abstracts of Candidate's Thesis*. Kharkiv: Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. 18 [in Ukrainian].
4. Hurkova, O. (2015). Satyrychna spryamovanist vokalnoho tsyklu "Povisti" Ivana Karabytsia [Satire in the vocal cycle "Tales" by Ivan Karabyts]. *Journal of the I. P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 2. 62–68 [in Ukrainian].
5. Anuchina, L. V., Burova, O. K., Umanets, O. V., & Shylo, O. V. (2010). Estetyka [Aesthetics]. [L. V. Anuchina, O. V. Umanets, Ed.]. Pravo [in Ukrainian].
6. Lu Tongjie (2021). Mentalni determinanty suchasnoi ukrainskoi kamerno-vokalnoi muzyky na virshi yaponskykh ta kytayskykh poetiv [Mental determinants of modern chamber and vocal music in poems of Japanese and Chinese poets]. *Musical art and culture*, 32, v. 1. 124–129 [in Ukrainian].
7. Mikhailova, O. V. (2009). Poetyka kamerno-vokalnoi liryky Fransysa Pulenka [Poetics of Francis Pulenc's chamber-vocal lyrics]. *Extended abstracts of Candidate's Thesis*. Kharkiv: Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. 19 [in Ukrainian].
8. Ushapivska, O. M. (2009). Tvorchist donetskykh kompozytoriv u konteksti sotsiokulturnoi sytuatsiyi suchasnosti [Creativity of Donetsk composers in the socio-cultural situation of the present]. *Aktualni problemy istoriyi, teorii ta praktyky khudozhnoyi kultury – Topical problems of history, theory and practice of artistic culture*, XII. 257–265 [in Ukrainian].
9. Fedorovska, I. (2023). Hrani muzychnoi dramaturhii vokalnoho tsyklu Levka Koloduba "Bentezhnist" na virshi Valentyny Antoniuk [The edges of musical dramaturgy of Levko Kolodub's vocal cycle "Embarrassment" based on the poems of Valentyna Antonyuk]. *Current issues of humanities*, 61, v. 3. 90–96 [in Ukrainian].

АРХЕТИПИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ У МУЗИКОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ

Лі Вейвей,

аспірант кафедри музикознавства та культурології
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0009-0007-7274-258X

У статті розглянуто наукові музикознавчі праці, присвячені проблематиці архетипів української культури і їх втіленню в творах українських композиторів. З огляду на різновекторність досліджень з цієї проблематики в статті здійснена спроба їх систематизації з виокремленням двох дослідницьких напрямів: 1) з вагомими значенням теоретичного і методологічного підґрунтя для дослідження складного феномену архетипу; 2) з концентрацією на втіленні конкретних (окремих) архетипів в музичних творах. Аналіз праць продемонстрував одночасно дієвість і умовність такого поділу, адже в ґрунтовних теоретичних працях, як правило, міститься аналіз окремих архетипів і вивчаються шляхи їх реалізації в творах. Для окреслення дослідницького поля здійснено порівняльний аналіз систем архетипів української культури, представлених в роботах філософів, культурологів, мистецтвознавців. З'ясовано, що єдиної системи архетипів не існує, що не заперечує наявності смислових перетинів між працями різних авторів. В проаналізованих наукових працях зацентовано увагу на намаганнях дослідників окреслити смислові межі поняття «архетип» і дослідити суміжне поняття «архетипового образу» (М. Северинова) та міфу (Г. Кухарик). Звернуто увагу на вивчення окремих архетипів: Троїстої музики (І. Зінків), купальського (А. Гладішко), Переродження (Г. Плечелюк), весняних обрядів – Світла, Води, Світового дерева (Ю. Алжнєв, В. Осадча). Зауважено, що деякі архетипи не містяться в філософських і культурологічних наукових працях, а розглядаються авторами як архетипи української музичної культури. Для досягнення мети у статті використані аналітичний, системний, компаративний методи дослідження.

Ключові слова: архетип, українська культура, українські композитори, українська музика, музичний твір, жанр.

Li Weiwei. Archetypes of Ukrainian culture in musician discourse

The article reviews scientific musicological works devoted to the archetypes of Ukrainian culture and their embodiment in the works of Ukrainian composers. Given the diversity of research on this issue, the article attempts to systematize them by identifying two research directions: 1) with a significant theoretical and methodological basis for studying the complex phenomenon of the archetype; 2) with a focus on the embodiment of specific (individual) archetypes in musical works. The analysis of the works demonstrated both the effectiveness and conventionality of such a division, because in thorough theoretical works, as a rule, an analysis of individual archetypes is contained and ways of their implementation in works are studied. To outline the research area, a comparative analysis of the systems of archetypes systems of Ukrainian culture, presented in the works of philosophers, cultural scientists, and art historians, was carried out. It was found that there is no single system of archetypes, which does not deny the presence of semantic intersections between the works of different authors. The analyzed scientific works emphasize the efforts of researchers to outline the semantic boundaries of the concept of «archetype» and to explore the related concept of “archetypal image” (M. Severynova) and myth (G. Kukharyk). Attention is paid to the study of individual archetypes: Triple Music (I. Zinkiv), Kupala (A. Gladysenko), Rebirth (G. Plecheliuk), spring rites – Light, Water, World Tree (Yu. Alzhnev, V. Osadcha). It is noted that some archetypes are not contained in philosophical and culturological scientific works, but are considered by the authors as archetypes of Ukrainian musical culture. To achieve the goal, the article uses analytical, systematic, comparative research methods.

Key words: archetype, Ukrainian culture, Ukrainian composers, Ukrainian music, musical work, genre.

Вступ. На сьогодні дослідження прояву і механізмів втілення архетипів в музичному мистецтві утворюють потужний напрям в українському музикознавстві, який розвивається, межуючи і взаємодіючи із філософією, культурологією, психологією, тим самим утворюючи широкий міждисциплінарний дослідницький простір. Очевидно, що дослідження архетипів як змісту колективного несвідомого [14, с. 12], як явища, що ... «охоплює тільки ті психічні змісти, які ще не зазнали жодного свідомого опрацювання, тож являють собою ще безпосередню душевну даність» [14, с. 14], є актуальним з огляду на переосмислення і в багатьох випадках відновлення національної української культурної спадщини, що дає розуміння тягlosti культурної традиції на різних рівнях художньої культури. Поява численних наукових праць з проблематики архетипів в професійній художній творчості засвідчує цю актуальність. В межах цієї статті здійснюється спроба узагальнення науко-

вих поглядів на проблему втілення і проявів архетипів в українській професійній музиці на прикладі аналізу підходів українських науковців до цього питання.

Метою статті є узагальнення і систематизація існуючих в українському музикознавстві підходів до вивчення феномена архетипу і втілення архетипів в професійному музичному мистецтві.

Аналіз досліджень і публікацій. В українському музикознавстві дослідження, предметом яких є архетип як складне багатоаспектне явище, є доволі численними, такими, що утворюють внутрішньо розгалужений корпус наукових праць. Аналізуючи наукові роботи, можна дійти висновку про наявність принаймні трьох напрямів дослідження всередині окресленої проблематики. Перший представлений роботами, в яких досліджуються архетип як складне явище і коло дотичних до головного предмета дослідження явищ і питань – архетиповість, концепт, образ тощо. Цій проблематиці присвячені

численні праці М. Северинової [10-13] та І. Зінків [3]. Другий напрям представляють роботи, в яких науковці досліджують окремі архетипи і демонструють їх втілення на прикладі аналізу музичних творів, їх відображення і певній жанровій сфері, в творчості окремих композиторів. Акцент тут робиться саме на архетипах і механізмах, що дозволяють їм проявитись. Серед робіт, що представляють цей напрям, наведемо статті Ю. Алжнева, В. Осадчої [1], А. Гладишко [2], Г. Кухарик [7], Г. Плечелюк [9]. Слід зазначити, що межа між двома напрямками є достатньо умовною, зважаючи на те, що в роботах М. Северинової також міститься ґрунтовний аналіз окремих архетипів і представлено досліджено твори, в яких вони втілюються [10]. Провести умовний водорозділ дозволяє міра розробленості теоретичного і методологічного підґрунтя: нерідко автори обмежуються констатацією загальних відомостей щодо архетипів і дотичних понять, не ставлячи за мету (що цілком природно, зважаючи на інший акцент в роботі) ґрунтовну теоретичну розробку цього поняття.

Нарешті, окремо слід зазначити, що, ставлячи в центр уваги архетипи української культури, ми не можемо оминати праці філософів та культурологів, в яких вони досліджуються у зв'язку з вивченням менталітету українського народу, типології української культури, історико-культурних процесів. Ці праці не включені нами в запропоновану класифікацію через те, що не всі вони є музикознавчими, однак окремі положення з них потребують висвітлення в контексті цієї статті [4; 5; 6; 8].

Матеріали та методи. Для досягнення сформульованої мети у статті застосовані різноманітні методи дослідження сучасного музикознавства, зокрема аналітичний – для виявлення змістової сутності аналізованих наукових праць, системний – для їх систематизації відповідно до напрямів дослідження, компаративний – для їх порівняння й узагальнення отриманих результатів. Матеріалом дослідження є наукові розвідки, присвячені проблематиці архетипів у зв'язку з професійною музичною творчістю.

Результати. Архетип як складне явище у проєкції на музичну творчість досліджено в наукових працях М. Северинової. Авторка, спираючись на численні розвідки суміжних гуманітарних дисциплін, трактує архетипи як універсалії художньої культури, котрі є «своєрідними первообразними моделями, структурами колективного позасвідомого людства, які в процесі історико-культурного розвитку модифікуються, здійснюють шлях (= «перетікають») від психічної структури до культурного феномену» [10, с. 363], відіграючи величезне значення в усіх сферах буття людини, в тому числі в творчості. Дослідниця диференціює поняття «архетип» та «архетиповий первообраз» або «архетиповий образ». Архетип є більш сталим і незмінним, своєрідною матрицею, інваріантом, тоді як архетиповий первообраз є більшою мірою мінливим в силу того, що на кожному історико-культурному етапі розвитку він здатний наповнюватись новими смислами, зберігаючи свій зв'язок із архетипом. Таким чином, архетип

розуміється одночасно стало і динамічно, будучи інваріантом, він має варіативне втілення, яке забезпечується різними культурними і мистецькими формами. Чим вони ближче до архетипового первообразу, тим є ціннішими для художньої культури. Таке бачення проблеми дає можливість авторці сформулювати своє визначення архетипу у художній культурі: «... це первообраз, ейдос, ідея, первоначало, праформа, зразок, певний текст як первотекст (протозразок тексту), універсальна базисна модель, структура духовного життя, що існує підсвідомо або позасвідомо, та має надособистісне, загальнолюдське, буттєво-надбуттєве значення» [10, с. 364]. У музиці авторка пропонує трактувати архетипи як «певний код культури», вважаючи їх поліфункціональними, адже вони охоплюють всі рівні композиторської творчості: «...від підсвідомості до авторського задуму, від змістовних до формальних компонентів, від музичної мови до створення художнього образу тощо, а взагалі – є найважливішими компонентами комунікації, які є необхідним підґрунтям для адекватного, повноцінного сприйняття музичного твору» [10, с. 365]. Таким чином, в контексті концепції М. Северинової архетип є інструментом аналізу композиторської творчості сучасності, який дозволяє вписати її в тяглу традицію української музичної культури.

Саме архетипи *української* культури, як правило, постають в центрі уваги українських дослідників. Слід зазначити, що сталої і завершеної системи архетипів української культури у наукових джерелах не складено. Однак в працях філософів, культурологів, етнологів, мистецтвознавців можна зустріти опис тих архетипів, які входять до своєрідного смислового ядра української культури.

Так, С. Кримський приділяє велику увагу архетипу серця як «метафори інтимних глибин душі» [3, с. 307]. Дослідник зазначає, що «архетип «філософії серця» розкривається як принцип індивідуальності та орган відчуття Бога (П. Юркевич), як мікросвіт, вираження внутрішньої людини, основа людяності (Г. Сковорода), як шлях до ідеалу та гармонії з природою (Т. Шевченко), як джерело надії, передчуття, провидіння (П. Куліш) ...» [3, с. 307]. Велике значення надається С. Кримським архетипу софійності світу, який полягає в ідеї його мудрого влаштування і можливості читати його як Книгу, текст Бога [3, с. 310]. Концепція софійності світу сягає корінням Античності, розробляється в працях багатьох українських полемістів і філософів, втілюється в мистецьких творах. З антропоцентризмом і індивідуалізмом української культури пов'язаний архетип природи. Він не є типово українським, проте набуває специфічного звучання, адже для української культури характерним є паралелізм людини і природи, «органічний зв'язок природного і соціального» [3, с. 312], бажання віднайти резонанс між людською душею і природою.

Інші автори пропонують дещо іншу систему архетипів. Так, серед найбільш значущих архетипів зазначається про архетип Матері, архетип рівності синів та доньок Матері-Батьківщини, архетип особистої

свободи, едукативності, домінування минулого над майбутнім, обрядовості, долі [4, с. 30-31]. Як бачимо, надана система архетипів не збігається із розглянутою С. Кримським. Однак між обома системами можна віднайти точки перетину. Не кажучи про архетип Матері, філософ підкреслює значущість жінки в родинному і суспільному житті в контексті усвідомлення цінності особи загалом: «... В Україні не було такого явища, як «домострой». І те, що «супруга» у мовній свідомості українців позначалось не тільки загальнослов'янським словом «жена» (тобто та, що народжує), а й словом «дружина», що віддзеркалює її становище в суспільстві. Не випадково П. Могила, який систематизував звичай та обряди українського етносу, підкреслював у своїх проповідях, що до жінки треба ставитись як до товариша» [6, с. 315]. Говорячи про риси українського менталітету, автори звертають увагу на індивідуалізм, інтровертність і кордоцентризм (вагомість серця у діяннях і чуттях), тісно пов'язані між собою, тощо [4, с. 31–33]. А в рисі селянськості вбачають злиття з природою, про що зазначав і С. Кримський.

У свою чергу, М. Міщенко виокремлює архетипи Дому, Поля, Матері (Великої Матері), Світла, Храму, Часу. Щодо першого, то він розуміється подвійно: з одного боку, «як батьківська хата, мала Батьківщина, праобраз України», з іншого, в складні часи «як образ руїни, пустки, збленої української землі» [8, с. 2]. Близьким до архетипу Дому науковиця вважає Поле, завдяки якому окреслюється «життєвий топос, що допомагає посісти відповідне місце в Всесвіті» [8, с. 2], актуальність котрого підтверджується історичними подіями сьогодення і який є важливим для утвердження національної ідентичності. Архетип Матері, як і у інших дослідників, пояснюється сакральним значенням землі для українців і аграрними засадами української культури. Світло асоціюється з самим життям, пов'язується з прагненням сенсу, тяжінням до мудрості. Ось чому, на думку авторки, цей архетип треба розглядати із архетипом Храму, адже «Мудрість як Софія є основою Храму» [8, с. 3], а в єдності Світла і Храму закарбовується божественна гармонія сущого, цілісність світу. Час забезпечує зв'язок між поколіннями, об'єднуючи минуле, сьогодення і майбутнє.

Мистецтвознавці також пропонують свої системи архетипів. Акценти на конкретних архетипах робить і М. Северинова, пропонуючи взяти до уваги ті, які притаманні творчості сучасних українських композиторів. Це «Світло як Божественний архетип, що завжди існує у діалектичному зв'язку із архетипами Софійності та Слова», Філософія серця, Природа, Тиша, Дім та Страх/Жах [10, с. 366–367]. Як можна побачити, ці архетипи корелюють архетипам в інших представлених в науковій літературі системах.

У свою чергу, М. Копиця пропонує власне бачення цієї теми, наголошуючи на значущості певних архетипів в різні періоди історико-культурного процесу, тому науковиця виокремлює «архетипові структуроутворювальні чинники в ментальній природі української музичної моделі» [5, с. 143] за певними

періодами. До XVII століття визначальними архетипами є Дім, Мати, Батьківщина. Наступний період – XVII–XVIII століття – пов'язаний, на думку дослідниці, із категоріями Людина, Доля, Дух [5, с. 145]. Нарешті, період XIX–XX століть пов'язаний із актуалізацією загальнокультурних цінностей Істини, Людини і Долі [5, с. 146].

Таким чином, не будучи ідентичними, представлені системи архетипів мають смислові вузли перетину, з яких можна витворити архетипічне ядро української культури, що може становити тему окремого дослідження.

Між тим, в окремих статтях в контексті досліджень української музичної культури мова йде про архетипи, які не зустрічаються в філософських та культурологічних джерелах. Наприклад, архетип Троїстої музики стає центральним предметом дослідження в статті І. Зінків [3]. Авторка трактує його як архетип саме української музичної культури, наголошуючи на тому, що він є давнім і має індоевропейське походження. Генеза цього архетипу сягає дохристиянських ритуалів та окремих жанрів української епіки і календарно-обрядового фольклору. На думку авторки, назва «троїстий» пов'язана зі словом *trizna*, що корелювало з поняттям потрібної жертви – воді, землі й небу, моделлю Світового дерева, ідеєю об'єднання світу людей, світу богів і пращурів і тричленим виміром фактури, яка увиразнювалась у трьох функціях [3, с. 6].

Другий напрям праць представлений роботами, в яких науковці зосереджені на аналізі окремих архетипів та механізмах їх втілення в музичних творах. У низці подібних праць слід згадати і статтю А. Гладишко, в якій авторка концентрується на дослідженні шляхів втілення купальського архетипу в музичних творах О. Герасименко, В. Губаренка, Є. Станковича [2]. На дослідженні концепту музичного обрядового архетипу зосереджують увагу Ю. Алжнев і В. Осадча, обираючи предметом аналізу музичну сцену «Зустріч весни» для оркестру та гурту співаків Ю. Алжнева [1]. Авторами підкреслюється, що обрана тематика детермінує відтворення складного взаємозв'язку архетипів, що безпосередньо стосуються саме весняного календарно-обрядового кола пісень. Це архетипи Світла, Води та Світового дерева. Автори вважають музичні обрядові архетипи чинниками музичної драматургії, розглядають ритмо-інтонаційне, фактурне та темброве втілення архетипових образів, наголошують на важливості використання композитором поетичного тексту веснянок, що містить значущі сакральні смисли, які підсилюють дію композиторських засобів [1, с. 42]. Все це разом є потужним механізмом втілення архетипів, що є генетичним ядром весняних обрядів.

Архетип Переродження (за К. Г. Юнгом) досліджує Г. Плечелюк [9], обґрунтовуючи наявність декількох семантичних площин у варіантах його втілення в музичних творах українських композиторів. Так, авторка зазначає, що в кантаті «Чотири пори року» Лесі Дичко цей архетип втілено в через відображення первинно-релігійному значенні, в Симфонії-диптиху Є. Станковича він набуває

андитивідуально-душевного трактування, у великодньому концерті Г. Гаврилець відбувається втілення архетипу у християнській семантичній площині [9, с. 113]. Таким чином, аналіз авторки корелює науковим положенням М. Севериної стосовно множинності реалізації архетипів, набуття ними статусу архетипових образів і можливості їх «обрастання» новими смислами в різних історико-культурних контекстах. В даному випадку мова може йти про контекст жанру, а також індивідуально-стильовий контекст, який так чи інакше сприяє смисловій переакцентуації всередині смислового поля архетипу.

У центрі уваги Г. Кухарик постає хорова творчість українських композиторів, яка є важливою для розуміння процесів розвитку національного міфу в XX–XXI століттях. Міф авторкою розуміється як архетипізованим текстом культури, а мистецтво – «простором для трансформаційних процесів, пов'язаних із життям як окремого міту, так і мітологічної системи у цілому, в якій одиницями мислення виступають архетипи колективного безсвідомого, відтворені специфічною мовою того чи іншого мистецтва» [7, с. 34]. Хорова музика є плідним матеріалом

для такого роду досліджень, адже вона пов'язана зі словом. Це дає підстави авторці зауважити, що «українська хорова музика XX – початку XXI століть є прикладом звернення до мітологічного мислення на конкретно-мовному та узагальнено-концептуальному рівнях» [7, с. 34].

Висновки. Аналіз наукових праць, присвячених проблематиці архетипів української культури і їх втіленню в музичних творах українських композиторів, продемонстрував їх різновекторність, засвідчив актуальність даної теми в контексті сучасного українського музикознавства. З метою систематизації наявних у науковому просторі досліджень в статті запропоновано поділ на два напрями: в першому головним предметом вбачається саме архетип і суміжна теоретична проблематика (що не виключає апробації теоретичних положень в практичному аналізі), в другому авторами акцент робиться на окремих архетипах і їх втіленні в музичних творах. Перспективами дослідження є систематизація представлених в науковій літературі архетипів української культури і дослідження можливих шляхів їх втілення в творчості українських композиторів.

Література:

1. Алжнєв Ю. Б., Осадча В. М. Деякі особливості використання музичних обрядових архетипів в творах сучасних композиторів (на прикладі музичної сцени «Зустріч весни» для оркестру та гурту співаків театру народної музики України «Обереги»). *World Science*, 2018. No 2(30), Vol. 5. С. 38–42.
2. Гладішко А. Архетип в музичній культурі як дискурс сучасної української музикології. *Проблеми взаємодії педагогіки, мистецтва та теорії і практики освіти*, 2017. Вип. 47. С. 31–43.
3. Зінків І. Про один архетип української музичної культури: троїста музика. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 2018. Вип. 1. С. 6–17.
4. *Історія української культури: підручник*. Харків: Право, 2013. 368 с.
5. Копиця М. Д. Архетипи українського музичного світу. *Маріанна Копиця*. Вибране: Монографічний збірник статей. Київ; Ніжин: ПП Лисенко М. М., 2018. С. 143–148.
6. Кримський С. Б. *Під сигнатурою Софії*. Київ: видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 367 с.
7. Кухарик Г. Міф як архетипізований текст та його проєкції в українській хорівій музиці XX – початку XXI століть. *Fine Art and Culture Studies*, 2024. Вип. 3. С. 30–36.
8. Міщенко М. М. Українські національні архетипи: від колективного несвідомого до усвідомленої національної ідентичності (до актуальності методології архетипічного аналізу). *Вісник ХНУ імені В. Н. Каразіна*, 2014. № 1130. Серія «Філософія. Філософські перипетії». С. 1–4.
9. Плечелюк Г. Семантичні площини архетипу переродження у зразках сучасної української музики. *Наукові збірники Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка*, 2017. Вип. 41. С. 113–125.
10. Северинова М. Ю. Архетипи в культурі у проєкції на творчість сучасних українських композиторів: дис. ... докт. мистецтвознавства : спец. 26.00.01. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2013. 415 с.
11. Северинова М. Ю. Теорія К. Юнга про архетипи та її вплив на художню (музичну) культуру. *Культура України*, 2013. Вип. 40. С. 177–185.
12. Северинова М. Трансформація архетипу у семіозисі музичної культури: від архетипового первообразу до концепту та метаконцепту. *Сучасне мистецтво*, 2022. Вип. 18. С. 295–304.
13. Северинова М. Ю. Феномен архетипу як співбуття у науковому дискурсі музичної культурології. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals : Collective monograph*. Riga, Latvia: Baltija Publishing, 2021. С. 53–73.
14. Юнг К. Г. Архетипи і колективне несвідоме / Переклала з німецької Катерина Котюк; науковий редактор українського видання Олег Фешовець. 2-ге опрац. вид. Львів: Видавництво «Астролябія», 2018. 608 с.

References:

1. Alzhniev Yu.B., Osadcha V.M. Deiaiki osoblyvosti vykorystannia muzychnykh obriadovykh arkhetypiv v tvorakh suchasnykh kompozytoriv (na prykladi muzychnoi stseny "Zustrich vesny" dlia orkestru ta hurtu spivakiv teatru narodnoi muzyky Ukrainy "Oberehy") [Some features of the use of musical ritual archetypes in the works of modern composers (on the example of the musical scene "Meeting of Spring" for the orchestra and group of singers of the Ukrainian folk music theater "Oberegi")]. *World Science*, 2018. No 2(30), Vol. 5. P. 38–42. [in Ukrainian]
2. Hladyshko A. Arkhetyp v muzychnii kulturi yak dyskurs suchasnoi ukrainskoi muzykolohii [Archetype in musical culture as a discourse of modern Ukrainian musicology]. *Problemy vzaiemodii pedahohiky, mystetstva ta teorii i praktyky osvity – Problems of interaction of pedagogy, art and theory and practice of education*, 2017. Issue 47. P. 31–43. [in Ukrainian]

- 3 Zinkiv I. Pro odyń arkhetyt ukrainskoi muzychnoi kultury: troista muzyka [About one archetype of Ukrainian musical culture: triple music]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Serii: Muzychne mustetstvo – Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Musical Art*. 2018. Issue 1. P. 6–17. [in Ukrainian]
4. *Istoriia ukrainskoi kultury: pidruchnyk* [History of Ukrainian culture: textbook]. Kharkiv: Pravo, 2013. 368 p. [in Ukrainian]
- 5 Kopytsia M.D. Arkhetyty ukrainskoho muzychnoho svitu [Archetypes of the Ukrainian Musical World]. Marianna Kopytsia. *Vybrane: Monohrafichnyi zbirnyk statei – Selected: Monographic Collection of Articles*. Kyiv; Nizhyn: PP Lysenko M.M., 2018. P. 143–148. [in Ukrainian]
6. Krymskyi S.B. Pid syhnaturoiu Sofii [Under the Signature of Sophia]. Kyiv: Publishing House “Kyiv-Mohyla Academy”, 2008. 367 p. [in Ukrainian]
7. Kukharyk H. Mit yak arkhetytipizovanyi tekst ta yoho proiektzii v ukrainskii khorovii muzytsi XX – pochatku XXI stolit [Myth as an archetypal text and its projections in Ukrainian choral music of the 20th and early 21st centuries]. *Fine Art and Culture Studies*, 2024. Vyp. 3. P. 30–36. [in Ukrainian]
8. Mishchenko M.M. Ukrainski natsionalni arkhetyty: vid kolektyvnoho nesvidomoho do usvidomlenoi natsionalnoi identychnosti (do aktualnosti metodolohii arkhetyptychnoho analizu) [Ukrainian national archetypes: from the collective unconscious to the conscious national identity (to the relevance of the methodology of archetypal analysis)]. *Visnyk KhNU imeni V.N. Karazina – Bulletin of the V.N. Karazin KhNU*, 2014. № 1130. Series “Philosophy. Philosophical upheavals”. P. 1–4. [in Ukrainian]
9. Plecheliuk H. Semantychni ploshchyny arkhetytu pererodzhennia u zrazkakh suchasnoi ukrainskoi muzyky [Semantic planes of the archetype of rebirth in samples of modern Ukrainian music]. *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni Mykoly Lysenka – Scientific collections of the Lviv National Academy of Music named after Mykola Lysenko*, 2017. Issue 41. P. 113–125. [in Ukrainian]
10. Severynovana M.Yu. Arkhetyty v kulturi u proektzii na tvorchist suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv [Archetypes in culture in projection on the work of modern Ukrainian composers]. dissertation for the degree of Doctor of Art History: special. 26.00.01. NMAU named after P.I. Chaikovskoho. Kyiv, 2013. 415 p. [in Ukrainian]
11. Severynova M.Yu. Teoriia K. Yunha pro arkhetyty ta yii vplyv na khudozhniu (muzychnu) kulturu [K. Jung’s theory of archetypes and its influence on artistic (musical) culture]. *Kultura Ukrainy – Culture of Ukraine*, 2013. Issue 40. P. 177–185. [in Ukrainian]
12. Severynova M. Transformatsiia arkhetytu u semiozysi muzychnoi kultury: vid arkhetypovoho pervoobrazu do kontseptu ta metakontseptu [Transformation of the archetype in the semiosis of musical culture: from the archetypal prototype to the concept and metaconcept]. *Suchasne mystetstvo – Modern Art*, 2022. Issue 18. P. 295–304. [in Ukrainian]
13. Severynova M.Yu. Fenomen arkhetytu yak spiv-buttia u naukovomu dyskursi muzychnoi kulturolohii [The phenomenon of the archetype as co-existence in the scientific discourse of musical cultural studies]. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph*. Riga, Latvia: “Baltija Publishing”, 2021. P. 53–73. [in Ukrainian]
14. Yung K. G. Arkhetyty i kolektyvne nesvidome [Archetypes and the Collective Unconscious]. Translated from German by Kateryna Kotiuk; scientific editor of the Ukrainian edition Oleh Feshovets. 2nd revised edition. Lviv: “Astrolabia” Publishing House, 2018. 608 p. [in Ukrainian]

УНІВЕРСАЛІЗМ ПІАНІСТА ЯК ПРОФЕСІЙНИЙ ІМПЕРАТИВ

Лі Пінгін,

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

Стаття присвячена окресленню провідних векторів універсальності сучасного піаніста. Наукова новизна статті полягає в обґрунтуванні творчого універсальності як імперативу сучасної професійної діяльності піаніста. Висвітлено такі прояви універсальності, як: перманентна спрямованість піанізму на створення універсального образу музичного твору як цілісного єднання світів виконавця та композитора, минулого та сьогодення музичного мистецтва; стилізований плюралізм виконавських модусів – настанов історично інформованого виконавства, бетховеніанського та моцартіанського виконавських векторів та тенденції створення піаністами нових стилізованих вимірів, відповідних до новачності сучасного музичного мистецтва. Наголошено на значущості системних вимірів універсальності піаніста, що детерміновано багатовимірністю виконавської та педагогічної діяльності, системністю явища фортепіанної школи та її дихотомічною спрямованістю на репрезентацію національних мистецьких світів і крос-культурну комунікацію. Висвітлено універсальність поліфункціональної діяльності концертмейстера, основою якої є єдність педагогіки, виконавства та психології, а також універсальний професійний тезаурус. Обґрунтовано, що діджиталізація сучасної педагогічної і виконавської діяльності формує нові виміри універсальності концертмейстера, пов'язані з модуляцією в онлайн формат та імперативною потребою володіння технічними навичками при збереженні творчої емпатії, спрямованості на толерантне, гармонійне поєднання індивідуального та колективного начал, єднання творчих світів. Відзначено актуалізовані на межі XX–XXI ст. традицію уявлення громадянської, національної компоненти самопрезентації виконавця та формування векторів універсальності піаніста, що зумовлені значущістю культурної дипломатії, спрямовані на створення сучасного іміджу України, репрезентацію національних аксіологічних систем та інтенсифікацію крос-культурного діалогу шляхом промоції української фортепіанної музики, створення спільних мистецьких проєктів, мультимедійних проєктів тощо.

Ключові слова: творчий універсальність, інструментальне виконавство, фортепіанне виконавство, фортепіанна музика, стиль, жанр, тезаурус.

Li Pingting. Pianist's universalism as a professional imperative

The article is devoted to the identification of the leading vectors of the universalism of the modern pianist. The scientific novelty of the article lies in the substantiation of creative universalism as an imperative of the modern professional activity of a pianist. The article highlights such manifestations of universalism as: pianism's permanent focus on creating a universal image of a musical work as a holistic union of the worlds of the performer and the composer, the past and the present of musical art; stylistic pluralism of performance modes – the guidelines of historically informed performance, Beethovenian and Mozartian performance vectors and the tendency of pianist to create new stylistic dimensions corresponding to the innovativeness of contemporary musical art. The importance of the systemic dimensions of the pianist's universalism is emphasized, which is determined by the multidimensionality of performing and teaching activities, the systemic nature of the piano school phenomenon and its dichotomous focus on the representation of national artistic world and cross-cultural communication. The universalism of the concertmaster's multifunctional activity, based on the unity of pedagogy, performance and psychology, as well as the universalizing professional thesaurus, is highlighted. It is substantiated that the digitalization of modern pedagogical and performing activities forms new dimensions of the concertmaster's universalism associated with the modulation into the online format and the imperative need to master technical skills while maintaining creative empathy, focus on a tolerant, harmonious combination of individual and collective principles, and the unity of creative worlds. The author notes the tradition of emphasizing the civic and national components of the performer's self-presentation and the formation of vectors of the pianist's universalism, which were actualized at the turn of the XX – XXI centuries, aimed at creating a modern image of Ukraine, representing national axiological systems and intensifying cross-cultural dialogue through the promotion of Ukrainian piano music, creating joint art projects, multimedia projects, etc.

Key words: creative universalism, instrumental performance, piano performance, piano music, style, genre, thesaurus.

Вступ. Осмислення сутності та специфіки творчої універсальності самореалізації музиканта є одним із наріжних каменів сучасної музикології, у дискурсі якої універсальність творчої особистості визначається як маркер культури постмодерну та постсучасності [5, с. 163]. У проєкції на царину фортепіанного мистецтва питання універсальності визначаються в онтологічному та феноменологічному ракурсах. Постаючи у контексті культури Нового часу та зберігаючи іманентну актуальність у параметрах культури Новітнього часу – згортаючи історико-культурний, художній досвід в універсальну

цілісність, мистецтво піанізму демонструє і системну універсальність, маючи своєю основою «чотири константні детермінанти, а саме – інструмент, школу, фортепіанну літературу, виконавця-піаніста» [3, с. 154], і стилізований багатовимірність у діях та синхронії, і діяльнісну багатовекторність, позначену зокрема актуалізацією соціально-просвітницького, культурно-дипломатичного компонента.

У різних дослідницьких ракурсах до широкого кола питань, пов'язаних із проблематикою універсальності творчої особистості піаніста, звертаються

В. Артем'єва [1], А. Генкін [3], Ю. Зубай [5], О. Коменда, Е. Михайлова [8], С. Соланський, Фен Їжань [11], М. Чернявська та К. Тимофєєва [12], Л. Шевченко [13]. Специфіку концертмейстерської діяльності піаніста досліджують такі науковці, як Н. Бойко, Н. Інютчкіна, А. Калашнікова [6], Т. Молчанова, В. Пірус [9]. Питання культурної дипломатії, як однієї з потужних сфер репрезентації досягнень національної культури, зокрема і піанізму, у світовому просторі висвітлюють М. Кушнарєва [7], О. Редя [10].

Проте, попри увагу до специфіки різноманітних царин піанізму, актуалізацію дослідження його системної та діяльнісної плюралістичності, універсалізуючі виміри мистецтва піанізму не набули вичерпного, всеохопного висвітлення в музикології у феноменологічному й онтологічному ракурсах. Перманентне, детерміноване соціокультурними чинниками, розширення діяльнісних параметрів самореалізації піаніста, відкритість до формування її нових модусів, а також специфіка сучасної художньої практики та сучасного музичного мислення та мовлення, що автономізують постать виконавця, певним чином дисонують із рівнем опанування проблеми універсальності піаніста на рівні наукової рефлексії. Необхідність усунення такого дисонансу шляхом виявлення параметрів універсалізму творчої постаті сучасного піаніста зумовлює **актуальність статті**.

Мета статті полягає в окресленні провідних векторів універсалізму у творчій діяльності піаніста на межі ХХ–ХХІ ст.

Матеріали і методи. Матеріалом статті є дискурс музикознавства щодо специфіки прояву універсалізму у творчій діяльності представників сучасного мистецтва піанізму, а також художня практика, що увиразнює його специфіку.

Результати. Характеризуючи специфіку стильових обріїв фортепіанної культури України ХХ ст., Л. Шевченко наголошує, що «виконавська гармонізація протилежностей авторського композиторського смислу з актуальною виражальною якістю сьогодення завжди спирається на довіру до генія композитора, складна метафора образів якого неодмінно виводить на симультанні стильові показники виразної множинності, в якій завжди знайдеться місце для подання значимості, викликаній до життя сьогохвилинним “оCLIком часу”» [13, с. 311]. Зазначимо, що така виконавська гармонізація світів композитора та виконавця і – як результат – творення піаністом образу твору, у якому в універсальну цілісність поєднані ці світи, та водночас в актуалізуючому вимірі поєднані культурна, художня пам'ять минулого та сучасність, є перманентним та іманентним дороговказом буття мистецтва піанізму.

З такого погляду визначимо як один із перманентно важливих модусів універсалізму піаніста, що зумовлює його статус як професійного імперативу, спрямованість на відродження значущості музичного доробку минулого. Започаткований в контексті романтичної парадигми світобачення та інтенсифікований у параметрах сучасної культури, ренесанс зокрема бароко-

вого музичного мистецтва природним чином зумовив і актуалізацію «універсального типу музиканта барокової доби, який ніколи не обмежувався одним видом діяльності» [1, с. 463].

Однак стильові виміри історично поінформованого виконавства – при всій їх значущості – нині є лише одним із компонентів складної стильової панорами піанізму. Перманентна надмасштабність жанрово-стильових, мовних, виразових обріїв фортепіанної музики, з одного боку, та з іншого – потреба у формуванні мобільної, креативної, конкурентоздатної творчої особистості (в умовах специфіки функціонування сучасного музичного, зокрема й виконавського мистецтва) зумовлюють необхідність розширення репертуарного кола. Як його провідні спрямування науковці визначають: «розширення творчості конкретного композитора в межах авторських доробків,нова музика, нещодавно створена композитором, ...створення національного культурного продукту» [12, с. 60]. Зазначимо, що репрезентація новітніх творів, позбавлених еталонних версій та закріпленого на рівні перцепції «образу твору», фактично нівелює усталені стильові горизонти виконавства, раніше позначені значущістю бетховеніанського та моцартіанського векторів. Новаційність жанрово-стильових параметрів музичного твору, значущість концепції «відкритого твору» та емансипація творчої постаті виконавця стають комплексним детермінантом делегування піаністу повного права формування нових, мобільно змінюваних, особистісно зумовлених стильових вимірів діяльності, універсалізм сполучення яких є імперативом та заporукою сучасної самореалізації.

Універсалізуючі виміри діяльності піаніста вбачаються не тільки у стильовій площині виконавського мистецтва. Первинний плюралізм мистецтва піанізму дослідниками пов'язується з його перманентною багатимірністю, компонентами якої є «сольне виконавство, концертмейстерство та камерно-ансамблеве музикування» [5, с. 5], композиторський та педагогічний модуси діяльності.

Універсальна специфіка педагогічного компоненту мистецтва піанізму, увиразнена у феномені фортепіанної школи, вбачаються нами насамперед у її системних засадах. А. Генкін визначає фортепіанну школу як «багатофункціональний організм, що вбирає в себе широке коло завдань: від навчання гри на фортепіано, поведінки за роялем до виховання та почуття стилю від формування традицій до їх утримання та забезпечення безперервності розвитку піаністичної культури» [3, с. 162]. Закцентуємо і значущість перманентної орієнтованості фортепіанної школи на закарбування іманентної, зокрема й національної специфіки і таким чином позиціонування національної культури у світовому просторі. Це демонструють у ХІХ ст. віденська, лондонська та паризька школи піанізму, які при власних виконавсько-стильових особливостях, зумовлених органологічною специфікою різновидів фортепіано, перебували у тісному творчому комунікуванні, підґрунтям якого була віртуозна домінанта виконавства, панування «бли-

скучого виконавського стилю [8, с. 73]. Це демонструє у контексті Новітнього часу і еволюція китайської фортепіанної школи – зокрема полінаціональні принципи «унікальної школи Чжоу Гуанжень, що сформувалися під впливом китайської, французької, італійської, німецької, угорської, ... та чеської фортепіанних шкіл, сприяли формуванню універсальності її педагогічного стилю та сходженню до вищих форм професіоналізму» [11, с. 4–5].

На наш погляд, саме на перетині системних засад, спрямованих на досягнення універсальної мети – єдності творчих світів педагога-майстра, творчого наставника та учня, дихотомії національної маркованості фортепіанних шкіл та їх тяжіння до культурної комунікації – виявляється первинний, атрибутивний універсалізм мистецтва піанізму, що в такий багатовимірності стає детермінантом і безперервності онтосу фортепіанної культури, і перманентної актуальності як чинника формування цілісного сучасного культурного, художнього простору.

Додаткові виміри універсалізму складаються в контексті концертмейстерської діяльності як однієї з домінантних сфер піанізму, позначеної «поліфункціональністю та багатовекторністю» [6, с. 36]. Творча співпраця із виконавцями – вокалістами та інструменталістами зумовлює необхідність володіння концертмейстером надмасштабним професійним тезаурусом. З одного боку, це комплекс знань, що охоплює специфіку виконавського апарата вокаліста та органології, технічної, тембрової специфіки інструментів, а також комплекс виконавських навичок, що забезпечує гнучку та мобільну зміну засобів виконавської виразності. З іншого боку, науковцями тезаурус концертмейстера визначається як складна система, «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» [6, с. 37]. Особливої багаторівневості необхідного у контексті концертмейстерській діяльності надає і необхідний синтез музичного, педагогічного та психологічного вимірів [9, с. 121], що слугує однією з підвалин професійної імперативності універсалізму піаніста.

Проте сучасні реалії вимагають від піаніста-концертмейстера умасштаблення універсалізуючих вимірів діяльності. Це виявляється в актуалізації формування раніше незнаних у контексті професійної діяльності компетентностей, пов'язаних з опануванням цифрових технологій у зв'язку з модулюванням педагогічної і виконавської діяльності в дистанційний формат. Можемо констатувати формування нового вектору універсалізму як необхідної основи сучасної професійної діяльності, яка перманентно спонукає до оволодіння технічними навичками, до вільної орієнтації в алгоритмах проведення колективних репетицій в онлайн форматі тощо.

Проте у таких діджиталізованих умовах не втрачає значущості один із головних показників концертмейстерського мистецтва – особливий аспект універсалізму, пов'язаний з винятковим значенням творчої емпатії. Свідома, осягнена на когнітивному, інтелектуальному рівні та відпрацьована на технічному, операційному рівні творча позиція концертмейстера, у якій гармонійно поєднується індивідуальне та колективне начала, урізномбарвлює універсалізуючі виміри піанізму виконавською толерантністю та стає основою самовизначення піаніста як рушійної сили єднання різних творчих виконавських світів.

Активний крос-культурний полілог межі ХХ–ХХІ ст. є основою формування новаційного спрямування в універсальному професійному бутті піаніста. Акцентуація науковцями думки, що «мова, культура, історія, зрештою, ідентичність якраз і є тим матеріалом, на який спираються саме «м'яка сила» та культурна дипломатія» [7, с. 36], фіксує значущість місії музикантів у створенні сучасного іміджу держав та репрезентації національних аксіологічних систем, а також у «налагодженні дієвих культурних контактів зі світовою культурною спільнотою» [10, с. 153]. Зазначимо, що сучасна музикологія позначена визнанням значущості просвітницької ідеї та громадянської забарвленості проявів нової універсальності митця [2, с. 10], що мають глибоку національну вкоріненість. Традиція активної промоції національного піанізму сягає поч. ХХ ст. – зокрема творчості Любки Колесси, яка «скрізь представлялася саме як українська піаністка, а деякими своїми вчинками, як зокрема, відомим виступом в українському національному костюмі з виконанням творів Барвінського та Нижанківського на Лондонському телебаченні (1937) маніфестувала свою національну приналежність. ...виробила власний індивідуальний стиль і образ в інтерпретації фортеп'янной класики, і цей стиль та образ асоціювався для слухачів з образом України, а в грі піаністки вони чули (і не безпідставно) своєрідність українських національних інтонацій» [4, с. 62–63].

Цю традицію продовжують сучасні українські піаністи, спрямовані на промоцію музичного образу України у світі. Прикладами слугують концерти фортепіанного дуету О. Зайцева та Д. Таванця (Kyiv Piano Duet), які у березні 2023 р. у Швеції репрезентували твори сучасних українських митців – О. Безбородька, М. Шведа, Б. Сегіна, З. Алмаші. Виконання твору «Au vent sur la pointe des pieds» М. Шалигіна відомим піаністом А. Барішевським у благодійному концерті «Світло в темряві II» у березні 2025 р. у театрі «Корсо» (Гаага) стало актом виявлення громадянської позиції митців.

Як один із ключових засобів формування та промоції образу сучасної України у світовому культурному просторі науковці визначають «збільшення ступеня креативності та інноваційності дизайну заходів та подій для урізноманітнення форм та характеру діяльності в царині культурної дипломатії» [7, с. 47]. Варіантами такої креативної репрезентації українського піанізму

є спільний проєкт піаніста Олексія Ботвінова та турецького перкусіоніста Бурхана Очала «Перезавантаження» та створення зі скрипалем Д. Хоупом програми з творів В. Сильвестрова, що стала фактично єдиним диском представника українського виконавського мистецтва, записаним найавторитетнішою рекординговою європейською компанією «Deutsche Grammophon». О. Ботвінов є й засновником мультимедійного проєкту PIANO LIGHT SHOW – унікального синтезу фортепіанного виконавства з новітніми візуальними технологіями (що був показаний зокрема у Дюссельдорфі), який відбив співзвучність сучасного національного фортепіанного виконавства пошуком академічним музичним мистецтвом новачієних шляхів функціонування.

Висновки. Творчий універсалізм, маркуючи постать сучасного піаніста, на межі ХХ–ХХІ ст. має основою комплексну єдність провідних векторів, що зумовлює його статус імперативу професійної діяльності. Базове значення має перманентна спрямованість піанізму на творення універсального образу музичного твору, у якому в цілісність поєднуються світи виконавця та композитора та водночас минуле та сучасне музичного мистецтва. Сильові виміри універсалізму окреслюються панорамою виконавських спрямувань, компонентами якої є актуалізовані сучасною культурою настанови історично інформованого виконавства, бетховеніанський та моцартіанський виконавські вектори та новітні, індивідуалізовані виконавські стилістики, детерміновані новачієністю музичної мови, мовлення та виразовості.

У системному вимірі універсалізм піаніста окреслюється багатовимірністю виконавської та педагогічної діяльності, системністю феномена фортепіанної школи та її дихотомічною спрямованістю на репрезентацію національних мистецьких настанов та крос-культурну комунікацію. Додаткові виміри універсалізму діяльності піаніста формують поліфункціональна та різноспрямована

діяльність концертмейстера. Поєднуючи в універсальну цілісність педагогіку, виконавство та психологію, концертмейстерство має універсальне підґрунтя – масштабний системний професійний тезаурус – володіння комплексом знань щодо специфіки вокального мистецтва, органології, технічної та тембрової специфіки інструментів. Сучасна діджиталізована модуляція педагогічної і виконавської діяльності в онлайн формат формують новітні виміри універсалізму концертмейстера, пов'язані з фактично імперативною потребою володіння технічними навичками при збереженні творчої емпатії, спрямованості на толерантне, гармонійне поєднання індивідуального та колективного начал, єднання творчих виконавських світів.

На межі ХХ–ХХІ ст. актуалізується закладена в національному мистецтві піанізму в ХІХ ст. традиція увиразнення громадянської, національної компоненти самопрезентації виконавця. Новачієний вектор універсалізму піаніста, який зумовлений значущістю культурної дипломатії, спрямовується на створення сучасного іміджу держав, репрезентацію національних аксіологічних систем, активізацію крос-культурного полілогу та промоцію української фортепіанної школи у світовому просторі демонструють сучасні українські піаністи, зокрема О. Зайцев та Д. Таванець, О. Ботвінов, А. Барішевський. Нові виміри універсалізму пов'язані і з формуванням креативних форм виконавської самореалізації – спільних творчих проєктів (О. Ботвінова з турецьким перкусіоністом Бурханом Очалом, скрипалем Д. Хоупом), синтетичних мультимедійних проєктів (PIANO LIGHT SHOW О. Ботвінова), що демонструє перманентний пошук сучасним піанізмом новітніх форм універсального творчого самовираження.

Перспективи подальших досліджень полягають у виявленні векторів універсалізму у творчості сучасних піаністів.

Література:

1. Артем'єва В. Б. Універсалізм особистості в контексті відродження барокової музики: діяльність Вільяма Крісті. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals*: Collective monograph. Riga, Latvia: "Baltija Publishing", 2021. С. 460–478. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8> 23
2. Батанов В. Ю. Універсалізм композиторської особистості в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса: Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 2016. 16 с.
3. Генкін А. О. Музично-історичні детермінанти піанізму. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 2021. № 20 С. 154–164.
4. Дітчук О. Перші українські піаністи на європейських сценах. *Вісник Львівського національного університету. Серія мистецтво*, 2012. Вип. 11. С. 56–68.
5. Зубай Ю. М. Проєкт творчого універсалізму в діяльності в діяльності педагогів-піаністів Київської консерваторії другої половини ХХ століття: дис. ... д-ра філософії (канд. культурології): 034. Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2024. 231 с.
6. Калашнікова А. Тезаурус концертмейстера: системний підхід. *Слобожанські мистецькі студії*, 2024, № 1 (04). С. 35–39.
7. Кушнар'ова М. Українська культурна дипломатія під час війни: досвід, проблеми, перспективи. *Наукові праці Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського*, 2023. Вип. 67. С. 35–53. DOI: <https://doi.org/10.15407/pr.67.035>
8. Михайлова Е. Ю. Європейські фортепіанні школи початку ХІХ століття: становлення піаністичних традицій (до 200-річчя видання «Gradus ad Parnassum» Муціо Клементі). *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 2018. № 3 (40). С. 66–77.
9. Пірус В. Феномен піаніста-концертмейстера та сутність його діяльності. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2024. Вип. 71. Т. 2. С. 119–123. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/71-2-18>

10. Редя В. Музика в культурній дипломатії сучасної України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 2024. Вип. 48. С. 153–160.
11. Фен Їжань. Становлення та розвиток фортепіанної школи Китаю XX – початку XXI століть у проєкції діалогу культур: дис. ... канд. мистецтвознавства: 025. Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, 2022. 197 с.
12. Чернявська М. С., Тимофєєва К. В. Вектори оновлення фортепіанного репертуару сучасного виконавця. *Аспекти історичного музикознавства*, 2022. Вип XXIX. С. 43–67. DOI 10.34064/khnum2-29.03
13. Шевченко Л. М. Сильові характеристики української фортепіанної культури XX століття: монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 336 с.

References:

1. Artemieva, V. B. (2021). Universalizm osobystosti v konteksti vidrozhennia barokovoi muzyky: diialnist Viliama Kristi [Universalism of the individual in the context of the revival of Baroque music: the work of William Christie]. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph*. Riga, Latvia: "Baltija Publishing", 2021. Pp. 460–478. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-23> [in Ukrainian].
2. Batanov, V. (2016). Universalizm kompozytorskoj osobystosti v muzychnomu mystetstvi XX – pochatku XXI st. [Universalism of a composer personality in the art of music in XX – beginning of XXI century]. (*Extended abstracts of candidate's thesis*). Odesa: Odeska natsionalna muzhyna akademiia im. A. V. Nezhdanovoi, 16 p. [in Ukrainian].
3. Genkin, A. (2021). Muzychno-istorychni determinant pianizmu [Musical and historical determinants of pianism]. *Musicological Thought of Dnipropetrovsk region*, 20, 154 – 164. DOI: <https://doi.org/https://doi.org/10.33287/222113> [in Ukrainian].
4. Ditchuk, O. (2012). Pershi ukrainski pianisty na yevropeyskykh stsenakh [The first Ukrainian pianists on the European scenes]. *Visnyk Lviv University. Ser. Art Studies*, 11, 56–68 [in Ukrainian].
5. Zubay, Yu. (2024). Proiekt tvorchoho universalizmu v diialnosti pedahohiv-pianistiv Kyivskoi konservatorii druhoi polovyny XX stolittia [The project of creative universalism in the pianist teacher's activity of the Kyiv conservatory in the second half of the 20th century]. (*Candidate's thesis*). Kyiv: UNTAM. 231 [in Ukrainian].
6. Kalashnikova, A. (2024). Tezaurus kontsertmeistera: systemnyi pidkhid [Thesaurus concertmaster: system approach]. *Sloboda Art Studies*, 1 (04), 35–39 [in Ukrainian].
7. Kushnareva, M. (2023). Ukrainska kulturna dyplomatiia pid chas viiny: dosvid, problem, perspektyvy [Ukrainian cultural diplomacy during the War time: experience, issues, prospects]. *Naukovi pratsi Natsionalnoi biblioteky Ukrainy im. V. I. Vernadskoho*, 67, 35–53. DOI: <https://doi.org/10.15407/np.67.035> [in Ukrainian].
8. Mykhailova, E. (2018). Yevropeiski fortepianni shkoly pochatku XIX stolittia: stanovlennia pianistychnykh tradysii (do 200-richchia "Gradus ad Parnassum" Mutsio Klementi) [European piano schools of the early 19th century: the formation of piano traditions (to the 200th anniversary the publication "Gradus ad Parnassum" by Muzio Clementi)]. *Journal of Tchaikovsky National musical academy of Ukraine*, 3 (40). С. 66–77 [in Ukrainian].
9. Pirus, V. (2024). Fenomen pianista-kontsertmeistera ta sutnist yoho diialnosti [The phenomenon of a collaborative pianist and the essence of his activity]. *Current issues of the Humanities*, 71, vol. 2, 119–123. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/71-2-18> [in Ukrainian].
10. Redya, V. (2024). Musyka v kulturnii dyplomatii suchasnoi Ukrainy [Music in cultural diplomacy modern Ukrainian]. *Ukrainian culture: the past, modern ways of development*, 48, 153–160 [in Ukrainian].
11. Feng Yizhan (2022). Stanovlennia ta rozvytok fortepiannoi shkoly Kytaiu XX – pochatku XXI stolit u proektsii dialohu kultur [Formation and development of the piano school of China in the 20th – early 21st centuries in the projection of the dialogue of cultures]. (*Candidate's thesis*). Lviv: Lviv National Academy of Music named after V. V. Lysenko. 197 [in Ukrainian].
12. Chernyavska, M., Timofeyeva, K. (2022). Vektory onovlennia fortepiannoho repertuaru suchasnoho vykonavstva [Vectors for updating the piano repertoire of a modern performer]. *Aspects of historical musicology*, XXIX, 43–67 [in Ukrainian]. DOI 10.34064/khnum2-29.03
13. Shevchenko, L. (2019). Stylovi kharakterystyky ukrainskoi fortepiannoi kultury XX stolittia [Style characteristic of Ukrainian piano music of the XX century]. Odessa: Astroprynt. 336 [in Ukrainian].

КРИТЕРІЇ ДОБОРУ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ ГІТАРИСТІВ У МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДАХ ОСВІТИ

Мартем'янова Амалія Володимирівна,
викладач кафедри народних інструментів
Харківської державної академії культури
ORCID ID: 0009-0000-8745-1725

Стаття присвячена проблематиці добору сучасного українського репертуару для гітаристів у мистецьких закладах освіти. Актуальність обраної теми визначається необхідністю створення високоякісного навчального середовища, що інтегрує професійну підготовку виконавців із національно орієнтованими мистецькими пріоритетами. У дослідженні здійснено аналіз критеріїв репертуарної селекції з урахуванням педагогічних, технічних та естетичних чинників.

Педагогічні критерії охоплюють відповідність музичного матеріалу віковим та психофізіологічним особливостям учнів, дотримання принципу поступового ускладнення виконавських завдань, а також наявність чітко визначеної дидактичної мети кожного твору. Технічні вимоги репертуару розглядаються крізь призму рівня складності, специфіки виконавських прийомів і аплікатурних можливостей сучасних композицій. Естетичний аспект добору передбачає акцент на національній інтонаційній основі, жанрово-стильових моделях та художній цінності музичних творів.

У межах статті проаналізовано актуальні тенденції розвитку української гітарної музики, зокрема інтеграцію фольклорних джерел із сучасною композиторською технікою. Серед авторів, чия творчість становить потенційний репертуарний ресурс для навчального процесу на різних етапах підготовки, виокремлено: Аліну Бойко («Варіації на тему української народної пісні "Ой чий то кінь стоїть"», «Ой ти, дівчино, з горіха зерня», «Монолог»); Федора Берната (українська балада на тему народної пісні «Рідна мати моя»); Олександра Затинченка («Ноктюрн»); Костянтина Чеченю.

У висновках обґрунтовано необхідність впровадження системного підходу до формування репертуарної політики в мистецькій освіті, а також окреслено перспективи подальшої розробки навчальних програм, зокрема шляхом створення спеціалізованих збірок сучасної української гітарної музики, доповнених методичними рекомендаціями.

Ключові слова: сучасна українська гітарна музика, мистецька освіта, репертуарна політика, критерії добору репертуару, педагогічні принципи, технічні вимоги, естетичні чинники, національна інтонаційна основа, інтеграція фольклору, методичні рекомендації.

Martemyanova Amalia. Criteria for the selection of modern Ukrainian repertoire for guitarists in art education institutions

The article is devoted to the problems of selection of modern Ukrainian repertoire for guitarists in art education institutions. The relevance of the chosen topic is determined by the need to create a high quality educational environment that integrates the professional training of performers with nationally oriented artistic priorities. The study analyzes the criteria for repertoire breeding, taking into account pedagogical, technical and aesthetic factors.

Pedagogical criteria cover the compliance of musical material with the age and psychophysiological features of students, adherence to the principle of gradual complication of performing tasks, as well as the presence of a clearly defined didactic purpose of each work. The technical requirements of the repertoire are considered through the prism of the level of complexity, specifics of performing techniques and applique capabilities of modern compositions. The aesthetic aspect of selection implies an emphasis on a national intonational basis, genre-style models and artistic value of musical works.

The article analyzes the current trends in the development of Ukrainian guitar music, including the integration of folklore sources with modern composer technology. Among the authors whose work is a potential repertoire resource for the educational process at different stages of preparation, is distinguished: Alina Boyko ("Variations on the theme of the Ukrainian folk song", "Oh whose horse stands", "Oh you, girl, from a nut of grain", "Monologue"); Fyodor Bernat (Ukrainian ballad on the topic of folk song "My Mother Mother"); Oleksandr Kotnchenko (Nocturne); Constantine Chechen. The conclusions substantiate the need to implement a systematic approach to the formation of repertoire policy in art education, as well as the prospects of further development of curricula, in particular by creating specialized collections of contemporary Ukrainian guitar music, supplemented by methodological recommendations.

Key words: modern Ukrainian guitar music, art education, repertoire policy, criteria for selection of repertoire, pedagogical principles, technical requirements, aesthetic factors, national intonational basis, folklore integration, methodological recommendations.

Вступ. У системі мистецької освіти добір навчального репертуару відіграє ключову роль у формуванні професійних компетентностей майбутніх виконавців. Для гітаристів, як і для представників інших виконавських спеціальностей, репертуар визначає не лише технічний і художній рівень підготовки, а й сприяє розвитку індивідуального музичного мислення, виконавської інтонації, стилістичної чутливості. В умовах розбудови національної мистецької освіти особливої

актуальності набуває питання створення репертуарної бази, яка відповідала б не лише загальним педагогічним стандартам, але й інтегрувала б у навчальний процес сучасні зразки української музичної творчості.

Водночас спостерігається дефіцит систематизованих підходів до відбору сучасного українського гітарного репертуару, що відповідалиме віковим, технічним та художнім потребам учнів різних етапів навчання. Значна частина наявного репертуару або не адаптована

до освітніх завдань, або репрезентує обмежене коло авторів і стилістичних напрямів. Це ускладнює формування навчальних програм, гальмує розвиток виконавської школи гітаристів в Україні та знижує ефективність процесу оволодіння національними інтонаційними моделями.

Важливою проблемою залишається й недостатня розробка критеріїв добору репертуару, які б базувалися на сучасних вимогах до професійної підготовки музикантів, включаючи педагогічні принципи (відповідність віковим і психофізіологічним особливостям учнів, логіку поступового ускладнення), технічні параметри (ступінь складності, специфіка виконавських прийомів), а також естетичні й художні критерії (стилістична відповідність, національна ідентичність, інтонаційна природа твору).

Отже, постає необхідність наукового обґрунтування критеріїв формування сучасного українського репертуару для гітари, спрямованого на створення ефективної навчальної моделі, що забезпечить цілісний розвиток виконавської майстерності учнів та формування їхньої національної мистецької ідентичності.

Метою статті є наукове обґрунтування критеріїв відбору сучасного українського репертуару для гітаристів у мистецьких закладах освіти з урахуванням педагогічних, технічних та естетичних чинників, а також визначення напрямів удосконалення навчального процесу через інтеграцію національно орієнтованого музичного матеріалу.

Аналіз досліджень і публікацій. У процесі опрацювання поставленого питання було використано низку спеціалізованих джерел, які всебічно розкривають аспекти гітарної педагогіки, методики навчання, розвитку виконавської майстерності, творчих здібностей і збереження національної музичної традиції. Серед видань, орієнтованих на репертуарну підтримку навчального процесу, варто відзначити збірку Аліни Бойко «Вітання з України! Варіації та обробки української народної музики для шестиструнної гітари соло» [1]. Це видання пропонує адаптації народних мелодій, пристосовані для гітаристів середнього рівня підготовки, що сприяє інтеграції національного матеріалу в освітню практику.

До класичної гітарної педагогіки належить посібник В. В. Вільгельміні «Шестиструнна гітара» (Київ, 1974), який містить навчальні твори для початкового етапу навчання в музичних школах і є важливим джерелом для формування базових виконавських навичок.

Практично спрямовану методику початкового навчання гри на гітарі репрезентує видання «Гітара – крок за кроком» [3], де представлено етапний підхід до розвитку технічних умінь, через вправи, етюди та нескладні п'єси з поступовим ускладненням.

Аспекти формування національної мистецької ідентичності в контексті музичної освіти висвітлено у посібнику Л. О. Кияновської «Українська музична культура» [4]. Це джерело акцентує на важливості осмислення національної культурної традиції при доборі репертуару.

Поглиблене теоретичне обґрунтування процесів формування виконавської майстерності гітаристів подано в авторефераті дисертації Н. П. Михайленко «Теоретичні основи формування виконавської майстерності гітариста» [5], де розглядаються психологічні, методичні та технологічні складові професійної підготовки.

Розвиток ансамблевого мислення як важливого компоненту гітарної освіти проаналізовано в роботах І. О. Половинки «Деякі аспекти ансамблевого музикування в класі гітари» [6] та О. О. Стельмаха «Формування в учнів мистецьких шкіл навичок ансамблевої гри» [9], що висвітлюють педагогічні підходи до розвитку колективного виконавства.

Історико-культурний аспект становлення гітарної школи в Україні репрезентовано у статті В. Л. Сидоренка «Гітарне мистецтво у Львові» [7], де простежено локальні традиції розвитку гітарної культури на заході України.

Інноваційні методики навчання гри на гітарі та використання цифрових технологій у цьому процесі розглянуто у праці О. І. Солдатенка «Використання інноваційних технологій для розвитку творчих здібностей студентів на практичних заняттях з навчальної дисципліни “Основний музичний інструмент (гітара)”» [8].

Особливу увагу в контексті добору репертуару заслуговує стаття Михайла Туценка «Національний репертуар як важлива складова фахової підготовки гітариста» [10], де обґрунтовано роль українського національного матеріалу у професійному становленні виконавців.

Таким чином, залучена джерельна база дозволила забезпечити міждисциплінарний підхід до дослідження, охопивши методичні, теоретичні, історико-культурні та інноваційні аспекти гітарної освіти. Це створює ґрунтовну основу для формування об'єктивних критеріїв добору сучасного українського репертуару для гітаристів у системі мистецької освіти.

Матеріали та методи. Матеріальну основу дослідження становлять сучасні українські гітарні твори, орієнтовані на використання в освітньому процесі, зокрема композиції Аліни Бойко, Федора Берната, Олександра Затинченка та Костянтина Чечені. Аналіз охоплює як окремі зразки камерно-інструментальної творчості, так і тенденції розвитку української гітарної музики останніх десятиліть.

Методологічну базу дослідження складають:

- *аналіз музичного тексту* (виявлення технічних, інтонаційно-стилістичних і художніх особливостей творів);

- *порівняльний метод* (зіставлення різних зразків сучасного українського гітарного репертуару за педагогічними, технічними й естетичними критеріями);

- *метод узагальнення* (систематизація отриманих результатів для формулювання критеріїв добору репертуару);

- *елементи історико-стилістичного аналізу* (вивчення інтеграції фольклорних і сучасних композиторських технік у творах для гітари).

Застосування цих методів дозволило обґрунтувати комплексний підхід до поставленої проблеми.

Результати. Процес добору сучасного українського репертуару для гітаристів у мистецьких закладах освіти має ґрунтуватися на комплексному урахуванні педагогічних, технічних та естетичних чинників. Важливим є відбір творів, які відповідають віковим та психофізіологічним особливостям учнів, сприяють поетапному розвитку інструментальних навичок, художнього мислення й формуванню національної виконавської культури.

Педагогічні критерії передбачають залучення творів, що дають можливість послідовного опанування базових технічних прийомів (арпеджіо, легато, стакато, баре), розвитку поліфонічного слуху та розуміння фактурної різноманітності. *Технічні вимоги* включають поступове ускладнення ритміки, фактури та темпу, а також знайомство з елементами сучасної гітарної техніки (флажолети, перкусійні ефекти, поліметрія). *Естетичні критерії* акцентують на обов'язковій інтеграції національної інтонаційної основи, що забезпечує автентичність музичного виховання і сприяє розвитку національної ідентичності.

У сучасному українському інструментальному мистецтві важливе місце посідають твори, що поєднують традиційний мелос з індивідуальним композиторським стилем, глибокою емоційністю та виразними виконавськими можливостями. Серед них слід відзначити композиції Аліни Бойко, Ференца Берната, Олександра Затинченка та Костянтина Чечені, що сповнені національного тематизму, образності й художньо-виразного потенціалу виконавського жесту.

Збірка варіації на тему українських пісень Аліни Бойко, серед яких «Ой чий то кінь стоїть», «Ой ти, дівчино, з горіха зерня», «Монолог» демонструє вишукане інтонаційне опрацювання знайомих мелодій, з поступовим наростанням драматургічної напруги через варіаційну техніку. Слід зазначити, що використання варіаційної форми дозволяє ознайомити гітаристів із різноманітними способами варіаційного розвитку теми: зміна фактури, артикуляції, динаміки.

Мелодика теми «Ой чий то кінь стоїть»¹ зберігає народну автентичність, однак розкривається в широкому спектрі фактурних і тембрових варіантів – від простої монодії до поліфонічної багатоголосості. Важливою виконавською вимогою є кантиленне ведення фрази, виразна динаміка та гнучкість ритму. Твір орієнтований на учнів середнього рівня підготовки. Використання цієї варіаційної форми дозволяє ознайомити гітаристів із різноманітними способами варіаційного розвитку теми: зміна фактури, артикуляції, динаміки. Технічні завдання включають арпеджіо, баре, легатні пасажі.

При обробці народної пісні «Ой ти, дівчино, з горіха зерня»² Аліна Бойко звертається до поезії Івана Франка, надаючи їй мелодійної глибини та камерного ліризму. Тут переважає інтонаційна м'якість, образна щирість

і стилістична витонченість, що вимагає від виконавця вміння передавати нюансовані динамічні відтінки та гнучке *rubato*. Авторкою зроблено акцент на мелодичному кантиленному викладі й розвитку співучого звучання інструмента, що є особливо важливим для виховання фразування й інтонаційної виразності.

Більш складний за структурою «Монолог»³ Аліни Бойко має драматичніший характер і тяжіє до речитативної форми з елементами імпровізаційної свободи. Тут на перший план виходить глибоке емоційне напруження, яке втілюється як у мелодичній лінії, так і в паузах, що відіграють важливу роль у формуванні внутрішнього простору твору, що вимагає розвиненої динамічної чутливості й здатності до музичного розповіді. Технічна специфіка твору – це чергування різних фактурних шарів, синкоповані ритми.

Особливе місце у репертуарі сучасних виконавців посідає «Українська балада на тему пісні “Рідна мати моя”»⁴ Ференца Берната, яка поєднує виразність народної пісні з розгорнутою баладною формою в дусі європейської романтичної традиції. Пісенна тема проходить крізь трансформації, збагачуючись гармонічними напругами, кульмінаційними хвилями, драматичною напругою. Твір вимагає від виконавця вміння передати зміну емоційних станів через гнучке фразування, використання нюансування, широких кантиленних ліній. Технічні особливості включають застосування глибоких арпеджіо та широкого діапазону динаміки.

Натомість «Ноктюрн» Олександра Затинченка⁵ вражає камерною атмосферою, витонченістю фактури та мелодичною чистотою. Це твір медитативного характеру, в якому важлива плавність фразування, темброва гнучкість та здатність створити відчуття нічної задумливості. Стилiстично він тяжіє до традицій імпресіонізму, хоча не втрачає інтонаційного зв'язку з українською мелодикою. Твір спрямований на розвиток техніки м'якого легато та контроль тембрових відтінків. Характерні особливості: використання нетрадиційних гармонічних оборотів, імпресіоністична гармонія у поєднанні з національно-інтонаційною основою. Технічні виклики полягають у рівномірному звучанні багатоголосся та витонченому балансі між голосами.

Твори Костянтина Чечені⁶ вирізняються індивідуальністю стилю, збагаченою національними інтонаційними джерелами та модерністською композиторською мовою. Його музика поєднує фольклорну основу з сучасними засобами гармонізації, модальної варіативності, поліфонії. Інструментальні композиції Чечені мають глибокий психологічний підтекст, часто звертаються до філософських чи екзистенційних тем, вимагаючи від виконавця не лише технічної майстерності, а й інтелектуального занурення у зміст. У його творах широко застосовуються складні ритмічні структури, зміни метру, несподівані темброві контрасти та насиченість афектів; композиції орієнтовані на різні рівні підготовки, вирізняються жанрово-стильовою різноманітністю.

³ <https://www.youtube.com/watch?v=xOuEHgfO1Jk>

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=CuscS870FcQ>

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=28jhhP7EP4>

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=vjgXkDBYoQA>

¹ https://www.youtube.com/watch?v=nK5tmPX_m4w

² <https://www.youtube.com/watch?v=xvclpMSswyY>

ністю: від народно-танцювальних до камерно-ліричних форм. Їх специфіка – активне використання ритмічних остинато, модернізованих ладових структур, що сприяє розвитку метроритмічного чуття і сучасного музичного мислення.

Отже, усі розглянуті твори є яскравими зразками сучасної української камерної музики, що зберігає зв'язок із національною традицією, водночас інтегруючись у європейський музичний контекст. Їх виконання потребує високої інтерпретаційної культури, чутливості до поетичного слова, глибокого розуміння стилю та інтонаційної природи української музики.

Висновки. Проведене дослідження засвідчує необхідність цілісного, науково обґрунтованого підходу до добору сучасного українського репертуару для гітаристів у мистецьких закладах освіти. Репертуар, що інтегрується у навчальний процес, має не лише відповідати технічному рівню учнів, а й формувати в них інтонаційне мислення, естетичну чутливість, здатність до стилістичного аналізу та національної самоідентифікації. Систематизація педагогічних, технічних та естетичних критеріїв дозволяє визначити основні параметри навчальних творів: відповідність віковим особливостям, поступове ускладнення технічних завдань, наявність стилістично виразного та емоційно наповненого музичного матеріалу.

Аналіз творів Аліни Бойко, Ференца Берната, Олександра Затинченка та Костянтина Чечені продемонстрував, що сучасна українська гітарна музика має великий дидактичний потенціал. Зокрема, варіаційні форми А. Бойко сприяють розвитку техніки та фразування; баладна структура Ф. Берната формує навички драматургічного моделювання образу; імпресіоністичний характер О. Затинченка вимагає тонкої звукової пластики; а твори К. Чечені розвивають складне метроритмічне мислення, поліфонічний слух і інтерпретаційні навички.

Таким чином, використання якісного українського репертуару у процесі гітарної підготовки сприяє не лише професійному зростанню виконавців, а й утвердженню національного мистецького простору.

Подальші дослідження у сфері добору сучасного українського репертуару для гітаристів у мистецьких закладах освіти є перспективними та можуть розвиватися у кількох напрямках.

По-перше, актуальним є створення спеціалізованих навчальних збірників сучасної української гітарної музики для різних рівнів підготовки – початкового, середнього та професійного. Такі збірники мають містити не лише нотний матеріал, а й методичні коментарі щодо технічних завдань і художніх особливостей виконання кожного твору.

По-друге, перспективною є розробка аналітичних моделей добору репертуару на основі інтеграції педагогічних, технічних і естетичних критеріїв, адаптованих до українського національного контексту. Це сприятиме створенню єдиної стратегії формування репертуарної політики у мистецьких навчальних закладах.

По-третє, важливим напрямом подальших розвідок є розширення репертуарного фонду через стимулювання співпраці композиторів і викладачів гітари з метою створення нових педагогічно доцільних творів, які враховують сучасні виконавські техніки й національно-стилістичні особливості.

По-четверте, потребує окремого дослідження питання міждисциплінарної інтеграції: залучення елементів української оркестрової і народно-інструментальної традиції до розвитку специфіки гітарного виконавства.

Загалом перспектива системного впровадження сучасного українського репертуару у навчальний процес сприятиме не лише професійному становленню молодих виконавців, а й зміцненню національної мистецької ідентичності у сфері гітарного мистецтва.

Література:

1. Бойко А. Вітання з України! Варіації та обробки української народної музики для шестиструнної гітари соло. Київ, 2009. 32 с.
2. Вільгельміні В. В. Шестиструнна гітара. Учебний репертуар для підготовчого та першого класів музичних шкіл : навч.-метод. посіб. Київ : Музична Україна, 1974. 88 с.
3. Гітара – крок за кроком : навч.-реперт. посіб. для гітаристів-початківців / упоряд. К. О. Салан, С. В. Цимбал. Київ : Тонар, 2016. 171 с.
4. Кияновська Л. О. Українська музична культура : навч. посіб. Тернопіль : СМП «Астон», 2000. 184 с.
5. Михайленко Н. П. Теоретичні основи формування виконавської майстерності гітариста: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2011. 21 с.
6. Половинка І. О. Деякі аспекти ансамблевого музикування в класі гітари. 2023.
7. Сидоренко В. Л. Гітарне мистецтво у Львові. *Гітара UA*. 2008. № 1. С. 22–23.
8. Солдатенко О. І. Використання інноваційних технологій для розвитку творчих здібностей студентів на практичних заняттях з навчальної дисципліни «Основний музичний інструмент (гітара)». 2020.
9. Стельмах О. О. Формування в учнів мистецьких шкіл навичок ансамблевої гри. 2023.
10. Тущенко Михайло. Національний репертуар як важлива складова фахової підготовки гітариста. *Мистецтвознавчі записки*. 43. 2023. 152–156.

References:

1. Boiko A. (2009). Vitannia z Ukrainy! Variatsii ta obrobky ukrainskoi narodnoi muzyky dlia shestystrunnoi hitary solo [Greetings from Ukraine! Variations and processing of Ukrainian folk music for six-stringed solo guitar]. Kyiv, 32. [in Ukrainian].

2. Vilhelmini V. V. (1974). Shestystrunna hitara. Uchbovyi repertuar dlia pidhotovchoho ta pershoho klasiv muzychnykh shkil [Six -stringed guitar. Educational repertoire for preparatory and first classes of music schools]: navch.-metod. posib. Kyiv : Muzychna Ukraina. 88. [in Ukrainian].
3. Hitara – krok za krokom : navch.-repert. posib. dlia hitarystiv-pochatktivtsiv (2016). [Guitar-step by step: teaching repert. a manual. For beginner guitarists] / uporiad. K. O. Salan, S. V. Tsymbal. Kyiv : Tonar. 171. [in Ukrainian].
4. Kyianovska L. O. (2000). Ukrainska muzychna kultura [Ukrainian Musical Culture]: Educ. a manual. : navch. posib. Ternopil : SMP “Aston”. 184. [in Ukrainian].
5. Mykhailenko N. P. (2011). Teoretychni osnovy formuvannia vykonavskoi maisternosti hitarysta [Theoretical bases of forming a guitarist performing skill]: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznav.: 17.00.03. / Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy im. P.I.Chaikovskoho. Kyiv. 21. [in Ukrainian].
6. Polovynka I. O. (2023). Deiaki aspekty ansamblevoho muzykuvannia v klasi hitary [Some aspects of ensemble music in the guitar class]. [in Ukrainian].
7. Sydorenko V. L. (2008). Hitarne mystetstvo u Lvovi [Guitar art in Lviv]. *Hitara UA*. № 1. S. 22–23. [in Ukrainian].
8. Soldatenko O. I. (2020). Vykorystannia innovatsiinykh tekhnolohii dlia rozvytku tvorchykh zdibnostei studentiv na praktychnykh zaniattiakh z navchalnoi dystsypliny “Osnovnyi muzychnyi instrument (hitara)” [The use of innovative technologies for the development of students' creative abilities in practical classes in the discipline “The main musical instrument (guitar)”]. [in Ukrainian].
9. Stelmakh O. O. (2023). Formuvannia v uchniv mystetskykh shkil navychok ansamblevoi hry [Formation of students' art schools with ensemble play]. [in Ukrainian].
10. Tushchenko Mykhailo. (2023). Natsionalnyi repertuar yak vazhlyva skladova fakhovoi pidhotovky hitarysta [National repertoire as an important component of professional guitarist training]. *Mystetstvoznavchi zapysky*. 43. 152–156. [in Ukrainian].

ТРОМБОН У ЦИФРОВІЙ МЕДІА: ВІД ТРАДИЦІЙНИХ ВИКОНАВСЬКИХ ПРАКТИК ДО МУЛЬТИМЕДІЙНИХ ПРОЄКТІВ

Мартьянов Євгеній Вячеславович,

аспірант кафедри

Музичне мистецтво естради та джазу

Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

ORCID ID: 0009-0002-2433-7284

У статті досліджується трансформація тромбона – від традиційного академічного інструмента до багатofункціонального елемента цифрового музичного середовища. Проаналізовано, як технологічні досягнення XXI століття вплинули на виконавські практики, розширили жанрові межі інструмента та забезпечили його інтеграцію в нові мультимедійні формати. Зберігаючи свою акустичну природу, тромбон дедалі активніше залучається до цифрових і аудіовізуальних проєктів, зокрема до електронної музики, VR/AR-середовищ, інтерактивних інсталяцій та експериментальних перформансів. Особлива увага приділена використанню цифрових платформ, таких як Ableton Live і Max/MSP, що дозволяють поєднувати природне звучання тромбона з електронними ефектами – реверберацією, дисторшином, семплюванням – і значно розширюють його звукову палітру та виразові можливості. У статті розглядаються сучасні розширені техніки гри, зокрема мультифоніка, глісандо та фрулато, які набувають нових властивостей у поєднанні з цифровою обробкою. Ці техніки, підсилені технологічними засобами, відкривають нові форми експресивності, особливо актуальні в контексті медіамистецтва. Також аналізується зміна моделі музичної комунікації – від лінійної взаємодії «виконавець – слухач» до зануреної та інтерактивної взаємодії, де цифрове середовище активно впливає на творчий процес. У статті представлено аналіз мультимедійних кейсів, таких як Trombone VR Experience, Tube Space II і Mixed Reality Brass Lab, де тромбон виступає як центральний засіб поєднання звуку, візуального контенту та просторового руху. Ці проєкти демонструють здатність інструмента виходити за межі традиційних музичних функцій і брати участь у міждисциплінарних художніх форматах, що поєднують технології, звук і взаємодію з аудиторією. **Постановка проблеми:** необхідність адаптації традиційних духових інструментів до новітніх цифрових форматів і пошуку шляхів їх ефективного функціонування в умовах глобальної цифровізації мистецького простору. **Мета:** простежити еволюцію тромбона в контексті цифрових трансформацій, визначити нові виконавські та комунікаційні стратегії його застосування у сучасному мультимедійному середовищі. **Наукова новизна:** міждисциплінарний підхід до аналізу тромбона як інструмента, що функціонує на перетині музики, технологій та візуального мистецтва; виявлення нових форм його інтеграції у VR/AR-формати, медіаперформанси та генеративні композиції. **Висновки:** у цифрову добу тромбон перестає бути виключно академічним інструментом і набуває статусу медіаінструмента, здатного до інноваційної міжжанрової та міждисциплінарної взаємодії. Його подальші перспективи пов'язані з інтеграцією в системи штучного інтелекту, розробкою програмного забезпечення для мультимедійних проєктів і створенням нових форматів презентації духових інструментів у цифровому мистецтві.

Ключові слова: тромбон, цифрові медіа, мультимедійні проєкти, виконавські практики, музична технологія, інтеграція жанрів, аудіовізуальні формати, інноваційні техніки, цифрова музика.

Martianov Yevhenii. The Trombone in digital media: from traditional performance practices to multimedia projects

The article examines the evolution of the trombone as a traditional instrument of the symphony orchestra, which, due to the technological advancements of the 21st century, has transformed into a multifunctional component of the digital musical environment and multimedia projects. Particular attention is paid to the impact of digital technologies on performance techniques, repertoire, and the sonic capabilities of the instrument, as well as its integration into modern musical genres such as jazz, pop, and electronic music. Special emphasis is placed on the application of the trombone in audiovisual formats, including virtual concerts, interactive installations, and VR/AR technologies.

The study focuses on how digital platforms, such as Ableton Live and Max/MSP, enable the combination of the trombone's acoustic sound with electronic effects such as reverb, distortion, and sampling. This significantly expands the instrument's potential, allowing for the creation of unique sound textures that not only enrich the existing repertoire but also facilitate its adaptation to the contemporary digital environment.

The article explores innovative playing techniques on the trombone that are utilized in conjunction with digital technologies. For instance, multiphonics and glissando have become essential for performers working with digital effects, providing the instrument with new expressiveness. The interactivity of the trombone in VR/AR projects enhances its audience perception, allowing the instrument to be used not only as a sound source but also as a communication tool that responds to audience actions or environmental changes.

Based on an analysis of multimedia projects and interactive platforms, the article demonstrates how the trombone becomes a key instrument for creating innovative artistic forms. Projects such as «Tube Space II» by D. Kurlandsky illustrate that the trombone can serve not only a musical function but also act as a medium for the interaction of sound, imagery, and space.

The findings of the study indicate that the trombone is adapting to the contemporary challenges of the digital era, surpassing its traditional usage. The instrument becomes a platform for innovative experiments, integrating into new audiovisual formats, VR/AR technologies, and digital music environments. Future research prospects include the use of artificial intelligence to create interactive musical compositions with the trombone and the development of software for integrating the instrument into multimedia projects.

Key words: trombone, digital media, VR/AR technologies, multimedia projects, audiovisual formats, digital music, interactivity, innovations, playing techniques.

Постановка проблеми. Сучасна музика все більше інтегрується в цифрове середовище, що створює нові виклики для традиційних інструментів, зокрема тромбона. Технічні можливості та акустичні характеристики дозволяють цьому інструменту займати універсальну позицію: адже тромбон відіграє важливу роль в академічному та неакадемічному, в тому числі й джазовому музичному мистецтві, як в сольному, так і в оркестровому та камерному музикуванні. Утім, у XXI столітті завдяки розвитку цифрових технологій тромбон виходить за рамки традиційного побутування, стаючи визначальним елементом аудіовізуальних проєктів, електронної музики та інтерактивних інсталяцій. Це вимагає від виконавців не лише опанування нових технік гри, але й використання цифрових інструментів для розширення своїх можливостей. На жаль, в українському музикознавчому просторі існує мало досліджень, які б окреслювали проблематику модерних інноваційних підходів до тромбонного виконавства; при цьому серед англomовних джерел така тенденція швидко зростає. Лише за останні три роки з'явилася чисельна кількість наукових праць, присвячених вивченню сучасних технологій, які може бути залучено композиторами та виконавцями під час гри на тромбоні. Серед таких досліджень треба вказати дослідження В. Форда, К. Шейпа та ін.

Таким чином, **актуальність** пропонованої статті зумовлена необхідністю осмислення ролі тромбона в умовах цифрової трансформації мистецтва, його впливу на музичну практику та формування нового репертуару. Новизна дослідження полягає у комплексному аналізі інтеграції тромбона у цифрове середовище, що відкриває перспективи розвитку інструмента в умовах цифрового суспільства.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасні дослідження акцентують увагу на нетрадиційних засобах виразності, про які пише Р. Вовк, виконавський герменевтиці у контексті духових соло, досліджень В. В. Громченком, а також на методиках гри на тромбоні, представлених Г. Марценюком. В. Слупський аналізує сучасні засоби виразності у творах для ансамблів духових інструментів, а Цзоу Вей досліджує інтерпретацію тембру тромбона у музиці другої половини XX – початку XXI століття. Зарубіжні науковці, такі як Е. Купровська, Чжоу Вей та Д. Курляндський, зосереджуються на цифрових технологіях, інтеграції тромбона у мультимедійні формати та його нових виконавських можливостях. Проте комплексний підхід до вивчення трансформації тромбона у цифрову епоху, зокрема в контексті VR/AR-технологій, досі залишається недостатньо висвітленим.

Мета статті полягає в аналізі трансформації тромбона як традиційного інструмента у сучасному цифровому середовищі, вивченні змін його виконавських практик, репертуару та перспектив інтеграції у мультимедійні проєкти. **Об'єкт** статті складає виконавське тромбонове мистецтво XXI століття, **предмет** – сучасні техніки виконавства на тромбоні, зокрема цифрові технології.

Методологія дослідження включає метод *системного аналізу, компаративний метод, метод міждисциплінарного вивчення, структурно-функціональний метод*. Зазначені методи дозволяють всебічно оцінити вплив цифрових технологій на трансформацію виконавських практик та мультимедійного використання тромбона. Системний підхід застосовано для аналізу змін у функціонуванні інструмента в різних музичних жанрах та форматах, зокрема для дослідження його ролі у традиційному виконанні, електронній музиці, VR/AR-проєктах та мультимедійному мистецтві. Компаративний метод використовувався для порівняння особливостей інтеграції тромбона в акустичних та цифрових середовищах, а також для виявлення тенденцій його адаптації до нових виконавських форматів.

Для аналізу мультимедійних проєктів та VR/AR-середовища застосовано такі критерії: технічна інтеграція (використання цифрових ефектів, електронної обробки та програмного забезпечення, зокрема Ableton Live, Max/MSP); взаємодія тромбона з візуальними елементами (оцінка аудіовізуального синтезу у відеоінсталяціях, інтерактивних виступах та театральних постановках); інтерактивність виконання (аналіз технологій доповненої та віртуальної реальності у контексті живої імпровізації та реакції системи на дії виконавця чи слухача); розширення виконавських можливостей (дослідження використання нових технік гри, таких як мультитоніка та глісандо, у поєднанні з цифровими ефектами).

Виклад основного матеріалу. У XXI столітті тромбон переживає нову хвилю розвитку, що зумовлено технологічними проривами та змінами у музичних практиках. Цифровізація сприяє його інтеграції у сучасне середовище, розширюючи функціональні можливості інструмента. Зокрема, використання електронних ефектів і цифрових платформ сприяє трансформації звучання тромбона, адаптуючи його до мультимедійних проєктів і нових жанрів.

Технічні вдосконалення інструмента, зокрема застосування легких металів і ергономічних конструктивних змін, підвищують точність виконання, а цифрові обробки (реверберація, дисторшн, семплування) створюють нові темброві можливості. Це дозволяє композиторам експериментувати з репертуаром, а виконавцям – розширювати арсенал виконавських технік.

Вплив цифрових форматів сприяє включенню тромбона у проєкти поза традиційною класичною музикою. У джазі він зберігає свою роль як сольного, так і акомпануючого інструмента, однак отримує нові можливості завдяки інтеграції електронних ефектів. У поп-музиці та електронних жанрах тромбон використовується для створення динамічних звукових текстур і ефектів, які раніше не були доступні в акустичному виконанні.

Цифрове середовище також стимулює розвиток нових технік гри. Зокрема, мультитоніка, глісандо та інші прийоми комбінуються з обробкою звуку в реальному часі, що відкриває перспективи для VR/AR-проєктів та інтерактивних музичних форматів. Тромбон уже використовується в аудіовізуальних інста-

ляціях, де його звучання взаємодіє з візуальними ефектами, простором та діями слухачів.

У поп-музиці тромбон виконує не лише акомпануючу, але й сольну роль, що свідчить про розширення його виконавських функцій у межах популярної музики. Його застосування зумовлене прагненням композиторів та аранжувальників до збагачення звукового полотна завдяки характерному тембру, здатному підкреслювати емоційну виразність композицій. Вибір тромбона як сольного або гармонійного інструмента часто пов'язаний із необхідністю створення впізнаного звучання, що диференціює виконавця на фоні стандартних аранжувань. Роль тромбона в поп-музиці виходить за межі традиційного акомпанементу, стаючи елементом, що формує стильову ідентичність окремих проєктів [10, с. 37–55].

В електронній музиці тромбон інтегрується у звукову структуру через поєднання акустичних властивостей інструмента з цифровими обробками. Його використання в таких жанрах, як дабстеп, техно та ембієнт, демонструє переосмислення функціональності традиційного духовного інструмента. Застосування ефектів, зокрема дисторшну, реверберації та хорусу, дозволяє експериментувати зі звуковими текстурами, створюючи гібридні тембри, які не характерні для класичного виконання. Така трансформація відкриває нові перспективи для тромбона як не лише супровідного, а й основного композиційного елемента, що генерує нові форми звучання в цифровому середовищі.

Інтеграція тромбона у мультимедійні проєкти свідчить про зміну його традиційної ролі у музичному мистецтві. Використання інструмента у відеоінсталяціях, інтерактивних перформансах та VR/AR-просторах демонструє його здатність адаптуватися до концепцій синтетичного мистецтва. Завдяки можливості створення багатопланових звукових текстур тромбон взаємодіє з візуальними ефектами, формуючи єдиний аудіовізуальний простір. Його застосування у драматичних сценах або концептуальних інсталяціях підтверджує зміну статусу інструмента – з акустичного виконавського засобу на інтерактивний медіа-елемент, що визначає сприйняття твору загалом [9, с. 42–51].

Технології VR (віртуальної реальності) та AR (доповненої реальності) відкривають нові перспективи для інтерактивного використання тромбона, змінюючи традиційні виконавські практики. Один із відомих проєктів у цій сфері – «Trombone VR Experience» (2022), у якому виконавець грає на тромбоні, а його звучання синхронізується з візуальними елементами віртуального простору. Учасники проєкту можуть взаємодіяти з музикою, змінюючи параметри звуку через рухи голови або жестові команди. Інший цікавий кейс – «Mixed Reality Brass Lab» (2021), що використовує доповнену реальність для навчання тромбоністів, де система аналізує якість виконання та в режимі реального часу накладає корекційні ефекти, покращуючи інтонацію та артикуляцію.

Власна модель інтеграції тромбона у VR/AR може бути реалізована через концепцію «Trombone Immersion

Lab» – проєкт, у якому тромбон використовується як інструмент для генерації аудіовізуального контенту. Завдяки спеціальним датчикам руху та позиційного трекінгу, кожна зміна тембру чи динаміки може впливати на параметри 3D-простору: змінювати кольори, швидкість анімації або навіть деформувати об'єкти у віртуальному середовищі. Це дозволить створити інтерактивний музичний простір, де слухачі можуть не лише сприймати музику, але й візуально відчувати її структуру та динаміку.

Окрім VR/AR-проєктів, тромбон активно інтегрується в анімаційні та кінематографічні роботи. У саундтреці до мультфільму «Soul» від Pixar тромбон використовується як основний інструмент для передачі настрою головного героя-музиканта. У мультимедійному театрі постановка «Metropolis Ark 5» застосовує тромбон у поєднанні з відеопроєкціями, де звукові вібрації інструмента впливають на візуальний ряд у реальному часі.

Сучасні композитори також активно працюють із тромбоном у сфері мультимедіа. Такі твори, як «Tube Space II» Дмитра Курляндського, ілюструють, як тромбон може стати центральним елементом концептуальних аудіовізуальних інсталяцій, де він взаємодіє з простором, цифровими ефектами та технічними новаціями [5; 7].

Цифрові технології не лише стимулюють створення нових форм музичного виконання, але й сприяють розвитку технік гри на тромбоні, які раніше були складними або навіть неможливими. Розширені техніки, такі як мультифоніка (одночасне видобування на інструменті кількох звуків), глісандо (плавні переходи між нотами) та інструментальне фрулато (додавання текстурності звучанню), активно використовуються в мультимедійних проєктах. Ці прийоми часто комбінуються з цифровими ефектами (затримка, реверберація, еквалізація), що дозволяє створювати багатопланові та динамічні звукові композиції [6, с. 5–7].

Сучасні тромбоністи не обмежуються традиційними виконавськими прийомами, а активно експериментують із електронними технологіями. Використання MIDI-технологій, зокрема спеціальних мікрофонів і датчиків, дозволяє перетворювати звук тромбона в цифрові сигнали для подальшої обробки. Це відкриває нові можливості для інтерактивних виступів, де виконавець може в реальному часі змінювати характер звучання інструмента або взаємодіяти з іншими цифровими пристроями, що створює синтетичний музичний простір із залученням штучного інтелекту та VR/AR-інтерфейсів.

Подальший розвиток інтеграції тромбона у цифрове середовище включає активне використання технологій віртуальної та доповненої реальності. У VR/AR-сценах тромбон може виконувати функцію інтерактивного інструмента, звук якого змінюється залежно від візуального контексту чи рухів виконавця. Це дозволяє розробляти інноваційні музично-візуальні проєкти, які поєднують звук, зображення та простір у єдину художню концепцію [6, с. 8].

Тромбон має значний потенціал у проєктах, пов'язаних із штучним інтелектом. Сучасні алгоритми машинного навчання здатні аналізувати особливості гри виконавця та створювати музичні композиції на їх основі, додаючи інтерактивності та експериментальності. Використання таких систем дозволяє експериментувати з новими формами творчості, що об'єднують традиційні техніки та технологічні інновації.

Висновки. Тромбон у сучасну епоху переживає значну трансформацію, поєднуючи традиційні виконавські техніки з можливостями цифрових технологій.

Інтеграція інструмента у різні музичні жанри, мультимедійні проєкти та інтерактивні формати демонструє його здатність адаптуватися до вимог цифрового суспільства. Нові техніки виконання, застосування цифрових ефектів і участь у VR/AR-проєктах забезпечують тромбону унікальне місце в сучасному музичному мистецтві. Подальші дослідження можуть зосередитися на розширенні його інтеграції у цифрове середовище, експериментах із штучним інтелектом та створенні інноваційних форматів для традиційних інструментів.

Література:

1. Вовк Р. Деякі нетрадиційні засоби виразності сучасного кларнетового виконавства. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2000. Вип. 8. С. 172–183.
2. Гонтова Л. В., Стебаков М. О. Вплив нових композиційних технік на оновлення тромбового репертуару в XX – XXI ст. 2021.
3. Громченко В. В. Духове соло в контексті музично-виконавської герменевтики (педагогічний аспект). *Культура України*. 2018. Вип. 61. С. 8–15.
4. Крижанівський Ф. Синтез вокального та інструментального виконавства в епоху раннього бароко. *Проблеми методики та виконавства на духових інструментах*. 2009. Вип. 83. С. 60–66. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського.
5. Марценюк Г. Методика оволодіння мистецтвом гри на тромбоні. Київ : Інформаційно-аналітичне агентство, 2007.
6. Марценюк Г. П. Етапи становлення та проблеми розвитку українського тромбового виконавства (кінець XIX – XX сторіччя): історичні та методичні аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2011.
7. Марценюк Г. П. Українське тромбове виконавство в контексті європейського духового музичного мистецтва : монографія. Київ : Інформаційно-аналітичне агентство, 2013.
8. Слупський В. Сучасні засоби виразності у творах для ансамблів духових інструментів В. Рунчака. *Проблеми методики та виконавства на духових інструментах*. 2008. Вип. 70. С. 197–200.
9. Цзоу В. Нові передумови інтерпретації тембру тромбона в музиці другої половини XX на початку XXI ст. *Музичне мистецтво і культура*. 2014. Вип. 20. С. 42–51.
10. Цюлюпа С. Д. Науковий доробок кандидатські та докторські дисертації духовиків України XX початку XXI століть. Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. 2016. Вип. 8. С. 37–55. Рівне : Волинські обереги.
11. Ford W. An Introduction to Jazz Performance Skills and Techniques for Trombone: The Bordogni Jazz Project : dissertation Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, 2021. URL: https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/5575 (дата звернення: 14.10.2023).
12. Sharpe C. M. A Modern Pedagogical Method for Developing Valve Technique on Independent Double Valve Bass Trombone : dissertation. University of North Texas, 2019. URL: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc1609158/> (дата звернення: 14.10.2023).

References:

1. Vovk, R. (2000). Some unconventional means of expressiveness in modern clarinet performance. *Naukovyi Visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho – Scientific Bulletin of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, (8), pp. 172–183. [in Ukrainian]
2. Hontova, L. V., & Stebakov, M. O. (2021). The influence of new compositional techniques on the renewal of the trombone repertoire in the 20th–21st centuries. [in Ukrainian]
3. Gromchenko, V. V. (2018). Wind instrument solos in the context of musical and performative hermeneutics (pedagogical aspect). *Kultura Ukrainy – Culture of Ukraine*, (61), pp. 8–15. [in Ukrainian]
4. Kryzhanivskiy, F. (2009). Synthesis of vocal and instrumental performance in the early Baroque era. *Problemy metodyky ta vykonavstva na dukhovyykh instrumentakh – Problems of Methodology and Performance on Wind Instruments*, (83), pp. 60–66. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho. [in Ukrainian]
5. Martsenyuk, H. (2007). *Metodyka ovolođinnia mystetstvom hry na tromboni – Methods of mastering the art of trombone performance*. Kyiv: Informatsiino-analitychne ahentstvo. [in Ukrainian]
6. Martsenyuk, H. P. (2011). *Etapy stanovlennia ta problemy rozvytku ukrainskoho trombonovoho vykonavstva (kinets XIX – XX storichchia): istorychni ta metodychni aspekty – Stages of development and challenges in the evolution of Ukrainian trombone performance (late 19th – 20th centuries): Historical and methodological aspects* (PhD thesis abstract, Candidate of Art Studies, 17.00.03 “Musical Art”). Kyiv. [in Ukrainian]
7. Martsenyuk, H. P. (2013). *Ukrainske trombonove vykonavstvo v konteksti yevropeiskoho dukhovoho muzychnoho mystetstva – Ukrainian trombone performance in the context of European wind musical art: Monograph*. Kyiv: Informatsiino-analitychne ahentstvo. [in Ukrainian]

8. Slupskyi, V. (2008). Modern means of expression in V. Runchak's works for wind instrument ensembles. *Problemy metodyky ta vykonavstva na dukhovykh instrumentakh – Problems of Methodology and Performance on Wind Instruments*, (70), pp. 197–200. [in Ukrainian]
9. Zou, V. (2014). New prerequisites for interpreting the trombone timbre in the music of the second half of the 20th – early 21st centuries. *Muzychne mystetstvo i kultura – Musical Art and Culture*, (20), pp. 42–51. [in Ukrainian]
10. Tsyulyupa, S. D. (2016). Scientific achievements: Candidate and doctoral dissertations of Ukrainian wind instrument performers of the 20th – early 21st centuries. *Istoriia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoï muzyky v konteksti natsionalnoi kultury Ukrainy ta zarubizhzhia – The History of Formation and Prospects for the Development of Wind Music in the Context of the National Culture of Ukraine and Abroad*, (8), pp. 37–55. Rivne: Volynski Oberihy. [in Ukrainian]
11. Ford, W. (2021). An Introduction to Jazz Performance Skills and Techniques for Trombone: The Bordogni Jazz Project [Doctoral dissertation, Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College]. LSU Digital Commons. Available at: https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/5575 [Accessed 14 Oct. 2023].
12. Sharpe, C. M. (2019). A Modern Pedagogical Method for Developing Valve Technique on Independent Double Valve Bass Trombone [Doctoral dissertation, University of North Texas]. UNT Digital Library. Available at: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc1609158/> [Accessed 14 Oct. 2023].

ІМПРОВІЗАЦІЯ ТА ПСИХОФІЗИЧНИЙ ТРЕНІНГ АКТОРА МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ: СУЧАСНІ МЕТОДИ ТА СЦЕНІЧНА ПРАКТИКА

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

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

Алтухов Владислав Валерійович
концертмейстер кафедри естрадного та народного співу
Харківської державної академії культури
ORCID ID: 0009-0009-4861-9092

У статті досліджено сучасні методи імпровізації та психофізичного тренінгу як ключові інструменти підготовки актора музично-драматичного театру.

Особлива увага приділяється поєднанню драматичної гри, вокалу та пластики, що є визначальними аспектами виконавської майстерності в цьому жанрі. Проаналізовано значення тілесної виразності, вокально-драматичної імпровізації та фізичних тренувань у формуванні сценічної органічності. Досліджено ключові методики, включно з біомеханічними техніками, психофізичним підходом та інтеграцією новітніх цифрових технологій, таких як VR і Motion Capture, у тренінг акторів. Зазначено, що актор музично-драматичного театру має володіти синхронною координацією голосу, тіла та емоційного стану, що вимагає спеціальних тренувальних методик, спрямованих на розвиток сценічної адаптивності, ритмічної пластики та вокально-тілесної єдності. Практичне застосування цих методів розглянуто на прикладі відомих театрів і акторських шкіл, які активно впроваджують імпровізаційні та психофізичні техніки у навчальні програми. Визначено, що імпровізація у музично-драматичному театрі сприяє органічному поєднанню драматичної та вокальної виразності, адаптації актора до ритмічної структури музичних партій, а також гнучкому реагуванню на зміни темпу й динаміки вистави. Результати дослідження свідчать про необхідність подальшого розвитку комплексних підходів до підготовки акторів музично-драматичного театру, що включають класичні та інноваційні методики, інтеграцію цифрових технологій та поглиблену роботу з акомпаніаторами. Перспективними напрямками є подальший розвиток вокально-драматичної імпровізації, дослідження методів фізичної експресії та вивчення ефективності цифрових технологій у тренувальному процесі акторів цього жанру.

Ключові слова: актор музично-драматичного театру, імпровізація, психофізичний тренінг, вокально-драматична імпровізація, сценічна органіка, цифрові технології в театрі, фізична експресія.

Mykhailiuchenko Oksana, Ivanov Valentin, Altuhov Vlad. Improvisation and psychophysical training of an actor: modern methods and stage practice

The article explores modern improvisation methods and psychophysical training as key tools in the preparation of musical drama theater actors. Special attention is given to the integration of dramatic acting, vocal performance, and physical expressiveness, which are defining aspects of artistic mastery in this genre. The significance of bodily expressiveness, vocal-dramatic improvisation, and physical training in shaping stage organicity is analyzed.

Key methodologies are examined, including biomechanical techniques, the psychophysical approach, and the integration of cutting-edge digital technologies such as VR and Motion Capture in actor training. It is noted that a musical drama theater actor must possess synchronized coordination of voice, body, and emotional state, which requires specialized training methods aimed at developing stage adaptability, rhythmic plasticity, and vocal-physical unity.

The practical application of these methods is illustrated through examples from renowned theaters and acting schools that actively incorporate improvisational and psychophysical techniques into their training programs. It is determined that improvisation in musical drama theater facilitates the organic combination of dramatic and vocal expressiveness, adaptation to the rhythmic structure of musical pieces, and flexible responses to changes in tempo and dynamics of a performance.

The research findings indicate the necessity for further development of comprehensive approaches to training musical drama theater actors, incorporating both classical and innovative methodologies, the integration of digital technologies, and deeper collaboration with accompanists. Promising areas for further study include the advancement of vocal-dramatic improvisation, research into methods of physical expressiveness, and the evaluation of the effectiveness of digital technologies in the training process of actors in this genre.

Key words: musical drama theater actor; improvisation; psychophysical training; vocal-dramatic improvisation; stage organicity; digital technologies in theater; physical expressiveness.

Постановка проблеми. У сучасному театральному мистецтві питання вдосконалення акторської майстерності набуває особливої актуальності. Зокрема, інтеграція імпровізаційних технік та психофізичного тренінгу стає невід'ємною складовою підготовки актора, сприяючи розвитку його творчого потенціалу та сценічної органіки. Імпровізація, як метод, дозволяє актору вільно виражати свої емоції та реагувати на непередбачувані обставини на сцені, що підвищує рівень сценічної правди та автентичності виконання.

Психофізичний тренінг, у свою чергу, забезпечує гармонійне поєднання фізичних та психічних процесів, що є ключовим для створення переконливого сценічного образу [3, с. 43].

Імпровізація є одним із ключових інструментів розвитку акторської майстерності, що особливо важливо для музично-драматичного театру, де поєднуються драматична гра та вокальне виконання.

Використання імпровізаційних технік дозволяє акторові вільно реагувати на музичний супровід, ритмічні зміни та інтонаційні особливості партій.

Одним із найвпливовіших методів у сучасному театральному мистецтві є підхід Жака Лекока, що базується на вивченні руху та фізичної експресії актора. Його методика дозволяє акторам працювати з тілесною пластикою, що є надзвичайно важливим для синтезу драматичної та музичної виразності.

Імпровізаційні техніки активно застосовуються також у методиці Тадаші Судзукі, яка орієнтована на розвиток фізичної витривалості та сценічної присутності через роботу з тілесним центром і ритмічними схемами. Це особливо актуально для акторів музично-драматичного театру, оскільки дозволяє поєднувати акторську та вокальну виразність у динамічних сценічних умовах.

Аналіз наукових джерел свідчить про зростаючий інтерес до цієї тематики. Зокрема, у роботі "Роль імпровізації в театральній творчості" досліджується методологічний потенціал мистецтва імпровізації та його різновиди на сучасному етапі розвитку театру. Автори підкреслюють, що імпровізація є найефективнішим методом досягнення сценічної правди та органіки акторської гри. В іншому дослідженні розглядається акторський тренінг як складова професійної підготовки, де тренінг з майстерності актора визначається як синтез технічного та психофізичного акторського тренажу, що передбачає роботу в імпровізованих сценічних структурах. Ці дослідження підтверджують необхідність подальшого вивчення та вдосконалення методик імпровізації та психофізичного тренінгу в контексті сучасної сценічної практики [5, с. 124–125].

Отже, актуальність даного дослідження обумовлена потребою в розробці та впровадженні сучасних методів імпровізації та психофізичного тренінгу, які б відповідали сучасним вимогам театального мистецтва та сприяли б підвищенню професійної майстерності акторів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасній театральній педагогіці спостерігається зростаючий

інтерес до інтеграції імпровізаційних технік та психофізичного тренінгу в процес підготовки акторів.

Дослідники підкреслюють важливість гармонійного поєднання фізичних та психічних аспектів акторської майстерності для досягнення сценічної органіки та автентичності виконання [7, с. 148].

Зокрема, у роботі Олени Абрамович та Вікторії Чорної (2023) висвітлено основні процеси розвитку сучасної театральної педагогіки, акцентуючи увагу на новітніх теоретико-практичних методах пізнання та втілення. Авторки зазначають, що театральна педагогіка є самостійною галуззю теорії виховання, яка охоплює систему методів і прийомів, що забезпечують самовираження особистості у творчо-продуктивній театралізованій діяльності.

Валерія Штефюк (2023) досліджує інтеркультурний акторський тренінг як ефективну форму розширення та формування професійних умінь і навичок актора. Вона розглядає акторський тренінг у соціокультурному контексті, підкреслюючи його інтеркультурний характер та значення для сучасної театральної школи.

Інші дослідники, такі як Ірина Іващенко та Вікторія Стельчук (2018), аналізують новаційні методики психофізичного тренінгу Єжи Гротовського, розглядаючи унікальні принципи навчання актора, спрямовані на розширення діапазону фізичної виразності та подолання психофізичних блоків. Авторки зазначають, що такі методики дозволяють актору досягти глибшого розуміння себе та своєї професії, сприяючи створенню переконливого сценічного образу.

Незважаючи на значний внесок попередніх досліджень, залишається низка невирішених питань, які потребують подальшого вивчення. Зокрема, актуальним є питання адаптації традиційних методик до умов сучасного театру та впровадження інноваційних технологій у психофізичну підготовку актора.

Також потребує подальшого аналізу ефективність різних підходів до імпровізаційної техніки в контексті підготовки актора до професійної діяльності.

Таким чином, аналіз останніх досліджень свідчить про актуальність та перспективність теми інтеграції імпровізаційних технік та психофізичного тренінгу в акторську підготовку, що вимагає подальших наукових розвідок та практичних впроваджень у сучасній театральній практиці.

Мета статті. Метою статті є дослідження сучасних методів імпровізації та психофізичного тренінгу в акторській підготовці, їхнього значення для розвитку сценічної майстерності та органічності акторської гри. У публікації розглядаються теоретичні та практичні аспекти цих методів, аналізуються їхні переваги у формуванні професійних навичок актора, а також обґрунтовується їхній вплив на розвиток творчої свободи та адаптивності виконавця. Стаття спрямована на розкриття сучасних підходів до імпровізації та психофізичного тренінгу, визначення їхньої ролі у підготовці акторів та окреслення перспектив подальшого розвитку цієї галузі в контексті сучасного театального мистецтва.

Виклад основного матеріалу. У сучасному музично-драматичному театрі акторська майстерність передбачає оволодіння широким спектром навичок, що охоплюють імпровізацію, вокальну виразність та фізичну пластичність. Важливим аспектом підготовки є здатність виконавця гнучко адаптуватися до ритмічної структури вистави, реагувати на музичний супровід та органічно поєднувати драматичну гру, спів і тілесну виразність. У цьому контексті імпровізація є не лише технікою творчого самовираження, а й необхідним засобом досягнення сценічної автентичності.

Психофізичний тренінг відіграє ключову роль у підготовці актора, оскільки забезпечує гармонійне поєднання голосу, тіла та емоційного стану. Фізичні вправи, спрямовані на усунення м'язових блоків і формування м'язової пам'яті, дозволяють виконавцям зберігати якість вокального виконання навіть під час активного сценічного руху. Значна увага приділяється розвитку внутрішньої свободи, пластичності мислення та здатності взаємодіяти з простором у реальному часі.

Особливе значення у процесі підготовки акторів музично-драматичного театру має взаємодія з акомпаніаторами, яка формує навички вокально-драматичної імпровізації та сприяє розвитку чутливості до музичного середовища. Робота з акомпаніатором дозволяє актору вдосконалювати темпоритмічні характеристики виконання, гнучко адаптуватися до змін у музичному супроводі, покращувати вокально-тілесну єдність та знаходити природний баланс між вокальним звучанням і сценічною пластикою.

У процесі репетиційної роботи виконавці опановують мистецтво взаємодії з музикою, що є необхідним для ефективної роботи в жанрах мюзиклу, оперети та музично-драматичного театру.

Імпровізація у музично-драматичному театрі набуває різних форм, що дозволяють акторові глибше взаємодіяти з драматургією вистави. Вокально-драматична імпровізація сприяє природному переходу між мовленням і співом, дозволяє збагачувати вокальну експресію та гнучко адаптувати інтонаційні особливості партії до музичного супроводу. Пластична імпровізація допомагає розширити діапазон сценічного руху, гармонійно поєднувати жести, міміку та голосову виразність, що особливо важливо у театральних постановках із високою музичною складовою. Робота з оркестром у реальному часі навчає акторів швидко реагувати на зміни динаміки та темпу музики, що є важливою складовою їхньої виконавської майстерності.

Сучасні цифрові технології відкривають нові можливості для вдосконалення підготовки акторів. Впровадження VR-тренажерів та технологій Motion Capture дозволяє моделювати різні сценічні ситуації, аналізувати рухи виконавців та адаптувати методи психофізичного тренінгу до індивідуальних особливостей актора. Завдяки цифровим платформам актори можуть вдосконалювати вокальну техніку, відпрацьовувати сценічні етюди у віртуальному просторі та вивчати особливості взаємодії з цифровим середовищем.

Поєднання традиційних та інноваційних методик імпровізації та психофізичного тренінгу сприяє підготовці універсального актора музично-драматичного театру, здатного ефективно працювати з вокалом, пластикою та музичним супроводом у різних сценічних умовах. Інтеграція класичних акторських методик із новітніми технологіями створює нові можливості для розвитку виконавської майстерності, розширюючи перспективи сценічного мистецтва у сучасному театрі.

У сучасному музично-драматичному театрі особливого значення набуває імпровізація як інтегративний метод підготовки актора, що поєднує драматичну виразність, вокальну техніку та тілесну пластичність. Важливим аспектом сценічної майстерності є вміння працювати зі звуковою драматургією вистави, адаптувати вокальне виконання до змін темпу та ритму музичного супроводу, а також створювати гармонійний сценічний образ у взаємодії з музикою.

У процесі підготовки акторів музично-драматичного театру застосовуються методи імпровізаційного тренінгу, що спрямовані на розвиток ритмічної координації та вокально-драматичної взаємодії. Важливе місце займає робота над ритмічною структурою реплік, що дозволяє акторові природно інтегруватися у музичний супровід і адаптувати темпо-ритм драматичного мовлення до особливостей партитури. У сценічній практиці значну роль відіграє взаємодія з акомпаніатором та оркестром, яка потребує гнучкості акторської гри та здатності швидко реагувати на зміни динаміки музичного твору.

Вокально-драматична імпровізація є одним із ключових методів, що дозволяє акторові змінювати тембр голосу, регулювати гучність і ритм мовлення відповідно до музичного супроводу. Використання методів інтонаційної імпровізації дає змогу органічно поєднувати розмовні та музичні епізоди, що є характерним прийомом для мюзиклу та оперети. У театральній практиці активно застосовуються вокальні імпровізаційні методики, зокрема техніка скет-вокалу, яка сприяє розширенню голосової експресії, розвитку музичного слуху та чутливості до гармонічних змін.

На відміну від традиційного драматичного актора, виконавець музично-драматичного театру повинен володіти синхронною координацією голосу, тіла та емоційного стану, що вимагає застосування психофізичного тренінгу. У процесі підготовки використовуються спеціальні вправи, спрямовані на формування вокально-тілесної єдності, що дозволяє акторові органічно поєднувати вокал із пластикою руху.

Значну увагу приділяється розробці м'язової пам'яті, що допомагає зберігати якість вокального виконання навіть під час активного фізичного навантаження. Для акторів музично-драматичного театру важливим є тренування сценічної витривалості, оскільки вистави цього жанру нерідко передбачають високий темп і динамічну взаємодію з партнерами.

Система тілесного резонансу, що використовується у міжнародній театральній освіті, сприяє оптимальному використанню тіла як акустичного резонатора, що доз-

Використання імпровізації у театральному мистецтві

Жанр театру	Функція імпровізації
Драматичний театр	Дослідження персонажа, розширення акторського діапазону
Фізичний театр	Основний метод побудови вистави
Театр імпровізації	Головний принцип сценічної дії
Перформанс-театр	Взаємодія з глядачем, створення інтерактивних ситуацій

Джерело: сформовано автором

воляє посилити вокальне звучання без зайвого фізичного напруження. Визначну роль у цьому процесі відіграє методика Александра Техніка, яка допомагає акторам позбутися зайвих тілесних затисків та сформувати природне вокальне звучання під час сценічного руху.

Психофізична вокальна підготовка передбачає використання спеціальних дихальних технік, що сприяють гармонійному поєднанню діафрагмального дихання з активним сценічним рухом. Методика Франка Пірса Джонса забезпечує інтеграцію дихальних технік у рухові патерни актора, що сприяє підвищенню сценічної свободи. Вправи Лойда Вільямсона розвивають сценічну присутність завдяки поєднанню пластики та вокального резонансу, що є надзвичайно важливим для виконавців музично-драматичного театру.

Імпровізація в сучасному театрі все частіше виходить за межі традиційного підходу до акторської майстерності та стає засобом інтерактивної взаємодії з глядачем. Сучасні технології дозволяють експериментувати з новими формами театального мистецтва, використовуючи можливості VR, Motion Capture та цифрової сценографії. Як зазначає дослідниця Н. Барт, імпровізація є не лише методом акторської підготовки, а й формою існування сучасного театру, що підтверджується зростаючою популярністю інтерактивних вистав, де глядач безпосередньо впливає на розвиток сценічної дії.

З огляду на актуальні тенденції розвитку театального мистецтва, можна стверджувати, що поєднання традиційних та сучасних методів імпровізації, психофізичного тренінгу та інтерактивних технологій сприяє формуванню універсального актора музично-драматичного театру, здатного гармонійно поєднувати вокальне, пластичне та драматичне мистецтво в єдиному сценічному просторі.

З огляду на розмаїття сучасних підходів до використання імпровізації у театральному мистецтві, доцільно представити схему, що демонструє основні напрями застосування імпровізації залежно від жанру театру [6, с. 89–94].

Таким чином, імпровізація є потужним інструментом у сучасному театральному мистецтві, який відіграє ключову роль у формуванні професійної майстерності актора. Різноманіття методологічних підходів до імпровізації демонструє її універсальність та значення для розвитку сучасної сценічної практики.

У сучасному театральному мистецтві психофізичний тренінг відіграє вирішальну роль у формуванні акторської майстерності, оскільки забезпечує гармонійне поєднання фізичних та емоційних аспектів виконання.

Акторська гра вимагає не лише точності у передачі тексту та емоцій, а й високого рівня тілесної виразності, що сприяє глибшому розкриттю персонажа та підсилює сценічну правдивість.

Відповідно, розвиток фізичної експресії, пластичності рухів і внутрішньої концентрації є невід'ємною складовою професійної підготовки актора.

Методика Жака Лекока базується на дослідженні руху як основного засобу виразності актора.

Його підхід акцентує увагу на взаємодії з простором, ритміці та пластичності, що дозволяє акторам краще розуміти своє тіло та використовувати його як головний виразний інструмент. Особливу роль у цій методиці відіграє робота з масками, яка сприяє розвитку сценічної уваги та глибшому усвідомленню тілесної виразності.



Рис. 1. Структура психофізичного тренінгу актора [3, с. 44]



Рис. 2. Впровадження методів імпровізації та психофізичного тренінгу у сценічну практику [5, с. 124; 7, с. 143-144]

Сучасні технології значно розширюють можливості психофізичного тренінгу. Використання VR (віртуальної реальності) та технологій Motion Capture дозволяє акторам досліджувати рух у цифровому середовищі, експериментувати з новими формами тілесної виразності та аналізувати власні пластичні особливості. Такі інновації дають змогу акторам не лише вдосконалювати техніку руху, але й розширювати межі сценічного експерименту.

Результати досліджень свідчать, що психофізичний тренінг має безпосередній вплив на сценічну органічність актора. Він дозволяє розвинути гнучкість мислення, підвищити чутливість до сценічного простору та партнерів, а також сприяє формуванню глибшого розуміння персонажа через рух та тілесну експресію. Використання традиційних і сучасних методик забезпечує комплексний підхід до акторської підготовки, що відповідає викликам сучасного театру та кіно.

У сучасному театральному мистецтві імпровізація та психофізичний тренінг відіграють ключову роль у формуванні професійної майстерності актора. Відомі театри та акторські школи активно впроваджують ці методи у свої навчальні програми та репетиційні процеси, що дозволяє акторам розвивати сценічну органічність, адаптивність та здатність взаємодіяти з простором і партнером у непередбачуваних обставинах.

Одним із провідних центрів, який широко застосовує психофізичний тренінг у своїй практиці, є Theater de Complicité (Велика Британія), де методика фізичного театру поєднується з імпровізаційними техніками, що розвивають пластичність тіла актора та його здатність до нестандартних сценічних рішень.

Важливе місце у підготовці акторів займає також школа Jacques Lecoq International Theatre School (Франція), що базується на русі та роботі з масками, допомагаючи акторам знайти власний індивідуальний стиль виразності через тілесну імпровізацію.

Практичні приклади успішної інтеграції методів імпровізації у виставах можна знайти в роботах таких театрів, як Royal Shakespeare Company, які активно застосовують техніки психологічної імпровізації у постановках класичних п'єс.

Вистава "The Encounter" (Complicité, 2015) продемонструвала, як сучасні психофізичні методи можуть поєднуватися з аудіовізуальними технологіями, створюючи

ногий рівень взаємодії між актором і глядачем [8, с. 51].

Ефективність тренінгу для сучасного актора полягає у розвитку здатності до адаптації, пластичності мислення та сценічної органічності. Психофізичний тренінг сприяє не лише підвищенню фізичної витривалості актора, але й глибшому розумінню ролі через тілесний досвід. Дослідження показують, що актори, які використовують техніки Лекока та Гротовського мають вищий рівень сценічної експресії та здатності до спонтанної гри.

Висновки. Результати дослідження підтверджують, що імпровізація та психофізичний тренінг є ключовими методами підготовки актора музично-драматичного театру. Вони сприяють гармонійному поєднанню драматичної виразності, вокального мистецтва та пластичної експресії, що є визначальними для цього театрального жанру.

Використання методик вокально-драматичної імпровізації дозволяє акторам природно адаптуватися до ритмічної структури вистави, вільно працювати зі звуковою драматургією та взаємодіяти з музичним супроводом у реальному часі. Психофізичний тренінг відіграє центральну роль у формуванні сценічної органічності, оскільки забезпечує координацію голосу, тіла та емоційного стану актора. Включення біомеханічних технік, методики тілесного резонансу та спеціалізованих вокально-тілесних вправ дозволяє досягти високого рівня сценічної витривалості та адаптивності. Взаємодія з акомпаніаторами є невід'ємним елементом підготовки актора музично-драматичного театру, оскільки допомагає вдосконалювати вокальну техніку, ритмічну точність та здатність швидко реагувати на зміни динаміки вистави.

Практичне застосування сучасних методів тренінгу сприяє розвитку сценічної свободи, підвищенню рівня акторської експресії та розширенню виконавських можливостей. Для режисерів ці методики є ефективним засобом роботи з акторами, оскільки дозволяють створювати органічні, виразні та гнучкі сценічні образи. Використання імпровізації у підготовці виконавців розширює їхні творчі межі, дозволяючи виходити за традиційні акторські підходи та знаходити нестандартні рішення у побудові ролі.

Подальші дослідження у цій сфері повинні бути спрямовані на вдосконалення інтеграційних підходів у підготовці актора, зокрема на розробку методик, що поєднують традиційні й інноваційні тренінгові техніки. Важливим напрямом є дослідження впливу цифрових технологій, таких як VR, Motion Capture та інтерактивні музичні платформи, на вдосконалення сценічної імпровізації та психофізичної підготовки. Особливо перспективним є розвиток методик, що дозволяють акторам адаптуватися до нових форматів театрального мистецтва, включаючи віртуальні постановки та мультимедійні перформанси.

Таким чином, імпровізація та психофізичний тренінг залишаються невід'ємними елементами підготовки актора музично-драматичного театру, сприяючи розвитку його багатогранної виконавської майстерності.

Поєднання вокального, драматичного та пластичного мистецтва, а також інтеграція новітніх технологій відкривають нові перспективи для підготовки універсального актора, здатного ефективно працювати у динамічному сценічному просторі сучасного театру.

Література:

1. Абрамович О., Чорна В. Теоретико-методологічні аспекти сучасної театральної педагогіки. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2023. Вип. 6(2). С. 153–166.
2. Гордєєв С. І. Педагогіка сучасного українського театру: на шляху до мистецького синтезу. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2022. № 63. С. 91–107.
3. Гусакова Н. М. Основні складові формування творчої особистості майбутнього режисера-педагога театрального колективу. *Культура і сучасність*. 2017. № 1. С. 42–46.
4. Іващенко І., Стельчук В. Новаційні методики психофізичного тренінгу Єжи Гротовського. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. 2018. Вип. 23. С. 89–95.
5. Коник Д. Тренінг з майстерності актора: синтез технічного та психофізичного акторського тренажу. *Актуальні проблеми гуманітарних наук*. 2024. Вип. 73. С. 123–130.
6. Набоков Р., Крипчук М. Дидактичне обґрунтування теоретичних і практичних компонентів викладання курсу «Режисура шоу та артпроектів» в умовах екстреного дистанційного онлайн-навчання. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2023. № 6(1). С. 88–100. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.6.1.2023.276722>
7. Штефюк В. Інтеркультурний акторський тренінг як ефективна форма розширення та формування професійних умінь і навичок актора. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2023. Вип. 6(2). С. 141–152.
8. Штефюк В. Театрально-педагогічна діяльність Мішеля Сен-Дені: метод «Імпровізація в масці». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 2. С. 45–52.

References:

1. Abramovych, O., & Chorna, V. (2023). Teoretyko-metodolohichni aspekty suchasnoyi teatral'noyi pedahohiky. [Theoretical and methodological aspects of modern theater pedagogy]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art*. № 6(2), pp. 153–166. [in Ukrainian]
2. Gordieiev, S. I. (2022). Pedahohika suchasnoho ukrayins'koho teatru: na shlyakhu do mystets'koho syntezu [Pedagogy of modern Ukrainian theater: on the way to artistic synthesis]. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, and Theory and Practice of Education*. № 63, pp. 91–107. [in Ukrainian]
3. Husakova, N. M. (2017). Osnovni skladovi formuvannya tvorchoyi osobystosti maybutn'oho rezhysera-pedahoha teatral'noho kolektyvu [The main components of the formation of the creative personality of the future director-teacher of the theater group]. *Culture and Modernity*. № 1, pp. 42–46. [in Ukrainian]
4. Ivashchenko, I., & Stelchuk, V. (2018). Novatsiyni metodyky psykhhofizychnoho treninhu Yezhy Grotovs'koho [Innovative methods of psychophysical training by Jerzy Grotowski]. *Scientific Bulletin of Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television named after I. K. Karpenko-Karyi*. № 23, pp. 89–95. [in Ukrainian]
5. Konyk, D. (2024). Treninh z maysternosti aktora: syntezy tekhnichnoho ta psykhhofizychnoho aktors'koho trenazhu [Training in acting skills: a synthesis of technical and psychophysical acting training]. *Actual Problems of Humanities*. № 73, pp. 123–130. [in Ukrainian]
6. Nabokov, R., & Krypchuk, M. (2023). Dydaktychne obgruntuвання teoretychnykh i praktychnykh komponentiv vykladannya kursu «Rezhysura shou ta artproyektiv» v umovakh ekstretnoho dystantsiynoho onlayn-navchannya [Didactic substantiation of theoretical and practical components of teaching the course “Directing shows and art projects” in the conditions of emergency distance online learning]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art*. № 6(1), pp. 88–100. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.6.1.2023.276722>. [in Ukrainian]
7. Shtefiuk, V. (2023). Interkul'turnyy aktors'kyi treninh yak efektyvna forma rozshyrennya ta formuvannya profesiynykh umin' i navychok aktora [Intercultural actor training as an effective form of expanding and forming professional skills of an actor.] *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art*. № 6(2), pp. 141–152. [in Ukrainian]
8. Shtefiuk, V. (2023). Teatral'no-pedahohichna diyal'nist' Mishelya Sen-Deni: metod "Improvizatsiya v mastsi" [Theatrical and pedagogical activity of Michel Saint-Denis: the method of “Improvisation in a mask”]. *Bulletin of the National Academy of Management of Culture and Arts*. № 2, pp. 45–52. [in Ukrainian]

КОНТРАБАС В КАМЕРНІЙ МУЗИЦІ БАРОКОВОГО ПЕРІОДУ (НА ПРИКЛАДІ ТРІО-СОНАТ Я. Д. ЗЕЛЕНКИ)

Соланський Золтан Юлійович,

творчий аспірант кафедри струнно-смичкових інструментів
Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка

ORCID ID: 0009-0008-6500-3559

У статті досліджується роль контрабаса в камерній музиці, з особливою увагою до періоду бароко. У музичній практиці XVI–XVII століть віолоне (контрабас) активно використовувався в церковному, оперному та камерному репертуарі, що підтверджується як нотними джерелами, так і візуальними матеріалами тієї епохи. У період формування гомофонного стилю (1600–1750), відомого як епоха генерал-баса, поряд із мелодичними голосами – вокальними та інструментальними – виникає особлива група континуо акомпануючих інструментів (*basso continuo*). Провідні музиканти того часу підкреслювали важливу роль струнного басового інструмента, який забезпечував цілісність барокового звучання. Тріо-сонати як одна з ранніх форм камерної музики відігравали значну роль у музичній культурі XVII століття як у жанрі церковної сонати (*Sonata da chiesa*), так і світської (*Sonata da camera*). Типовий інструментальний склад тріо-сонати включав два дискантові голоси, які проводили і розвивали тематичний матеріал, та басову лінію з цифрованим басом. Для виконання басової партії застосовувалися різні інструменти, проте перевага найчастіше надавалася віолоне, особливо у випадках, коли верхні голоси виконувалися на струнних інструментах. У процесі розвитку концертної практики м'яке звучання віол поступово витісняється інструментами скрипкового сімейства, що мають більш виразний і яскравий тембр. Паралельно з цим формується оркестр, склад та інструментарій якого з часом зазнає поступового розширення. У дослідженні розглянуто функціональне призначення інструмента в ансамблях та його еволюцію від акомпануючого до рівноправного мелодичного голосу. Окрема увага приділяється тріо-сонатам Яна Дісмаса Зеленки як прикладу малодослідженого камерного репертуару, що відкриває нові педагогічні та виконавські перспективи. Виявлено значення контрабаса у формуванні ансамблевої взаємодії, його темброві й виразові можливості в контексті історичної виконавської практики.

Ключові слова: контрабас, віолоне, камерна музика, тріо-соната, бароко, *basso continuo*, ансамбль.

Solanskyi Zoltan. Double bass in chamber music of the baroque period (on the example of the trio-sonatas by Y. D. Zelenka)

The article explores the role of the double bass in chamber music, with particular focus on the Baroque period. In the musical practice of the 16th-17th centuries, the violone (double bass) was actively used in the church, opera and chamber repertoire, which is confirmed by both musical sources and visual materials of that era. During the period of formation of the homophonic style (1600–1750), known as the era of the basso continuo, a special group of continuo accompanying instruments (*basso continuo*) appeared alongside melodic voices – vocal and instrumental. Leading musicians of that time emphasized the important role of the stringed bass instrument, which ensured the integrity of the Baroque sound. Trio sonatas, as one of the early forms of chamber music, played a significant role in the musical culture of the 17th century, both in the genre of church sonata (*Sonata da chiesa*) and secular (*Sonata da camera*). The typical instrumental composition of a trio sonata included two treble voices that carried and developed thematic material, and a bass line with a digitized bass. Various instruments were used to perform the bass part, but the preference was most often given to the violone, especially in cases where the upper voices were performed on string instruments. In the process of developing concert practice, the soft sound of the viol is gradually replaced by instruments of the violin family, which have a more expressive and bright timbre. In parallel with this, an orchestra is formed, the composition and instrumentation of which gradually expands over time. The research examines the instrument's functional position within ensembles and its evolution from an accompanying to a melodic role. Special attention is given to the trio sonatas by Jan Dismas Zelenka as an example of an underexplored repertoire, offering new pedagogical and performance perspectives. The study highlights the importance of the double bass in ensemble interaction and its expressive potential within the framework of historical performance practice.

Key words: double bass, violone, chamber music, trio sonata, Baroque, *basso continuo*, ensemble.

Вступ. Камерна музика є важливою складовою контрабасового репертуару, до того ж – надзвичайно цінною з педагогічного погляду. Робота з камерними творами сприяє розвитку ансамблевого слуху, інтонаційної чіткості та виконавської взаємодії. Окреме значення має вивчення ролі та функцій контрабаса у камерній музиці доби бароко. Зокрема, аналіз тріо-сонат Яна Дісмаса Зеленки дозволяє не лише глибше зрозуміти історичну практику виконання, а й привернути увагу до малодосліджених, наразі незалучених або частково забутих сторінок контрабасового камерного репертуару.

Важливий внесок у каталогізацію звукозаписів і DVD-дисків камерної контрабасової музики, а отже, і у привертання уваги до камерного контрабасового репертуару зробили Мюррей Гроднер [3] та Альфред Планявський [5].

Обсяг описаного ними репертуару величезний: 858 дуетів, 810 тріо, 544 квартети, 860 квінтетів, 484 секстети, 332 септети, 368 октетів і 303 нонети для віолоне/контрабаса [5]. Більшість з цих творів заслуговують на те, щоб бути вивченими, включеними до репертуару, частіше виконуватись на всіх рівнях камерного музикування.

Матеріали та методи. Матеріалом аналізу є барокова камерна музика за участю контрабаса, а зокрема, шість тріо-сонат Яна Дісмарса Зеленки. Проведене дослідження спирається на історичний, загально-теоретичний та аналітичний методи для кращого розуміння та розкриття суті й закономірностей досліджуваної проблеми.

Результати. В історії камерної музики контрабасу належить унікальне місце. Уже в середині XVI століття басові гамби чітко розрізнялися як *bass geigen* і *groß bass geigen*, що підтверджується як письмовими джерелами, так і зразками образотворчого мистецтва того періоду. Віолоне – найбільший із представників *bass geigen* – був широко розповсюджений у Європі та відігравав ключову роль у музиці в епоху генерал-баса. Саме тоді починається поступовий перехід від п'яти або шестиструнного інструмента (віолоне), з характерним настроюванням трьох верхніх струн по терціях D, F#, A для легкої та швидкої гри, до чотириструнного контрабаса, настроюваного по квартах, що краще відповідало оркестровій манері та вимогам. В кінцевому результаті він призвів до зміни ролі контрабаса в широкому музичному контексті, але процес переходу був тривалим, характеризувався змішаністю форм інструментів, великим їх розмаїттям, і набув свого остаточного завершення лише в період класицизму.

Найбільш детально цю трансформацію описав Альфред Плянівський у своїй праці «Geschichte des Kontrabasses» («Історія контрабаса») [5, с. 181–403]. Свідчення про існування ранніх форм басових інструментів (віолоне) та їх використання в ранній ансамблевій музиці, Плянівський простежив ще у XVI столітті. Проте реконструювати розвиток інструмента, який мав місце в XVI та на початку XVII століть видається занадто складним завданням оскільки наявними є в основному тільки іконографічні джерела. На сьогодні питання про типи басових інструментів, що використовуються для найнижчої партії в різних видах ранніх ансамблів, залишається відкритим. Існують розбіжності між дослідженнями провідних вчених у цій сфері, спричинені кількома факторами. Специфікація *basso* як найбільш вживане позначення для найнижчої партії в усій тогочасній ансамблевій музиці створює плутанину, оскільки кожна інструментальна сім'я, чи то гамби, чи скрипки чи лютневі, мала власні басові інструменти в діапазоні однієї або двох октав. Контрабас, таким чином, з'являвся паралельно у всіх цих інструментальних сімействах і донині залишається інструментом з найбільшими варіаціями розміру, форми та настроювання з-поміж усіх струнних [6]. Взагалі, в історії музики немає іншого струнного інструмента, який би зазнав стільки змін та коректив протягом століть, як контрабас. Іконопис XVI і XVII століть зображає інструменти розміру у зріст людини, що є учасниками різних ансамблів – від малих, як дуєт і тріо, до більших ансамблів, де контрабас з'являється в поєднанні з різноманітними іншими басовими інструментами. Адріано Банк'єрі (1609) розрізняв існування у 16 столітті віолоне да гамба (*Violone da Gamba*), настроєного

по G C F a d g, і контрабасового віолоне (*Violone in Contrabasso*), настроєного по D G C E a d g. Міхаель Преторіус у «*Syntagma Musicum*» (1619) [7, с. 52] навів ілюстрації низки басових інструментів, яким він дав різні назви: велика контрабасова скрипка (*Gross Contrabas-Geig*) – п'ятиструнний бас, велика басова віола да гамба (*Gross Viol da Gamba bass*) – шестиструнний бас. Бартоломео Бісматова (1694) використовував назву «контрабас або велика скрипка» (*Contrabasso o Violone grande*) з чотирма струнами G A D G [6, с. 51–56].

Позначення *basso* для басової партії сягає корінням ще епохи Відродження, де ранні струнні консорти поділялися подібно до голосів, на сопрано, альт, тенор і бас (сопранові, альтові, тенорові і басові). *Basso* означало не певний інструмент, а скоріше функцію інструмента. Таким чином в музиці епох ренесансу, бароко та раннього класицизму конкретні інструменти вказувалися не завжди. Основні вказівки переважно стосувалися діапазону партії звуку, якого хотілось досягнути, а також кількості доступних інструментів і умов виконання [4].

З розвитком інструментальної музики в епоху бароко та поширенням ансамблів і майданчиків для музикування скрипкове сімейство поступово почало замінювати сімейство гамб. Віолончель отримала перевагу над меншою гамбою, а віолоне збереглося у своїй функції дублюючого басового («контрабасового») інструмента. У той час басову лінію часто подвоювали октавою нижче, особливо в операх і драматичних творах для посилення драматичного ефекту. Таке подвоєння застосовувалося не у всій музиці, зокрема, в ньому не було потреби в менших ансамблях [4].

Єдність органа і контрабаса, особливо в церковній музиці, а також віолончелі, контрабаса і клавесина (іноді фагота) у світській музиці поступово перетворилась на одну з найпоширеніших континуо (*continuo*) комбінацій. Контрабасист повинен був знати, коли грати, а коли залишатися на задньому плані. Така практика продовжилась у XVIII столітті, коли контрабас став одним із найпоширеніших і найбільш звичних континуо інструментів. Не завжди зрозуміло, коли контрабас використовувався у поєднанні з органом чи клавесином, грав з віолончеллю чи без неї, або взагалі був частиною групи.

Подальшу плутанину викликає значення терміну віолоне (*violone*) у більшості творах давньої музики. Незрозуміло, чи цей термін постійно стосувався одного і того ж типу інструментів – басового, віолончельного або гамб. Зокрема, Стівен Бонта вважає, що термін *violone* іноді застосовували до віолончелі [1, с. 64–99; 2, с. 5–42]. Дискусії в області раннього використання баса є дуже складними і демонструють відсутність консенсусу щодо точної функції та ролі віолончелі й контрабасових інструментів.

Трактування контрабаса в камерній музиці, залишалося незрозумілим аж до початку класичного періоду, за винятком випадків, коли композитори спеціально позначали басову партію як *violone* чи контрабас-інструмент. Видатний чеський музикант Ян Дісмас Зеленка (чеськ. Jan Dismas Zelenka, 1679–1745) був першим контраба-

систом і композитором, який писав камерну музику, зокрема для контрабаса (тобто, спеціально залучаючи саме контрабас). Близько 1721–1722 років він написав шість творів, які пізніше стали відомі як тріо-сонати [9]. Ці тріо або «квадро» сонати були вперше опубліковані Камілло Шенбаумом (Camillo Schoenbaum), але у 70–80-х роках 20-го століття, після того, як у 1972 році були записані гобоїстом Гайнцом Голігером, спричинили справжній «ренесанс Зеленки» [9]. Сонати Зеленки для двох високих інструментів, фагота і басо-континуо (Basso Continuo) дають ідеальну можливість дослідити камерну музику того часу.

Тріо-сонати Зеленки заслуговують на особливе місце в бібліотеці камерної музики для басиста. Зеленка був першим відомим басистом-композитором. Він написав шість камерних творів, які продемонстрували важливий розвиток функції континууму. Першу сонату Зеленка назвав «Тріо-соната», і після цього або називав твори сонатами, або не називав їх взагалі, що може свідчити про різний характер цих творів.

Загалом, тріо-сонати, будучи ранньою формою камерної музики, мали важливе значення ще в музичній культурі XVII століття, як у формі церковної сонати (Sonata da chiesa), так у формі світської сонати (Sonata da camera). Класичний склад виконавців тріо сонат включав два дискантові голоси, які проводили тему, і цифрований бас. В якості басового голосу тріо-сонат могли використовуватися різні інструменти, але переважно (особливо, якщо дискантові голоси доручалися струнним інструментам) ним був віолоне.

Насправді, поняття стандартної тріо-сонати для двох мелодичних інструментів у супроводі континуо до цих творів застосувати не можна. Окрім додавання концертної (concertante) партії фагота, поступово і послідовно в них зростає роль віолоне. Пізніші роботи особливо демонструють більш незалежне трактування нижніх голосів, в результаті чого партія віолоне стає рівноправною та рівноцінною з іншими інструментами, а не просто виконує функцію безперервної підтримки.

Двома першоджерелами є партитури з автографами, що зберігаються в Sächsische Landesbibliothek у Дрездені, Mus.2358-Q-1 і партії сонат № 2, 4 і 5, Mus. 2358-Q-3 [8]. В автографах партитур сонат № 1 і 3 фагот вказується як єдина басова лінія континуо-інструмента. Соната № 1 має ідентичні партії фагота і віолоне з відсутністю будь-якої незалежності між двома голосами. Це традиційна тріо-соната. Соната № 2 має вже більш концертну партію фагота, яка стає рівноцінною з іншими мелодичними голосами як за технічними параметрами, так і сольним характером. Цей принцип далі розвивається в сонаті № 3. Твір є хорошим прикладом ранніх сонат, де віолоне все ще виконує скоріше допоміжну функцію. Віолоне переважно дублює фагот, окреслює загальну структуру мелодії та віддає фаготу більшість мелодичного матеріалу. У другій частині, особливо, фагот бере на себе більш сольну та віртуозну роль, незалежну від нижчої партії віолоне. У Сонаті № 2 немає відокремлення фагота і віолоне в рукописі партитури; однак, окремі

партії демонструють варіанти, не відображені в партитурі. Отже, можна припустити, що Соната № 3 мала окремі партії фагота і віолоне. Редактор оновленого видання Bärenreiter реконструював та опублікував самостійні партії двох інструментів з Сонати № 3, з п'ятим нотоносцем внизу для повної скуппульозної передачі (відображення) баса [8].

У партитурах сонат № 4, 5 і 6 є очевидною незалежність двох партій, віолоне та фагота.

Сонати № 4 і 5 написані для віолоне або теорби. Причому, «або» слід розуміти як «віолоне і теорба» [8; 9]. Соната № 5 представляє віолоне в поєднанні з іншими інструментами. Відкриттям є пасаж в унісон всіма інструментами, який вимагає однакової артикуляції, тембру і типу фразування. Протягом двадцяти одного такту всі інструменти рухаються разом, що дає віолоністу чудову можливість співпрацювати з дерев'яними духовими інструментами та скрипкою, і випробувати можливість і складність узгодження своїх артикуляцій та звучання з їхніми.

Обидва басові інструменти містять мелодичні фрагменти, хоча фагот все ж частіше використовується як мелодичний інструмент у стилі концертанте. Однак, кожного разу з поверненням унісонного пасажу на різних етапах твору, рівність між інструментами відновлюється.

Соната № 6 трактує віолоне і фагот як рівноправних партнерів і більшу частину твору вони виконують мелодичний матеріал в унісон. Особливий інтерес представляє третя частина, де віолоне має незалежні фуговані фрагменти, та контрапунктично взаємодіє з іншими голосами.

Ці сонати дають унікальну можливість контрабасистам виконувати барокові твори композитора, який сам грав на басі, і представляють ранній оригінальний репертуар. Вони також дають простір для експериментів. Наприклад, контрабасист може замінити фагот і грати фрагментарно або навіть повністю фогову партію. Заміна спочатку не передбачалася, але давала можливість виконавцям на басі зіграти доволі складну, вибагливу, прецизійну музично і технічно партію, виконуючи ту ж функцію, що й фагот концертанте.

Іншими ранніми зразками використання раннього контрабаса є Sonatas à 3, 5, 6 Х.І.Ф. Бібера (H.I.F. Biber, 1644–1704) і Соната для віоли да гамба, скрипки і континуо Д. Букстехуде (D. Buxtehude (1637–1707), Sonata für viola da gamba, violine und continuo) [5, с. 731–732].

Висновки. Контрабас посідає особливе і неповторне місце в історії камерної музики. Незважаючи на те, що протягом тривалого часу його розглядали переважно як акомпануючий інструмент, у камерному жанрі поступово розкривався його потенціал як рівноправного учасника ансамблю. Завдяки глибокому, насиченому тембру та широким технічним можливостям, контрабас здатний виконувати не лише опорну гармонічну функцію, а й виступати як виразний мелодичний голос. Історичний розвиток ролі цього інструмента у камерному музикуванні відображає загальні зміни в підходах до фактури, стилю та інструментального мислення від

бароко до сучасності.

У XVIII столітті контрабас був основою багатьох камерних ансамблевих творів як єдиний басовий інструмент або в поєднанні з віолончеллю, особливо в дивертисментах, касаціях і ноктюнах [10]. У міру того, як розвивались і розмежовувались партії віолончелі та контрабаса, функції двох інструментів ставали більш чітко окреслені. Особливо активно, з широким використанням позначень для віолончелі та контрабаса цей процес відбувався в оркестровому письмі.

Камерна музика є невід'ємною складовою частиною контрабасового репертуару. До того ж її виконання

може бути дуже корисним для контрабасистів в процесі навчання та розвитку їхніх музичних і технічних навичок, для подальшого їх використовувати в усіх аспектах своєї кар'єри (творчої діяльності), в тому числі – в сольній та оркестровій грі на контрабасі. Почуття відповідальності та усвідомленість, необхідні кожному виконавцю для співпраці з іншими музикантами на сцені, розвивається найкращою мірою саме через камерну музику. Адже виконання малими групами (порівняно з великими оркестрами) є значно більш ефективним для встановлення взаємодії з іншими інструменталістами, узгодження динаміки, фразування та артикуляції.

Література:

1. Bonta, S. From Violone to Violoncello: A Question of Strings? *Journal of American Musicological Society*. 1977. III. 64–99.
2. Bonta, S. Terminology for the Bass Violin in the Seventeenth-Century Italy. *Studies in Italian Sacred and Instrumental Music in the 17th Century*. London, 2024, 352 p.
3. Grodner, M. Comprehensive Catalogue of Music, Books, Recordings and Videos for the Double Bass. Bloomington: Grodner Publications, 2000.
4. Morton, J. Back to the future: the renaissance of the violone. *Ars Antiqua Presents : World Class Performances of Early Music*. URL: <https://arsantiquapresents.com/archives/articles-bibliographies/back-to-the-future/>
5. Planyavsky, A. Geschichte des Kontrabasses. Tutzing: Hans Schneider Verlag, 1984. 917 p. [in German]
6. Planyavsky, A. The Baroque Double Bass Violone. Scarecrow Press, 1998. 196 p. [in English]
7. Praetorius, M. Syntagma Musicum II. Oxford: Clarendon Press, 1980, 184 p. URL : <https://archive.org/details/syntagmamusicumo0000prae/mode/2up>
8. Reich, W. Preface. *Zelenka, Jan Dismas, Sonata III in B Flat Major for Violin, Oboe, Bassoon and Basso Continuo*. Kassel [etc.]: Bärenreiter, 2009.
9. Reich, W. Preface. *Zelenka, Jan Dismas, Sonata V in F Major for two Oboes Bassoon and Basso Continuo*. Bärenreiter Kassel, 1992.
10. Webster, J. Violoncello and Double Bass in the Chamber Music of Haydn and His Viennese Contemporaries, 1750–1780. *Journal of American Musicological Society*. 1976. 29, 413–438.
11. Zelenka, Jan Dismas, Sonata II in g minor for two Oboes, Bassoon and Basso Continuo. Kassel [etc.]: Bärenreiter, 2009.
12. Zelenka, Jan Dismas, Sonata IV in g minor for two Oboes, Bassoon and Basso Continuo. Kassel [etc.]: Bärenreiter, 1994.

References:

1. Bonta, S. (1977). From Violone to Violoncello: A Question of Strings? *Journal of American Musicological Society*. III. 64–99 [in English].
2. Bonta, S. (2024). Terminology for the Bass Violin in the Seventeenth-Century Italy. *Studies in Italian Sacred and Instrumental Music in the 17th Century*. London., 352 p. [in English].
3. Grodner, M. (2000). Comprehensive Catalogue of Music, Books, Recordings and Videos for the Double Bass. Bloomington: Grodner Publications [in English].
4. Morton, J. (2025). Back to the future: the renaissance of the violone. *Ars Antiqua Presents : World Class Performances of Early Music*. Retrieved from <https://arsantiquapresents.com/archives/articles-bibliographies/back-to-the-future/>
5. Planyavsky, A. (1984). Geschichte des Kontrabasses. Tutzing: Hans Schneider Verlag, 917 p. [in German].
6. Planyavsky, A. (1998). The Baroque Double Bass Violone. Scarecrow Press, 196 p. [in English]
7. Praetorius, M. (1980). Syntagma Musicum II. Oxford: Clarendon Press, 184 p. Retrieved from <https://archive.org/details/details/syntagmamusicumo0000prae/mode/2up> [in English].
8. Reich, W. (2009). Preface. *Zelenka, Jan Dismas, Sonata III in B Flat Major for Violin, Oboe, Bassoon and Basso Continuo*. Kassel [etc.]: Bärenreiter [in English].
9. Reich, W. (1992). Preface. *Zelenka, Jan Dismas, Sonata V in F Major for two Oboes Bassoon and Basso Continuo*. Bärenreiter Kassel [in English].
10. Webster, J. (1976). Violoncello and Double Bass in the Chamber Music of Haydn and His Viennese Contemporaries, 1750–1780. *Journal of American Musicological Society*. 29, 413–438 [in English].
11. Zelenka, J. D. (2009). Sonata II in g minor for two Oboes, Bassoon and Basso Continuo. Kassel [etc.]: Bärenreiter [in English].
12. Zelenka, J. D. (1994). Sonata IV in g minor for two Oboes, Bassoon and Basso Continuo. Kassel [etc.]: Bärenreiter [in English].

РЕЗОНАНСНИЙ МЕТОД ПОСТАНОВКИ ГОЛОСУ ЯК ОСНОВА ВОКАЛЬНОЇ ТЕХНІКИ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

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

У статті розглянуто резонансний метод постановки голосу як одну з ключових основ вокальної техніки, що сприяє формуванню природного якісного та стабільного звуку. Досліджено фізіологічні та акустичні принципи звукоутворення, зокрема, роль резонаторів у посиленні обертонів, забезпеченні тембрового забарвлення та підтримці рівномірного звучання у всіх регістрах голосу. Розкрито значення природного вокального резонансу для розвитку голосової витривалості, економного використання голомового апарату та запобігання його перенапруженню.

Проаналізовано історичні традиції застосування резонансного методу у світовій вокальній школі. Окреслено сучасні підходи до використання цього методу в українській вокальній педагогіці та його адаптацію в умовах цифрових технологій навчання.

Окрему увагу приділено науковим підходам до вивчення впливу резонансних механізмів на якість вокального звучання. Розглянуто акустичні дослідження спектрального аналізу голосу, що підтверджують ефективність активного використання головного, грудного та змішаного резонансу у формуванні професійної вокальної техніки.

Практична частина статті висвітлює методи розвитку резонансного звучання, зокрема, техніки посилення звукових хвиль у ротовій та носовій порожнинах, а також роль дихальної підтримки у контролі резонансу. Наведено приклади інтеграції резонансної методики у навчальний процес студентів-вокалістів, визначено її ефективність у розвитку індивідуального тембру та розширенні діапазону голосу.

У процесі дослідження застосовувалися: теоретичні методи: аналіз наукової, методичної та педагогічної літератури з вокального мистецтва; емпіричні методи: спостереження за навчальним процесом вокалістів; аналіз педагогічного досвіду застосування резонансного методу; порівняльний метод: вивчення ефективності різних підходів до формування вокальної техніки

Ключові слова: резонансний метод, вокальна техніка, постановка голосу, резонаторний спів, темброве забарвлення, голомовий апарат, вокальна педагогіка.

Tarasyuk Lesya. Resonant method of voice production as the basis of vocal technique: theoretical aspect

The article considers the resonant method of voice production as one of the key foundations of vocal technique, which contributes to the formation of a natural high-quality and stable sound. The physiological and acoustic principles of sound formation are studied, in particular, the role of resonators in enhancing overtones, ensuring timbre coloration and maintaining uniform sound in all voice registers. The importance of natural vocal resonance for the development of vocal endurance, economical use of the vocal apparatus and preventing its overstrain is revealed.

The historical traditions of using the resonant method in the world vocal school are analyzed, in particular, in the Italian bel canto technique, the German vocal school and the French singing style. Modern approaches to the use of this method in Ukrainian vocal pedagogy and its adaptation in the conditions of digital teaching technologies are outlined.

Special attention is paid to scientific approaches to studying the influence of resonant mechanisms on the quality of vocal sound. Acoustic studies of spectral analysis of the voice are reviewed, confirming the effectiveness of the active use of head, chest and mixed resonance in the formation of professional vocal technique.

The practical part of the article highlights exercises and methods for developing resonant sound, in particular, exercises for activating the upper and lower resonators, techniques for amplifying sound waves in the oral and nasal cavities, as well as the role of respiratory support in controlling resonance. Examples of integrating the resonant technique into the educational process of student vocalists are given, its effectiveness in developing individual timbre and expanding the vocal range is determined.

The following theoretical methods were used in the research process: analysis of scientific, methodological and pedagogical literature on vocal art; empirical methods: observation of the educational process of vocalists; analysis of pedagogical experience in applying the resonant method; comparative method: studying the effectiveness of different approaches to the formation of vocal technique

Key words: resonant method, vocal technique, voice production, resonator singing, timbre coloring, vocal apparatus, vocal pedagogy.

Вступ. Сучасна вокальна педагогіка стикається з низкою проблем, пов'язаних з ускладненням музичної мови новостворених творів, з появою все більших вокально-технічних труднощів та художньо-образних уявлень.

Резонансний метод постановки голосу – одна із ключових тем сучасної вокальної педагогіки. Вчені та практики досліджують вплив резонансних характеристик

голосу на якість звуковидобування, темброве забарвлення, проєкцію та довговічність голосового апарату.

Розвиток резонансної теорії вокалу значною мірою базується на дослідженнях І. І. Козловської, яка описала значення формантного посилення у професійному співі. Дослідження Дж. Сунберга довели, що «співоча форманта» є ключовим елементом у резонансному посиленні голосу, що робить його більш дзвінким

та проникливим. У роботах К. Ф. Гремера розглядаються біомеханічні аспекти резонансного співу, зокрема як взаємодія вокальних резонаторів дозволяє рівномірно розподіляти звукові хвилі та уникати зайвої напруги голосових зв'язок. Дослідження підтверджують, що правильне використання грудного, головного та носового резонаторів покращує акустичні характеристики голосу. Методику розвитку резонансних співів активно вивчають сучасні вокальні педагоги. Наприклад, М. Шевченко у своїх працях описує застосування спеціальних вправ щодо формування гнучкості та стабільності резонаторного апарату. У західній педагогіці широко використовується методика В. Ворлі, яка включає анатомічно обгрунтовані підходи до постановки голосу через усвідомлене використання резонаторів.

Таким чином, сучасні дослідження підтверджують значущість резонансного методу постановки голосу як базового інструменту у розвиток вокальної техніки. Подальші дослідження можуть бути спрямовані на розробку більш індивідуалізованих підходів до навчання вокалістів з огляду на їх анатомічні особливості та стильові переваги.

Матеріали та методи дослідження. У процесі дослідження застосовувалися: теоретичні методи: аналіз наукової, методичної та педагогічної літератури з вокального мистецтва; емпіричні методи: спостереження за навчальним процесом вокалістів; аналіз педагогічного досвіду застосування резонансного методу; порівняльний метод: вивчення ефективності різних підходів до формування вокальної техніки.

Для вивчення історико-педагогічного досвіду проаналізовано праці класиків вокального мистецтва, зокрема представників італійської школи бельканто, а також сучасних українських і зарубіжних дослідників. Було здійснено порівняльно-аналітичний підхід, що дозволив виявити еволюцію уявлень про роль резонаторів у процесі звукоутворення.

Також застосовано метод узагальнення педагогічного досвіду провідних вокальних викладачів та методистів, що дало змогу окреслити сучасні тенденції у викладанні резонансного співу в мистецьких навчальних закладах. Системний підхід дозволив інтегрувати фізіологічні, акустичні та педагогічні аспекти для комплексного осмислення резонансного методу як ефективної складової вокальної техніки.

Результати дослідження. Слухова система людини здатна сприймати звуки в діапазоні інтенсивності від ледь чутного дзижчання комара до потужного реву виверження вулкана. Звуки частотою менше 20 Гц називаються інфразвуком, а ті, що перевищують 20 кГц, – ультразвуком. Вивчення властивостей звукових коливань здійснює акустика – розділ фізики, що має прямий зв'язок з вокальним мистецтвом. Резонанс – також фізичне явище, що має пряме відношення до вокалу.

Голос по суті є результатом коливань молекул повітря, що виникають під час проходження потоку повітря через голосовий апарат. Цей потік повітря активує коливання голосових зв'язок, після чого звук потрапляє у систему внутрішніх резонаторів – порожнин, що підсилюють та модифікують його.

Резонанс – фізичне явище, що проявляється в різкому збільшенні амплітуди вимушених коливань, коли частота зовнішнього збудження наближається до частоти коливальної системи. І черепа. Ці порожнини, функціонуючи як вокальні резонатори, посилюють вихідний звуковий сигнал, забарвлюючи його та роблячи більш виразним. У практиці вокальної педагогіки часто використовуються поняття «грудного» і «головного» резонаторів. Це природні акустичні середовища організму, що дозволяють співаку формувати потужне, багате за тембром звучання без застосування зовнішніх підсилювачів. У практиці вокальної педагогіки часто використовуються поняття «грудного» і «головного» резонаторів. Це природні акустичні середовища організму, що дозволяють співаку формувати потужне, багате за тембром звучання без застосування зовнішніх підсилювачів.

До верхніх (головних) резонаторів можна віднести порожнини рота, носа, гайморових, лобних пазух і кістки черепа. Усі ці порожнини, за винятком носоглотки, замкнуті в кісткові й хрящові стінки й не можуть змінювати ні свого об'єму, ні резонаторних властивостей. Крім носоглотки, яка через рухливість м'якого неба може змінювати свій об'єм.

Попадання звуку в головні резонатори відчувається як вібрація в області лобних пазух і тім'ячка (під час співу високих нот) і в області зубів і гайморових пазух (під час переходу в грудний регістр). Головний резонатор надає звуку певного забарвлення, впливаючи на формування тембру, летючості голосу і полегшує звукоутворення.

До нижніх (грудних) резонаторів належать: трахея, бронхи та легені. Грудне резонування відчувається як вібрація в області грудної клітки (упродовж півтора октав чоловічого голосу, а також у нижній і центральній ділянках жіночого). Грудні резонатори є найбільшою коливальною системою при співі. Вони підсилюють низькі частоти, надаючи голосу об'єму, бархатистості та теплоти звучання. Правильне грудне резонування можливе за виняткової свободи та постійного об'єму грудної клітки, оскільки надмірне напруження м'язів грудей та живота, а також збільшення об'єму грудної клітки під час дихання перешкоджають правильному розподілу повітря.

Необхідно прагнути до одночасного звучання головного і грудного резонаторів. Це сприяє створенню змішаного звучання і дає можливість уникнути регістрових переходів.

У вокальній педагогіці однією з провідних тем досліджень є вивчення механізмів, що забезпечують ефективне, природне та безпечне звучання людського голосу. Серед сучасних вокальних методик ключове місце займає резонансний метод постановки голосу, який базується на використанні природних акустичних властивостей людського тіла. Цей метод дозволяє поєднати фізіологічну доцільність з художньо-естетичними вимогами вокального виконання.

Резонансний тип розвитку співацьких здібностей забезпечує початківцю співаку можливість розвитку

голосу не тільки феноменальної сили, обсягу голосу і польотності в звуці, але і можливість розвинути темброву різноманітність, легкість, свободу і невимушеність співу, збільшує всі фізіологічні сили організму, наділяючи молодого початківця співака невтомним та професійним сценічним довголіттям.

Щоб не нашкодити молодому голосовому апарату співака, що розвивається, необхідно дотримуватися таких методів вокальної педагогіки, які опираються на природні психологічні та фізіологічні особливості людини, ефективно і акуратно розвивають голосовий апарат. У руках вокального педагога знаходяться здоров'я голосу і майбутнє співака-початківця. Саме опора на резонаторну природу голосоутворення, анатомічні особливості людського тіла та ефективність методів резонансної теорії співу дозволяє поставити цей метод розвитку співочих навичок на перше місце серед усіх вокальних методик у сучасній вокальній педагогіці.

В основі резонансного методу лежить фізичне явище акустичного резонансу – здатність певного тіла або порожнини відгукуватися на звукові коливання певної частоти. У вокальному мистецтві основними резонаторами є грудна клітка, ротова та носова порожнини, лобові та гайморові пазухи. Узгоджене використання цих резонаторів дозволяє не тільки посилити звучання голосу, але й сформувати його індивідуальну темброву палітру, досягти чіткої дикції, забезпечити легкість звуковидобування, підтримувати голосовий апарат у здоровому стані.

Резонансний метод передбачає поступове формування у співака сенсорного контролю над акустичною реакцією в різних ділянках тіла, а також розвиток здатності керувати резонаторною системою з метою досягнення бажаного тембру і сили звуку. Теоретичною основою методу є роботи таких вчених, як Г. Гельмгольц, Г. Фант, Н. Гребенюк, Р. Юссон, а також спостереження вокальних педагогів-практиків, зокрема, Лаурі-Вольпі, Барра, Стахевича.

Італійський вокальний педагог Джакомо Лаурі-Вольпі стверджував, що головним принципом у вокальній педагогіці є пошук «звукового відлуння». Слово «резонанс» дослівно перекладається як «відлуння». У природі будь-яка речовина – тверда, рідка чи газоподібна – здатна резонувати, тобто відповідати на звукові коливання. Головною умовою резонансу є наявність власної власної частоти, яка активується навіть при незначному ударі. Наприклад, порожнистий предмет має здатність резонувати, випромінюючи звук певної частоти, яка залежить від його фізичних властивостей. На частоту впливають матеріали: м'які матеріали її знижують, а тверді – підвищують. Головну роль у виникненні акустичного резонансу відіграє повітря. [6; 9, с. 39]

У вітчизняних працях з методики вокального мистецтва резонаторам співацького апарату традиційно виділяють кілька функцій, кожна з яких відіграє важливу роль у процесі звукоутворення: [1; 9]

Енергетична функція забезпечує передачу енергії голосу слухачеві. Висока співоча форманта, викликана активним використанням верхніх резонаторів, надає голосу яскравості, польоту і проекції.

Генераторна функція пов'язана з формуванням потужності, тембру та інтенсивності звуку. Правильна резонансна підтримка дозволяє уникнути перенапруження голосових зв'язок і запобігає розвитку професійних захворювань голосового апарату.

Фонетична функція реалізується через артикуляцію голосних і приголосних, формуючи виразну вокальну мову. Резонатори допомагають стабілізувати форму голосних в різних регістрах і висоті.

Захисна функція оберігає голосовий апарат від надмірних навантажень. Правильна координація дихання і резонансної підтримки дозволяє співакові працювати з потужним звуком без шкоди для здоров'я.

Індикаторна функція забезпечує сенсорний контроль над вокальним процесом. Ділянка обличчя та черепа виступає «дзеркалом» голосоутворювальної активності.

Активуюча функція полягає у впливі резонансних коливань на м'язи і рецептори голосового апарату. Це сприяє його самостимуляції та тонізації, а також покращує координацію між дихальною системою, фонацією та артикуляцією.

Естетична функція формує індивідуальний тембр голосу, надає йому м'якості, гучності або яскравості. Баланс між верхніми та нижніми резонансними порожнинами є визначальним чинником естетичної виразності звуку.

Голосовий апарат співака працює як єдине ціле за принципом духового музичного інструмента. Фактором, що забезпечує тісну функціональну взаємодію його основних частин (дихального апарату, гортані та резонаторів), є акустична хвиля. Працюючи з оптимальним налаштуванням резонаторів, важливо пам'ятати, що голосовий апарат співака – живий музичний інструмент. Він влаштований набагато складніше, ніж труба або орган, оскільки крім акустичних і пневматичних сил взаємодії в ньому існують надзвичайно різноманітні сили нервово-рефлекторних зв'язків між диханням, гортанню і резонаторами.

Особливістю цілісності цих системних зв'язків є двостороння спрямованість сил взаємодії: прямі (активні) і зворотні (реактивні) сили. У результаті чого вплив на будь-яку одну частину негайно відбивається на роботі двох інших. Гортань впливає на резонатори, посилюючи в них звукові хвилі, а резонатори, посилюючи ті чи інші групи обертонів, посилюють ці посилені звукові хвилі назад у гортань, тим самим змінюючи характер коливань голосячих зв'язок і полегшуючи їхню роботу за законом протидії. Резонатори забезпечують позитивний вплив на гортань і підвищують роботу голосового апарату в цілому. Однак, резонатори можуть також поставити гортань у важкі умови шляхом неоптимального настроювання верхніх і нижніх порожнин, унаслідок чого звук може стати не близьким і польотним, а навпаки – глухим, плоским, потиличним, носовим, перекинутим і вульгарним.

Резонансний метод відіграє фундаментальну роль у процесі вокального навчання, оскільки забезпечує оптимальне функціонування голосового апарату. Формування свідомого контролю над резонансними

зонами – одне з першочергових завдань вокального навчання. Учень повинен навчитися відчувати і направляти звукову хвилю в певні резонансні зони в залежності від регістру, динаміки і стилю виконання

Педагог повинен навчити вокаліста не тільки відтворювати звук, а й моделювати його якість за допомогою внутрішніх акустичних налаштувань. Наприклад, зміщення резонансного фокусу з грудного резонатора на маску (лоб і пазухи) робить голос яскравішим і дзвінкішим, що особливо важливо в академічному співі. На противагу цьому, в естрадному або джазовому стилі співу може бути доцільним гнучко балансувати між грудним і головним резонатором для досягнення відповідного тембрового ефекту.

Крім того, оволодіння резонансною технікою співу допомагає запобігти втомі голосових зв'язок, підвищити витривалість під час тривалого виконання, а також прискорює процес розспівування і адаптації голосу до різних акустичних умов. Резонансна координація дозволяє зменшити надмірне м'язове напруження, яке часто виникає на початкових етапах навчання, і замінити його природною внутрішньою вібрацією, яка є результатом правильного резонансу.

Не менш важливим є розвиток «внутрішнього вуха» виконавця – вміння не лише чути звук ззовні, а й відчувати його внутрішні вібрації, що проходять через резонаторні зони. Ця навичка розвиває інтуїтивну точність інтонування, стабільність звукової системи та глибше емоційне занурення у процес виконання.

Таким чином, резонансне налаштування є не тільки технічним, але й психологічним аспектом професійної підготовки вокаліста. Він формує цілісне уявлення про голос як динамічну, багатовимірну систему, що підлягає тонкому і гнучкому управлінню в умовах сценічного виконання.

Особливу увагу у підготовці вокаліста слід приділяти базовим фонаційним механізмам, зокрема, міоеластичній та нейрохроноксичній функціям. Міоеластична функція описує процес звукоутворення як результат взаємодії між тиском повітря з легень та еластичними властивостями голосових зв'язок. Вібрації, що виникають під тиском повітря, генерують первинний звук, який надалі посилюється в резонаторах. Нейрохроноксична функція пов'язана з нервовою регуляцією скорочень голосових м'язів. Частота імпульсів, що надходять до м'язів, визначає частоту коливань голосових зв'язок, а отже – висоту звуку.

Висновки. Резонансний метод голосотворення є невід'ємною частиною професійної вокальної техніки. Його теоретичне обґрунтування базується на законах фізики звуку, анатомо-фізіологічних особливостях людини та акустичних характеристиках голосових порожнин. Практичне застосування цього методу сприяє збереженню голосу, його художньому збагаченню та розкриттю індивідуального тембрового потенціалу виконавця. Таким чином, резонансна теорія залишається основою у побудові якісної вокальної школи та потребує подальшого поглиблення в контексті сучасних науково-педагогічних підходів.

Література:

1. Дрожжина Н. В. Вокальне мистецтво естради: історія, теорія, практика: підручник для здобувачів ступеня магістра закладів вищої освіти культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво» спеціалізації «Музичне мистецтво естради». Харків: Видавництво «Естет Принт», 2019. 336 с.
2. Fant G. Acoustic theory of speech production. The Hague: Mouton, 1960. 328 p. [Англ.]
3. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти: монографія. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. 269 с.
4. Helmholtz H. Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik. Braunschweig: Vieweg, 1863. 583 S. [Нім.]
5. Yousson R. La voix chantée: commande cérébrale des cordes vocales. Paris: Masson, 1960. 285 p. [Фр.]
6. Лаурі-Вольпі Д. Мистецтво співу / пер. з італ. Мілан: Ricordi, 1958. 280 с.
7. Михайличенко О. В. Основи загальної та музичної педагогіки: теорія та історія: навч. посіб. Суми: Наука, 2004. 210 с.
8. Можайкіна Н. С. Методика викладання вокалу. Хрестоматія: навч. посіб. Київ: Ліра, 2016. 216 с.
9. Ніконов В. В. Постать Гмирі у світовому вокальному мистецтві : кваліфікац. робота на здобуття ступеня бакалавра / В. В. Ніконов ; наук. керівник Л. А. Бірюкова ; Сумський держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка. Суми, 2021. 62 с. Режим доступу: <https://repository.sspu.edu.ua/bitstream/123456789/10901/1/Nikonov-Bak.pdf>.
10. Павлюк Н. М., Павлічук В. І., Міщенко З. О. Методи формування вокальної майстерності на основі резонансного співу. Інноваційна педагогіка: наук. журн. 2023. Вип. 55, т. 3. С. 100–104.
11. Стахевич О. Г. Основи вокальної педагогіки. Ч. 1: Природнонаукові теорії співу: навч. посіб. Харків–Суми, 2002. 92 с.
12. Юцевич Ю. Є. Теорія і методика розвитку співацького голосу: навч.-метод. посіб. для викладачів і студентів мистецьких навч. закл., учителів шкіл різного типу. Київ: ІЗМН, 1998. 160 с.

References:

1. Drozhzhyna, N. V. (2019). *Vokalne mystetstvo estrady: Istoriia, teoriia, praktyka* [Vocal stage art: History, theory, practice]. Kharkiv: Estet Prynt. [Ukrainian]
2. Fant, G. (1960). *Acoustic theory of speech production*. The Hague: Mouton. [English]
3. Grebeniuk, N. Ye. (1999). *Vokalno-vykonavska tvorchist: Psykholoho-pedahohichnyi ta mystetstvoznavchyi aspekty* [Vocal-performing creativity: Psychological-pedagogical and art studies aspects]. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho. [Ukrainian]

4. Helmholtz, H. (1863). *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* [The doctrine of tone sensations as a physiological basis for the theory of music]. Braunschweig: Vieweg. [German]
5. Yousson, R. (1960). *La voix chantée: Commande cérébrale des cordes vocales* [The singing voice: Cerebral control of the vocal cords]. Paris: Masson. [French]
6. Lauri-Volpi, G. (1958). *Mystetstvo spivu* [The art of singing] (Translated from Italian). Milan: Ricordi. [Ukrainian]
7. Mykhailychenko, O. V. (2004). *Osnovy zahalnoi ta muzychnoi pedahohiky: Teoriia ta istoriia* [Fundamentals of general and music pedagogy: Theory and history]. Sumy: Nauka. [Ukrainian]
8. Mozhaikina, N. S. (2016). *Metodyka vykladannia vokalu. Khrestomatiia* [Methodology of vocal teaching. Anthology]. Kyiv: Lira. [Ukrainian]
9. Nikonov, V. V. (2021). *Postat' Hmyri u svitovomu vokal'nomu mystetstvi* [The figure of Hmyria in the world vocal art] (Bachelor's qualification work, Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko). [Ukrainian] <https://repository.sspu.edu.ua/bitstream/123456789/10901/1/Nikonov-Bak.pdf>
10. Pavliuk, N. M., Pavlichuk, V. I., & Mishchenko, Z. O. (2023). Metody formuvannia vokalnoi maisternosti na osnovi rezonansnoho spivu [Methods of developing vocal skills based on resonance singing]. *Innovatsiina pedahohika: Nauk. zhurn.*, 55(3), 100–104. [Ukrainian]
11. Stakevych, O. H. (2002). *Osnovy vokalnoi pedahohiky. Ch. 1: Pryrodnonaukovi teorii spivu* [Fundamentals of vocal pedagogy. Part 1: Natural science theories of singing]. Kharkiv-Sumy. [Ukrainian]
12. Yutsevych, Y. Ye. (1998). *Teoriia i metodyka rozvytku spivatskoho holosu* [Theory and methodology of developing the singing voice]. Kyiv: IZMN. [Ukrainian]

СОНЕТ У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ДРЕМЛЮГИ

Шутко Дар'я Олегівна,

аспірантка кафедри історії української музики та музичної фольклористики
Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського
ORCID ID: 0009-0002-3426-2749

У статті аналізуються камерно-вокальні солоспіви знаного українського композитора М. В. Дремлюги (1917–1998), створених ним протягом періоду з 1973 по 1976 рік на тексти сонетів українських та зарубіжних поетів минулого та сучасності. Зазначені твори, що яскраво характеризують М. Дремлюгу як проникливого митця-лірика, розглядаються у контексті соціокультурних обставин окресленого часового проміжку, характерних для радянської дійсності другої половини ХХ століття. В процесі аналізу ряду романсів на слова Ф. Петрарки, Мікеланджело та В. Шекспіра увага була сфокусована головним чином на суттєвих елементах музичної мови композитора – мелодиці, гармонії, метроритмічних та фактурних нюансах. Оскільки в процесі дослідження особливий інтерес в автора статті викликав механізм узгодження музичної та літературної складових камерно-вокального твору, пошук композитором шляхів втілення структурних канонів сонету в контекст музичної форми отримав пріоритетне значення. Метою дослідження є виявлення характерних стилістичних та концептуальних особливостей романсів М. В. Дремлюги, написаних на тексти сонетів українських і зарубіжних авторів. При дослідженні камерно-вокальної спадщини М. Дремлюги періоду 1973–76 років були задіяні наступні методи: аналітично-описовий (для характеристики стильових та концептуальних особливостей ряду романсів М. Дремлюги), метод історичного аналізу (для з'ясування обставин створення аналізованих творів, а також при роботі з рукописами та архівними документами) та метод системного аналізу (для здійснення узагальнень та формулювання проміжних та кінцевих висновків). Музичний сонетарій Миколи Дремлюги й на сьогоднішній час залишається мало дослідженою цариною, що свого часу знайшла побіжне висвітлення лише в одній розвідці. В нашому дослідженні вперше проведено аналіз ряду романсів М. Дремлюги в контексті специфіки музичної інтерпретації композитором сонетної структури. Зібрання музичних сонетів М. В. Дремлюги яскраво експонує ліричну грань його різносторонньої творчої індивідуальності. Зазначені вокальні солоспіви відзначаються органічністю й стрункістю форми, багатством мелодичної, гармонічної та метроритмічної палітри, розгорнутістю, виразністю та фактурним розмаїттям фортепіанних партій, що часто виходять за межі простого супроводу.

Ключові слова: український композитор Микола Васильович Дремлюга, сонет, Ф. Петрарка, Мікеланджело, В. Шекспір, камерно-вокальна творчість, лірика.

Shutko Daria. Sonnet in chamber vocal music of Mykola Dremlyuha

Chamber vocal miniatures by well-known Ukrainian Composer M. V. Dremlyuha (1917–1998) is analyzed in the article. These romances were created within the period of 1973–1976 and written on sonnet lyrics of Ukrainian and foreign poets of the past and contemporaneity. These works, which characterize brightly M. Dremlyuha as an insightful artist-lyricist, are considered in the context of social and cultural circumstances of the period given – the second half of the 20th century. In the process of analysing of a number of romances on the words of F. Petrarch, Michelangelo and W. Shakespeare the attention was mostly focused on essential elements of the composer's musical language (melody, harmony, rhythmical and textural nuances). Since in the process of the research the mechanism of coordination of musical and literary components of a chamber vocal work evoked special interest of the author of this article, the composer's search of the sonnet structural canons' embodiment into the context of musical form has been given priority. The objective of the research is revealing of characteristic stylistic and conceptual specificities of M. Dremlyuha's romances, written on sonnet lyrics of Ukrainian and foreign poets. In the process of the research of M. Dremlyuha's chamber vocal music of the period of 1973–76 were used the following methods: the analytical and descriptive one (for characterizing of stylistic and conceptual peculiarities of romances by M. Dremlyuha), the method of historical analysis (to clarify the circumstances of the creation of the researched works), and the method of system analysis (for generalization and producing intermediate and final conclusions). Mykola Dremlyuha's musical sonnetarium is still an uninvestigated field. It only was researched in one article. In our research for the first time the analysis of a number of M. Dremlyuha's romances was made in the context of specifics of the composer's interpretation of sonnet structure. The collection of M. V. Dremlyuha's musical sonnets exposes brightly the lyrical aspect of his versatile creative individuality. The vocal miniatures analysed are noted for their organicity and elegance of structure, richness of melodic, harmonical and rhythmical palette, well-developed, expressive and texturally diverse piano parts, which often are not just an accompaniment.

Key words: the Ukrainian composer Mykola Vasylyovych Dremlyuha, sonnet, F. Petrarch, Michelangelo, W. Shakespeare, chamber vocal works, lyric.

Вступ. Незабаром мине вже третє десятиліття з дня смерті відомого українського композитора, педагога та громадського діяча Миколи Васильовича Дремлюги (1917–1998). Творчість видатного майстра й сьогодні не втрачає своєї актуальності, більше того – розгортає все нові й нові свої грані. Сьогодні ми маємо можливість достойно оцінити ті його здобутки, що замовчувалися, а подекуди й позиціонувалися як небажані за часів радян-

ської цензури. Зокрема, особливо значущим і цікавим виглядає сьогодні період другої половини 1970-х років – час, коли композитор зміг вповні розкритися як проникливий лірик, майстер камерних вокальних солоспівів. Прикметною особливістю більш ніж тридцяти творів, написаних М. Дремлюгою у 1973–76-ті роки під час перебування у Ворзельському будинку творчості композиторів, є обрання композитором у якості поетичної

складової для своїх романсів текстів сонетів – чи не найскладнішого навіть на сьогоднішній день літературного жанру, що має властивість виявляти чималий «спротив матеріалу» як для поетів, так і для музикантів, що час від часу роблять спроби покласти його на музику. Цю коштовну частину творчого доробку М. Дремлюги з повним правом можна назвати перлиною українського музичного сонетарію, у зв'язку з чим вона викликає особливий дослідницький інтерес.

Ще в 2003 році Олександр Олексієнко у своїй праці, присвяченій творчому внеску М. В. Дремлюги у бандурний репертуар, справедливо констатував: «творча постать Миколи Дремлюги є однією з найменш досліджених в українській музиці ХХ століття (література практично обмежується двома роботами К. В. Майбурової, опублікованими у 1966 і 1968 рр.); це видається невідповідним реальному значенню цього митця для української музичної культури ХХ століття»¹ (Олексієнко, 2003, с. 17). На сьогоднішній день тезаурус публікацій, присвячених видатному українському композиторові, дещо поповнився. Зокрема, з'явилися статті у фундаментальних довідкових виданнях України (Антон Мухи – в Українській музичній енциклопедії (Муха, 2006, с. 655) та Ніни Шурової – в Енциклопедії Сучасної України (Шурова, 2008)); опубліковані спогади дружини композитора Валентини Крементуло (Крементуло, 2012) та дочки Марії Дремлюги (Дремлюга, 2024). Минуле десятиліття ознаменувалося появою музикознавчих розвідок Н. Шурової (огляд життєвого й творчого шляху М. Дремлюги (Шурова, 2007)), Олени Ніконенко (дослідження композиційно-стильових особливостей Концерту для бандури з оркестром М. Дремлюги (Ніконенко, 2014)), Олександри Німилевич та Ірини Андрусів (аналіз фортепіанних творів композитора (Німилевич, Андрусів, 2024)); також останнім часом в Дрогобицькому педагогічному університеті імені І. Франка була захищена магістерська робота Ірини Андрусів «Музикознавча і фортепіанна спадщина Миколи Дремлюги в культурно-мистецькому просторі України» (Андрусів, 2024).

Мета статті – виявити характерні стилістичні й концептуальні особливості камерно-вокальних солоспівів М. В. Дремлюги, створених на тексти сонетів українських та зарубіжних авторів.

Матеріали та методи. При дослідженні камерно-вокальної спадщини М. Дремлюги періоду 1973–76 років були задіяні наступні методи: аналітично-описовий (зادля характеристики стильових та концептуальних особливостей ряду романсів М. Дремлюги), метод істо-

ричного аналізу (для з'ясування обставин створення аналізованих творів, а також при роботі з рукописами та архівними документами) та метод системного аналізу (для здійснення узагальнень та формулювання проміжних та кінцевих висновків).

Результати дослідження. Кожна музична епоха має свої неповторні характерні риси, свій «тренд», чільні тенденції. Так, в силу історичних обставин, пов'язаних із життям України першої та другої половини ХХ століття, тривалий час – аж до періоду незалежної державності – основні напрями її музичної культури в цілому відповідали загальним векторам радянського культурного простору. Якщо протягом першої половини століття принциповою і категоричною естетичною вимогою, висуваною перед композиторами, була «масовість», епічність, монументальність, грандіозність, а відтак – популярність крупних жанрів і форм, то у другій половині, за часів відносної політичної стабільності та культурної регламентованості, ситуація в мистецтві суттєво змінилася. Загальна байдужість та індиферентний бюрократизм що прийшли на зміну колишній авторитарності та ідеологічній пильності, парадоксальним чином мали певні позитивні наслідки. «Загалом, період 1975–1990 р.р. складався дуже сприятливо для творчого процесу як в українській музичній культурі, так і в інших республіках Союзу. На той час ідеологічно-політичний прес тоталітаризму, який формально вимагав виключно відображення “ідеалів советского народа” послабився», – згадує український композитор П. Петров-Омельчук (Петров-Омельчук, 2015). Перед композиторами відкрилися можливості творчого вибору, зокрема – можливість переведення фокусу уваги на внутрішній емоційний світ. Важливим виразовим інструментом цього періоду стає камерність як метод художнього висловлювання. Ясніше зазвучали голоси тих митців, чиїм пріоритетом була індивідуальні почуття. В дрімотно-байдужій атмосфері застою поволи починають заявляти про себе нові тенденції: створюються і поступово набувають величезної популярності камерні вокальні та інструментальні колективи, налагоджуються творчі контакти з іншими країнами, до України приїждять іноземні гастролери.

Відповідним чином змінюється жанрова палітра української музики. Великі форми, як і раніше, застосовуються, але дедалі частіше – у редукованому вигляді. Ця тенденція прозоро простежується в самих назвах творів, де нерідко фігурують слова «камерний» або «моно»: камерна кантата, камерна симфонія, камерний концерт, моно-опера тощо. Особливого попиту набуває репертуар для камерних оркестрів та хорів. Таким чином, пріоритетні позиції у зазначений період переходять від монументального епосу до інтимної лірики, що й спостерігається у музиці українських композиторів другої половини ХХ століття.

Саме на такому ґрунті й могли зрости та вповні розквісти кращі шедеври камерної вокальної лірики українського музичного митця, званого композитора, педагога й громадського діяча Миколи Васильовича Дремлюги (1917–1998). Його вокальну творчість за об'ємом

¹ Уточнимо втім, що в цитованому висловлюванні йдеться про брак системних, фундаментальних праць, присвячених аналізу творчої спадщини композитора. На момент написання дисертації О. Олексієнком, окрім згаданих дослідником розвідок Катерини Майбурової (Майбурова, 1966, 1968), музикознавчий дискурс навколо творчої діяльності М. Дремлюги також включав записані та опубліковані інтерв'ю з композитором (Босак, 1990), (Пашиńska, 1996), статті в періодичних виданнях (поета Андрія Демиденка (Демиденко, 1999), дочки композитора Марії Дремлюги (Дремлюга, 1999), музикознавця Віктора Золочевського (Золочевський, 1987), композитора В. Кирейка (Кирейко, 1997), музичного критика Ф. Козицького (Козицький, 1951)), музикознавчі розвідки Миколи Гордійчука (Гордійчук, 1964), Валеріана Довженка (Довженко, 1973), Степана Лісєцького (Лісєцький, 1987), Ніни Шурової (Шурова, 1978), присвячені окремим аспектам творчості митця.

і якістю сміливо можна зіставити з шубертівською: перу композитора належать понад сто романсів на слова вітчизняних та зарубіжних поетів і стільки ж концертних обробок народних пісень для голосу й фортепіано.

Слід відмітити, що творчість Миколи Дремлюги в силу її всебічності, різносторонності у жанровому відношенні справедливо визначають сьогодні як класичну. Його доробок репрезентують опуси великої форми: шість симфоній, кантати, ораторія, симфонічні сюїти та поеми (чотири з них об'єднані у цикл під назвою «Батьківщина», який є першим подібним циклом в українській музиці), вісім концертів для різних інструментів – фортепіано, труби, скрипки, гобоя. Його концерт для бандури з оркестром – також є першим в історії української музики. Майстерно володіючи фортепіано, М. Дремлюга написав чимало музики для цього інструменту – концерт, етюд, прелюдії, шестистає «Весняна сюїта», цикл з 24-х п'єс «Фортепіанний альбом», токати на тему веснянки «А вже весна» та ін. Провідне значення для композиторського мислення митця мала форма сонати та фуги. Втім, протягом усього його творчого життя так чи інакше знаходила прояв лірична іпостась його композиторської індивідуальності митця (перша з його шести симфоній, написана 1968 року, далеко не випадково отримала назву «Лірична»). І саме у другій половині ХХ століття, зокрема, у 1970-ті роки, М. Дремлюга особливо яскраво реалізує себе як майстер вокальних солоспівів.

До жанру романсу М. Дремлюга активно звертався протягом усього свого життя, почавши писати камерно-вокальні мініатюри ще в пору свого студентства: значна кількість подібних творів з'явилася протягом 1940-х років. Цілком зрозуміло, що їхній зміст строго контролювався й визначався тогочасною офіційною ідеологією. Так, у 1944–45 рр. був написаний вокальний цикл «Тобі, Вітчизно» на вірші М. Рильського та А. Малишка, до якого, зокрема, входили романси «Виїздили партизани», «Гаю ти мій, гаю», «Веснянка» на тексти А. Малишка, присвячені боротьбі українських партизан в період другої світової війни; в 1945 р. – ліричні романси «На білу гречку впали роси» та «Осінь» на слова М. Рильського. Близько 1951 року були створені вокальна поема «Вишиває і співає» на слова М. Рильського; героїчний романс-балада «Далеко в тумані Малахов курган» на вірш М. Нагнибіди (образ героя-морця, що бився за Севастополь), романс «В Старій Гуті» на текст П. Воронька (радісна зустріч української селянки з партизанами-визволителями), цикл «Весна Вітчизни» на вірші П. Тичини та В. Сосюри, а також – чимала кількість так званих масових пісень. Однак, вже тоді у статті Ф. Козицького «Голос талановитої молоді», надрукованій у 1951 році в журналі «Радянська музика», зауважувалося, що цикл «Весна Вітчизни» «не є вільним... від суттєвих недоліків. Його музика є стилістично нерівноцінною. Часом автор відмовляється від звернення до народно-піснених джерел і збивається на нейтральний романсно-елегійний стиль, далекий від тих образів сучасності, що їх містить поетичний текст» (Козицький, 1951, с. 17). «У більшості своїх романсів Дремлюга схильний до ліричного вири-

шення теми», – відмічається в цій же статті (так само). Серед таких «небажаних» ліричних романсів називаються «З тобою» на сл. Т. Масенка, «Люблю» на сл. Н. Зоценка, «Замела ніжні квіти зима» на сл. В. Сосюри.

Враховуючи наведені відомості, наголосимо: Дремлюга-лірик, Дремлюга-мініатюрист зміг вповні реалізуватися як такий лише в другій половині ХХ століття. Саме в цей період, точніше, у 1973–1976 рр., перебуваючи переважно у Ворзельському будинку творчості композиторів, Микола Васильович створив понад тридцять п'ять романсів. Їх єднає доволі прикметна літературна компонента, – усі вони написані на тексти сонетів. У цьому зв'язку слід відмітити суттєву особливість, що, поміж багатьма іншими, визначає творчу неповторність М. Дремлюги як митця-лірика: навряд чи знайдеться в історії вітчизняної музики автор, чий творчий доробок містив би таку кількість романсів з подібним літературно-поетичним підґрунтям. Більшість із зазначених романсів були надруковані. Втім, певне їх число до сьогодні залишається у вигляді рукопису, хоч рівною мірою достойне як публікації, так і ретельного вивчення. Серед них – романси на слова дев'яностого сонету з циклу «На життя мадонни Лаури» Ф. Петрарки (20.IV.1973), тринадцятого сонету А. Міцкевича (1.VI.1974), «Жовтень» на вірш іспанського поета Хуана Рамона Хіменеса (7.X.1975), «Моя мрія» на слова Андрія Демиденка (9.II.1974).

Музичний сонетарій Миколи Дремлюги – досить широкий за своїм діапазоном і охоплює твори як зарубіжних, так, і українських поетів. Поміж ними – твори Ф. Петрарки, В. Шекспіра, А. Міцкевича, іспанського поета Хуана Рамона Хіменеса (1881–1958), а також сонети М. Рильського, Л. Українки, І. Франка, В. Сосюри, П. Тичини, та інших. Як зазначала у 1978 році українська музикознавиця Н. Шурова, романси, написані на тексти сонетів у 1973–75 рр., були початково об'єднані у вокальний цикл, що включав тридцять один номер (Шурова, 1978, с. 19). Твори були згруповані за авторами текстів. «Це “Пісні кохання” на вірші Петрарки, Сонети на слова Мікеланджело, “Пам'яті друга” (Вільям Шекспір), “Любовні сонети” (Адам Міцкевич), Сонети на слова російських класиків, Сонети на тексти іспанського поета Хуана Рамона Хіменеса, Сонети на слова українських авторів, Сонети на вірші українських та російських радянських поетів» (там само). Зазначимо, що самий принцип поділу романсів всередині збірки свідчить про увагу композитора до поетичного стилю використовуваних текстів. «Микола Васильович був добре обізнаний з українською і світовою поезією. Для своїх творів він обирав ті вірші, які відповідали його характеру і уподобанням. Це глибоко ліричні поезії, філософські вірші з роздумами про життя», – згадує дружина композитора, філолог за фахом Валентина Крементуло (Крементуло, 2012, с. 7). Однак, лише дев'ятнадцять романсів із зазначеного циклу увійшли до окремої збірки, внаслідок чого «принцип “малих циклів”» було «порушено. Повністю подані лише твори на слова Шекспіра та Мікеланджело»² (Шурова, 1978, с. 19).

² Скоріш за все, подібний відбір здійснювався не за ініціативою композитора і був спричинений видавничими вимогами.

Довершена структура сонета (а також особливого їхнього поєднання у цикл – так званого «вінка сонетів») й сьогодні залишається в літературі неперевершеним зразком архітектонічної досконалості, що по праву дозволяє вважати його вершинним жанром високої поезії. Окрім романсів М. Дремлюги, скарбниця вітчизняної музики містить ще близько ста двадцяти зразків «озвучення» сонету українськими композиторами ХХ – початку ХХІ століття. Однак, як справедливо констатує І. Драч, не лише в українській музиці, а й взагалі у світовій важко знайти приклади повноцінної музичної реалізації структурно-композиційного потенціалу, закладеного в сонеті. Сонету «ще й досі не судилося знайти в музиці адекватного втілення, незважаючи на свій майже 800-літній вік» (Драч, 1999, с. 68). Строгий структурний канон сонету (чотирнадцять рядків-віршів, зазвичай написані у п'яти- або шестистопному ямбі та згруповані у два катрени і два терцети в італійському варіанті або у три катрени і двовірш – в англійському) виявляє неабиякий спротив. «Ця канонічна форма поезії вимагає такої творчої дисципліни, такої концентрації ритми, образу, що майже всі спроби “омузичення” цієї лаконічної строфи з 14 рядків неодмінно приречені сприйматися як профанація або спрощення», – зазначає дослідниця (там само). Дійсно, огляд численних прикладів покладення тексту сонету на музику, здійснених у різні часи, показує, що зазвичай з поетичним текстом сонету поводяться так само, як з будь-яким іншим віршованим текстом, відтворюючи музичними засобами головним чином образ, емоційний стан, або загальну концепцію, ідею поетичного твору. На структурному ж каноні, що власне, й визначає літературний жанр сонету як такий, увага практично не концентрується.

Значущий виняток у даному контексті являють собою музичні інтерпретації сонетів М. Дремлюгою. В його камерно-вокальній спадщині Ворзельського періоду ясно простежується неабияка чутливість до сонетної структури (що, власне, й не дивно для людини, яка з юних років володіла кількома іноземними мовами й читала в оригіналі поезії Гете, Шиллера, Новалиса). «Своєрідна форма сонета, де найчастіше зіставляються два чотиривірші та два тривірші, викликала плідні пошуки відповідних способів її музичного втілення. Композитор застосовує різноманітні варіанти тричастинних і двочастинних форм, не повторюючи вже знайдене», зазначає Н. Шурова (Шурова, 1978, с. 19). Зокрема, характерна й традиційна для романсу тричастинна форма, досить часто задіювана композитором, органічно узгоджується з будовою сонету: як правило, перший розділ музичного твору написаний на текст першого катрену, середня частина містить другий катрен і служить образною антитезою, що підкреслюється зміною тональності, фактури, інтонаційного музичного матеріалу; два терцети, як правило, припадають на репризу, нерідко динамічну й розширену за рахунок коди. Мелодія романсів зазвичай відтворює п'яти-шестистопний ямб – характерний поетичний розмір сонету. Відхилення від зазначеного поетичного розміру, як правило, не випадкові й виправдані мистецьким задумом.

Окремо слід відмітити роль фортепіанної партії у Ворзельських романсах М. Дремлюги, які часто виходять за межі поняття «акомпанемент» і набувають значення альтернативної мелодичної, а часом і драматургічної лінії.

Микола Васильович безумовно належить до числа композиторів-піаністів, в житті яких фортепіано з ранніх років відігравало вирішальну роль. В інтерв'ю з М. Босаком, опублікованому 26 грудня 1990 року в газеті «Прапор перемоги» композитор зворушливо описує свою першу зустріч з цим інструментом. «Коли мені виповнилося чотири роки, батькові вдалося за скромні вчительські заробітки купити піаніно фірми «Блютнер». Я підійшов до нього і доторкнувся пальцем до одного чорного клавіша. Пролунав звук, який заповнив мене незвичною красою. Натиснув на інші клавіші – і перенісся в чарівний світ звуків. От з цього і почався мій шлях у музичне мистецтво» (Босак, 1990). Надалі, наприкінці 1920-х – на початку 1930-х років, будучи ще малим хлопцем, Микола Васильович слухав лекції професора Київської консерваторії, засновника київської піаністичної школи Г. М. Беклемішева, а згодом близько року навчався в нього³. Під час навчання у консерваторії на композиторському факультеті у класі Л. М. Ревуцького – митця, що сам був талановитим піаністом і автором чудових фортепіанних творів, М. Дремлюга не міг не відчути на собі відповідний непрямий вплив знаного майстра. Не випадковим був вибір теми його дисертаційного дослідження – «Українська фортепіанна музика та фортепіанна творчість Л. М. Ревуцького». Закінчуючи в 1946 році Київську консерваторію як композитор, М. Дремлюга на державному іспиті власноруч виконав свій концерт для фортепіано з оркестром, за що отримав схвальний відгук Генріха Нейгауза, що виконував на той час обов'язки голови державної комісії. Викладаючи аналіз музичних форм у Київській консерваторії, М. Дремлюга, за спогадами учнів, блискуче ілюстрував свої лекції власною грою.

Розгорнуті концепції романсних фортепіанних партій М. Дремлюги великою мірою визначили особиста піаністична майстерність композитора, а також його багатий досвід роботи концертмейстером та тривале творче спілкування зі співаками.

М. Дремлюга – переконаний традиціоналіст, музична мова його творів має міцну ладотональну основу. Водночас мажорний та мінорний лади щедро збагачуються додатковими гармоніями й барвами, що, залежно від конкретної мистецької потреби, колоризують або драматизують музичну тканину твору.

Зупинімося детальніше на низці окремих творів із сонетного циклу М. Дремлюги.

«Благословенна тапора, той рік» (сл. Ф. Петрарки). Цей романс, центральний образ якого – вир бурхливого, пристрасного кохання, безумовно є одним з найкращих камерно-вокальних творів композитора. Лірична іпостась композиторської індивідуальності розкривається тут в характерному для багатьох романсів М. Дремлюги

³ Заняття з Г. М. Беклемішевим перервала смерть професора.

поєднанні з драматичною складовою, великою мірою виявляючи спорідненість з шуманівською холеричною темпераментністю.

Струнка архітектоніка романсу органічно узгоджується з вивіреними канонами поетичного сонету. Структурні складові простої тричастинної форми твору розподілені відповідно до структури сонету Ф. Петрарки: перший розділ повністю вбирає в себе перший катрен, середина – другий катрен, заради драматургічного підсилення й розширення розвитку повторений двічі, реприза містить обидва терцети. Метрична організація мелодії, базована на затактовості та тріольності розміру 12/8 резонує з поетичним розміром – п'ятистопним ямбом.

Перші два такти фортепіанного вступу задають емоційну тональність, означену ремаркою «*Allegro. Con passione*» бурхливим нисхідним пасажем, що обрушується, немов стрімкий водоспад. В третьому такті, де встановлюється тріольна фактура акомпанементу, витримувана далі протягом всього романсу, має місце вишукане накладання затактового (ямбічного) вступу вокальної партії на затримання до терцевого тону домінанти в супроводі. Красу й вишуканість цього моменту вдало підкреслює *ritenuto*. Взагалі весь твір являє собою гімн естетиці прекрасного; його своєрідним лейтмотивом є замилювання автора по-справжньому чарівними мелодичними ходами (наприклад, з сьомого підвищеного ступеня мінору на третій – з домінантової гармонії на тонічну), гармонічними барвами терцевих зіставлень: завершення першого розділу на гармонії *E-dur* (домінанта початкової тональності *a-moll*) знаходиться в терцовому співвідношенні з подальшим *C-dur* – початком середнього розділу тричастинної форми і, відповідно, другого катрену сонету Петрарки. Неодмінний ефект подібного прийому – виникнення у свідомості компетентного реципієнта стійкої асоціації з фортепіанними мініатюрами Ф. Ліста. Надзвичайно вірогідною у даному контексті виглядає свідомою алюзією автора на «Сонети Петрарки», враховуючи піаністичну культуру, а також літературну ерудицію композитора.

В завершальній фортепіанній постлюдії початковий *a-moll* трансформується у просвітлений кульмінаційний «водоспад» в *A-dur*, попередньо «проанонсований» ще в середньому розділі форми – композиційний прийом, що додає стрункості загальній структурі романсу.

Загалом стиль і концепцію цього романсу якнайкраще характеризує наступне висловлювання самого композитора: «Основною метою моєї творчості... завжди було прагнення краси, благородства, піднесеності почуттів. Краса – це основний критерій естетичної і суспільної вартості музичного твору» (Шурова, 2007, с. 6).

«Пахучі трави й квіти ті щасливі» (сл. Ф. Петрарки). Контрастом до попереднього твору, пануючою тональністю цього романсу є споглядальна лірика.

Структура романсу вирішена за тим самим принципом: чітко окреслена струнка тричастинна форма твору, ритмічна організація музичної тканини узгоджена з поетичним ямбом. Розділи форми подібним же чином «реагують» на структуру сонету: перший розділ відповідає першому катрену сонета, середина – другому, реприза

тричастинної форми – двом терцетам. Втім, на відміну від попереднього твору, другий катрен сонета подано без повторів. Середній розділ диференційований фактурно, і в ньому також має місце недвозначна алюзія на фортепіанний стиль Ф. Ліста: фортепіанна партія (яка в цьому романсі має бути визначена саме як партія, а не супровід – підтримка мелодичної лінії) розшаровується на три фактурні пласти, в середній з яких композитор поміщає чарівної краси мелодичну лінію, виконувану першими пальцями правої й лівої рук улюбленим лістівським прийомом – перекиданням звуків мелодичної лінії з руки в руку. Протягом усього твору також ясно прослуховується авторське замилювання красою співзвуч, мелодичних і фактурних мережив.

В репризному розділі (на словах «То ж заздрощів до них весь повен я») подано новий мелодичний матеріал, сформований у вигляді нисхідної секвенції на розкішних багатозвучних гармоніях терцевої будови. Наприкінці повертається початковий матеріал солоспіву, утворюючи струнку композиційну арку.

В обох розглянутих романсах ясно простежується гармонійна узгодженість, комплементарність музики й поетичного тексту.

«Коли увесь туди я прагну» (сл. Ф. Петрарки). Відповідно до змісту сонету Петрарки (муки від нероздільного кохання), концепцію романсу вирішено в лірико-драматичному ключі.

Структура твору скріплена лейтінтонацією (що є характерним прийомом композиторського почерку М. Дремлюги), що являє собою послідовність третього, сьомого підвищеного та першого ступенів мінору. Зазначена інтонація несе недвозначну семантику стогону, страждання, душевного дискомфорту, внутрішнього відчуття неприродності, «неправильності» ситуації. Заданий емоційний посыл підсилюється щемливістю доданої сексти в тонічному акорді на початку романсу.

Розподіл катренів і терцетів сонету Петрарки в архітектоніці тричастинної форми виконаний за вищеописаним незмінним принципом. В репризному розділі відчуття духовної скованості, незручності й неприродності посилюється: лейтінтонація подається у фактурному ускладненні – прийомом канонічної імітації (при цьому в поліфонічну фактуру рівноцінно «вплітаються» як вокальна, так і фортепіанна партії); нисхідна зменшена кварта періодично розширюється до зменшеної септими. На відміну від двох попередніх творів, де мелодія органічно йде за поетичним розміром, в репризі цього романсу (на словах «Уста зімкнувши, йду») має місце злам сонетного ямбу – наявне ритмічне збільшення. Репризний розділ розширено новим музичним матеріалом. Психологічне протиріччя, що його переживає ліричний герой сонету, передане в музиці протиставленням утрудненого (*tenuto*) поступального висхідного руху в партії фортепіано (почуття, що бувають і прагнуть вирватися назовні) і низхідного руху в вокальній партії, в якому ясно прочитується титанічна спроба ліричного героя зусиллям волі приборкати внутрішній душевний бунт.

«Життя моє вже краю доплива» (сл. Мікеланджело). Чільна ідея сонету, покладеного в основу романсу, – тяжкі роздуми про марність прожитого життя та творчості. Відповідно, твір витримано у похмурій емоційній палітрі з дедалі частішим вкрапленням спалахів істинно оперного драматизму. Акордовий супровід у похмурому і навіть примарному *d-moll* з додатними шостим та сьомим підвищеними ступенями задає неквапливу пульсацію, створюючи своєрідний ефект «дихання» або коливання якихось примарних хвиль – трансцендентний образ людського життя як човна, що пливе в безкрайому океані буття. Тонічний органний пункт *d-moll* неймовірно ускладнений «чужими», позатональними звуками й гармоніями, які розфарбовують у численні «відтінки похмурого» звивисту, зміїсту, багату на неприродні, «дискомфортні» вигини і ходи мелодію.

Тричастинна форма, в якій катрени і терцети сонету розподілені за тим самим описаним вище всталеним принципом, містить динамічну репризу, виправдану драматизмом емоційної тональності твору. Загальний розвиток побудований за принципом хвиль, перша з яких має свою кульмінацію наприкінці першого катрена. Розгортається драматичний звуковий, але «буря» тимчасово вщухає. Новий етап розвитку триває протягом другого катрена, побудованого на іншому музичному матеріалі. Свого піку драматизм сягає в динамічній репризі, де на тлі по-справжньому дзвінного акордового звучання (з явним семантичним посилом: «пробив час!») на словах про наближення двох смертей – духовної та фізичної – на органному пункті «ля» звучить вокальна партія, виразна й патетично-декламаційна, концептуально розширена до масштабів кульмінаційного розділу оперної арії.

Похмурий апофеоз твору – проголошення значимості християнської любові як єдино можливої моральної опори в житті – звучить без очікуваного катарсичного просвітлення на піку драматичної кульмінації в грізному *d-moll* і також на фоні акцентованої акордової пульсації, символізуючої дзвони або бій годинника («час пробив!»). Фінальний акорд подано у вигляді ускладненої тоніки: на ре мінорний тризвук накладається гармонія до-дієз мінору, що посилює напруження за рахунок численних малих секунд.

«Твої рівняти риси з літнім днем» (сл. В. Шекспіра). У даному романсі також можна спостерігати пильну увагу композитора до поетичної строфи. Форма шекспірівського сонета, що, на відміну від сонетів Петрарки, поділяється на три катрена і фінальний двовірш, чуйно відбивається в музичній формі. Зокрема, заслуговує на увагу наступний нюанс: в українському перекладі в останньому рядку першого катрену п'ятистопний ямб редуковано, і рядок скорочено на два склади («Таке коротке літо наше!»). В музичному оформленні цього рядка зазначене скорочення компенсується за рахунок ритмічного збільшення.

Фортепіанний вступ експонує тему, яка за кілька тактів звучатиме у вокальній партії. Повільний, сповнений внутрішнього спокою й величної грації нисхідний акордовий рух у тональності *D-dur*, збагачений

розкішними гармоніями третього мажорного та другого мажорного ступенів (*Fis-dur* та *Es-dur*), лагідно огортає слух і додає відчуття тихої насолоди.

Музика чуйно йде за змістом слів: порівняння вдачі коханої, її непорушного спокою, ніжності та м'якості з примхливістю та мінливістю погоди виразно передане за допомогою відповідного тонального плану. Лейттональність *D-dur*, що асоціюється з духовною цариною героїні романсу, далі змінюється цілим рядом подальших відхилень та модуляцій, нелогічних і невинуватих, як несподіванки примхливого англійського літа. У третьому катрені, де фокус уваги знову концентрується на незмінно лагідній, м'якій вдачі коханої («А дня твого не меркне голубиць»), панує піднесена тональність *Des-dur* із стійким семантичним навантаженням високого, благородного почуття у фортепіанних творах романтиків (що дає підстави розцінювати її як романтичну алюзію).

Останній двовірш («Допоки дише хтось») служить структурною аркою, що повертає початковий *D-dur*. Завдяки цьому невеликому завершальному розділу композитор диференціює код фактурно. Ламається звичний, незмінний упродовж твору принцип акомпанементу: бас і арпеджіато шістнадцятими в правій руці в двох тактах змінюються акордами по-справжньому оперного речитативу сессо, що підкреслює значимість співаних слів і емоційно готує подальше піднесення й патетичне завершення романсу.

Висновки. Музичний сонетарій М. В. Дремлюги являє собою яскравий зразок проникливої лірики. Саме в цих творах в усій своїй повноті розкрилася ця, дещо прихована раніше, грань творчої індивідуальності композитора. В сонетному циклі виразно проявляється тонке розуміння автором високої поезії Ф. Петрарки, Мікеланджело, В. Шекспіра та інших вітчизняних та зарубіжних майстрів слова, чуйне ставлення до поетичної строфи, відчуття форми сонету та вірних шляхів її втілення в музиці, відповідно до вимог мистецької ідеї. Вокальні композиції М. Дремлюги відзначаються органічністю й стрункістю форми, багатством мелодичної, гармонічної та метроритмічної палітри, розгорнутістю, виразністю та фактурним розмаїттям фортепіанних партій, що часто виходять за межі простого супроводу. Не вдаючись до чистого експериментаторства й дотримуючись всталених, традиційних засобів музичної виразності, композитор до останніх днів свого життя залишався вірним власній творчій інтуїції, щирим і проникливим в обраних шляхах творчого висловлювання.

Межі статті не дозволяють охопити усі численні нюанси сонетного циклу М. В. Дремлюги і репрезентувати огляд цих чудових вокальних творів у повному масштабі. До того ж, останнім часом, завдяки матеріалам та рукописам, люб'язно наданими дочкою композитора, перед автором цієї розвідки відкрилася можливість дослідити неопубліковані романси Миколи Васильовича, написані ним на тексти сонетів українських та зарубіжних поетів. Робота у зазначених напрямках обов'язково буде проводитися у подальших працях.

Література:

1. Андрусів І. І. Музикознавча і фортепіанна спадщина Миколи Дремлюги в культурно-мистецькому просторі України : магістерська робота. Дрогобич, 2024. 90 с.
2. Босак М. Корифей української музики. Прапор перемоги. 1990. 26 грудня.
3. Гордійчук М. Симфонічні поеми М. Дремлюги. Мистецтво. 1964. № 6. С. 22–24.
4. Демиденко А. Микола Дремлюга – талант національний. Мистецтво і освіта. 1999. № 1. С. 2–3.
5. Діалоги композитора і музикознавця. Ч. 1. URL: <https://petrov-omelchuk.com.ua/dialogy-kompozytora-i-muzykoznavcya-1/> (дата звернення: 25.03.2025)
6. Довженко В. Лірика М. Дремлюги. Культура і життя. 1973. 4 січня.
7. Драч І. С. Під тиском «гравітації» сонету. Зелена лампа: культурологічний журнал. 1999. № 1–2. С. 68–70.
8. Дремлюга М. Математик і музикант. Київський політехнік. 1999. 2 грудня. С. 3–4.
9. Дремлюга М. М. Особистісний вплив М. Д. Леонтовича на родину композитора Миколи Дремлюги. Міжнародна наукова конференція «Бібліотека. Наука. Комунікація. Інтеграція у міжнародний бібліотечний простір». 2024. URL: <http://conference.nbuv.gov.ua/report/view/id/2232> (дата звернення: 21.03.2025)
10. Дремлюга М. В. Автобіографічний нарис: Рукопис. [Кінець 60-х рр.] Архів Марії Дремлюги.
11. Дремлюга М. Українська фортепіанна музика та фортепіанна творчість композитора Л. М. Ревуцького: дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1951. 508 с.
12. Золочевський В. Життя у творчості. Композитору й педагогу Миколі Васильовичу Дремлюзі – 70 років. Прапор комунізму. 1987. 21 червня.
13. Кирейко В. На творчій ниві. Музика. 1997. № 4. С. 10.
14. Козицький Ф. Голос талановитої молоді. Радянська музика. 1951. № 6. С. 16–19.
15. Крементуло В. Одухотворений Україною. Слово Просвіти : всеукраїнський культурологічний тижневик. 2012. № 52. С. 7.
16. Лісецький С. Третя симфонія М. Дремлюги. Музика. 1987. № 3. С. 7–8.
17. Майбутова К. «Батьківщина» – цикл симфонічних поем М. Дремлюги. Київ : Мистецтво, 1966. 34 с.
18. Майбутова К. Микола Васильович Дремлюга. Нарис про життя і творчість. Київ : Музична Україна, 1968. 87 с.
19. Муха А. Дремлюга Микола Васильович. Українська музична енциклопедія. Т. 1. Гол. редкол. Г. Скрипник; Національна Академія Наук України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2006. С. 655.
20. Ніколенко О. Композиційно-стильова специфіка концерту М. Дремлюги для бандури з оркестром. Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобиц. держ. пед. ун-ту ім. І. Франка. 2014. Вип. 8. С. 158–163.
21. Німоліович О., Андрусів І. Вибрані фортепіанні твори Миколи Дремлюги: з архіву композитора. Дремлюга Микола. Вибрані твори: для фортепіано : навчальний посібник. Дрогобич : Посвіт. 2024. 56 с. С. 3–18.
22. Олексієнко О. В. Творчість Миколи Дремлюги і процес становлення бандурного репертуару : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 ; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 183 с.
23. Пашинська І. Скорочений запис радіопередачі від 15 червня 1996 року з композитором М. Дремлюгою. Машинопис. Архів композитора.
24. Рогальчук Л. Національний талант. До 100-річчя від дня народження М. Дремлюги (1917–1998). Дати і події, 2017, друге півріччя : календар знамен. дат. ДД0 № 2 (10) / Нац. б-ка України ім. Ярослава Мудрого ; уклад.: В. Кононенко (керівник проекту) [та ін.]. Київ, 2017. 132 с. : іл. С. 12–14.
25. Шурова Н. С. Дремлюга Микола Васильович. Енциклопедія Сучасної України. Редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.]; НАН України, НТШ. К.: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2008. URL: <https://esu.com.ua/article-21733> (дата звернення: 24.03.2025).
26. Шурова Н. Контрапункти життя і творчості Миколи Дремлюги. *Культура і життя*. 2007. № 28. 11 липня. С. 6.
27. Шурова Н. «Сонети» М. Дремлюги. *Музика*. 1978. № 6. Листопад-грудень. С. 19.

References:

1. Andrusiv I. I. (2024). Muzykoznavcha i fortepianna spadshchyna Mykoly Dremlyuhy v kulturno-mystetskomu prostori Ukrainy. [Musicological and piano works by Mykola Dremlyuha in cultural and artistic space of Ukraine]. MA thesis. Drohobych [in Ukrainian]
2. Bosak M. (1990). Koryfei ukrainskoi muzyky. [The luminaries of Ukrainian music]. Prapor peremohy. December, 26 [in Ukrainian]
3. Hordiichuk M. (1964). Symfoniczni poemu M. Dremlyuhy. [M. Dremlyuha's symphonic poems]. Mystetstvo, 6, pp. 22–24 [in Ukrainian]
4. Demydenko A. (1999). Mykola Dremlyuha – talant natsionalnyi [Mykola Dremlyuha is the national talent]. Mystetstvo i osvita, 1, pp. 2–3 [in Ukrainian]
5. Dialohy kompozytora i muzykoznavtsia. [The composer's and the musicologist's dialogue]. Part 1. URL: <https://petrov-omelchuk.com.ua/dialogy-kompozytora-i-muzykoznavcya-1/> [in Ukrainian]
6. Dovzhenko V. (1973). Liryka M. Dremlyuhy. [M. Dremlyuha's lyrics]. Kultura i zhyttia. January, 4 [in Ukrainian]
7. Drach I. S. (1999). Pid tyskom «hravitatsii» sonetu. [Under the pressure of sonnet's gravitation]. Zelena lamp, 1–2, pp. 68–70 [in Ukrainian]

8. Dremlyuha M. (1999). Matematyk i muzykant. [The mathematician and the musician]. Kyivskiy politekhn. Decemder, 2. pp. 3–4 [in Ukrainian]
9. Dremlyuha M. M. (2024). Osobystisnyi vplyv M. D. Leontovycha na rodynu kompozytora Mykoly Dremlyuhy. [M. D. Leontovych's personal influence on the composer Mykola Dremlyuha's family]. URL: <http://conference.nbu.gov.ua/report/view/id/2232> [in Ukrainian]
10. Dremlyuha M. V. (late 1960s). Avtobiohrafichnyi narys. [Autobiographical essay]. Manuscript. Mariya Dremlyuha's archive [in Ukrainian]
11. Dremlyuha M. (1951). Ukrainska fortepianna muzyka ta fortepianna tvorchist kompozytora L. M. Revutskoho. [Ukrainian piano music and L. M. Revutskyi's piano works]. Thesis. Kyiv [in Ukrainian]
12. Zolochovskyi V. (1987). Zhyttia u tvorchosti. Kompozytoru y pedahohu Mykoli Vasylovychu Dremliuzi – 70 rokiv. [Life in creativity. The composer and professor Mykola Vasylovych Dremlyuha is 70 now]. Prapor komunizmu. June, 21 [in Ukrainian]
13. Kyreiko V. (1997). Na tvorchii nyvi. [On the creative fields]. Muzyka, 4. p. 10. [in Ukrainian]
14. Kozytskyi F. (1951). Holos talanovytoi molodi. [The voice of the talented youth]. Radianska muzyka, 6. pp. 16–19 [in Ukrainian]
15. Krementulo V. (2012). Odukhotovrenyi Ukrainoiu. [Inspired by Ukraine]. Slovo Prosvity, 52. p. 7 [in Ukrainian]
16. Lisetskyi S. (1987). Tretia symfoniia M. Dremlyuhy. [The Third symphony by M. Dremlyuha]. Muzyka, 3. pp. 7–8 [in Ukrainian]
17. Maiburova K. (1966). «Batktivshchyna» – tsykl symfonichnykh poem M. Dremlyuhy. [“Motherland”, the cycle of symphonic poems by M. Dremlyuha]. Kyiv [in Ukrainian]
18. Maiburova K. (1968). Mykola Vasylyovych Dremlyuha. Narys pro zhyttia i tvorchist. [Mykola Vasylyovych Dremlyuha. The essay on life and work]. Kyiv. [in Ukrainian]
19. Mukha A. (2006). Dremlyuha Mykola Vasylyovych. The Ukrainian Musical Encyclopedia. Vol. 1. Kyiv. p. 655 [in Ukrainian]
20. Nikolenko O. (2014). Kompozytsiino-stylova spetsyfika kontsertu M. Dremliuhy dlia bandury z orkestrom. [Compositional and style specificity of M. Dremlyuha's Concerto for Bandura and orchestra]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, 8. pp. 158–163 [in Ukrainian]
21. Nimylovych O., Andrusiv I. (2024). Vybrani fortepianni tvory Mykoly Dremliuhy: z arkhivu kompozytora. [Selected piano works by Mykola Dremlyuha. From the composer's archive]. Dremlyuha Mykola. Vybrani tvory: dlia fortepiano. [Dremlyuha Mykola. Selected works for piano]. Manual. Drohobych. pp. 3–18 [in Ukrainian]
22. Oleksiienko O. V. (2003). Tvorchist Mykoly Dremlyuhy i protses stanovlennia bandurnoho repertuaru. [Mykola Dremlyuha's works and the process of formation of the repertoire for Bandura]. Thesis. Kyiv [in Ukrainian]
23. Pashynska I. Skorochenyi zapys radioperedachi vid 15 chervnia 1996 roku z kompozytorom M. Dremlyuhoiu. [Shorthand of the radio broadcast with the composer M. Dremlyuha on June, 15, 1996]. Manuscript. The composer's archive [in Ukrainian]
24. Rohalchuk L. (2017). Natsionalnyi talant. Do 100-richchia vid dnia narodzhennia M. Dremliuhy (1917–1998). [The national talent. To the 100th anniversary of the birth of M. Dremlyuha]. Daty i podii. D20, 2 (10). Kyiv. pp. 12–14 [in Ukrainian]
25. Shurova N. S. (2008). Dremlyuha Mykola Vasylovych. [Dremlyuha Mykola Vasylovych]. The Encyclopedia of Contemporary Ukraine. Kyiv. URL: <https://esu.com.ua/article-21733> [in Ukrainian]
26. Shurova N. (2007). Kontrapunkty zhyttia i tvorchosti Mykoly Dremlyuhy. [Counterpoints of life and creativity of Mykola Dremlyuha]. Kultura i zhyttia, 28. July, 11. p. 6 [in Ukrainian]
27. Shurova N. (1978). «Sonety» M. Dremliuhy. [“Sonnets” by M. Dremlyuha]. Muzyka, 6. November–December. p. 19 [in Ukrainian]

ФУНКЦІЇ МУЗИЧНОГО ТЕМБРУ: ДОСВІД АНАЛІТИЧНОГО УЗАГАЛЬНЕННЯ

Юрко Христина Сергіївна,

викладачка кафедри теорії та історії музики

Харківської державної академії культури, аспірантка

Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

ORCID ID: 0009-0005-5460-9641

У статті досліджено функції музичного тембру як багатовимірного явища, що у сучасному музичному мисленні виходить за межі традиційного розуміння як виключно акустичної характеристики звуку. Переосмислення функцій тембру зумовлене появою електроакустичної музики, впровадженням нових композиторських технологій (зокрема спектральної техніки, інтеграції електроніки, розширених виконавських прийомів), трансформацією слухацького досвіду та активізацією міждисциплінарних досліджень у галузях психоакустики, нейроестетики (зокрема досліджень емоційного впливу звуку, реакцій у мозку) й когнітивного музикознавства (вивчення механізмів слухового сприйняття, музичної пам'яті, ідентифікації тембрів і нейронних процесів, пов'язаних із музичним досвідом). Зазначені чинники актуалізують необхідність переоцінки ролі тембру в композиторській творчості та музичному аналізі. Мета статті – здійснити аналітичне узагальнення функцій тембру на основі порівняльного аналізу наукових поглядів композиторів і музикознавців ХХ–ХХІ століть, а також запропонувати власну типологію, що охоплює теоретичні, практичні, когнітивні та семантичні аспекти розуміння тембру. У дослідженні застосовано функціональний, системний і компаративний методи, що дозволяють простежити еволюцію трактування тембру в різних естетичних парадигмах. Проаналізовано праці Е. Вареза [14], П. Булеза [6], К. Сааріаго [10], Ю. Іщенко [3], Д. Смолі [12], І. ван Елфферен [13], С. Коробецької [5], О. Жаркова [1; 2], Р. Каширцева [4], Р. Пейса [9], Н. ді Стефано [7], Ш. Лю [8] та ін. Висвітлено різні підходи до розуміння тембру як структурного, емоційного, семантичного, просторового й виконавського елементу музики. Як результат, запропоновано типологію функцій тембру. Виокремлено композиційно-структурну, жанрову, стильову, емоційну, когнітивну, семантичну, експресивну, просторову, процесуальну функції.

Ключові слова: тембр, жанр, стиль, композиція, семантика, інтерпретація, система, функція.

Yurko Khrystyna. Functions of musical timbre: towards an analytical generalization

The article investigates the functions of musical timbre as a multidimensional phenomenon that, in contemporary music thinking, transcends the traditional view of timbre as merely an acoustic characteristic. This shift is influenced by the emergence of electroacoustic music, the adoption of new compositional techniques (including spectral methods, electronics integration, and extended performance techniques), transformations in listening practices, and the growth of interdisciplinary research in psychoacoustics, neuroaesthetics (emotional impact of sound, brain responses), and cognitive musicology (perception mechanisms, memory, timbre identification, and neural processes linked to musical experience). These developments highlight the need to reassess timbre's role in composition and analysis. The article aims to provide an analytical overview of timbre functions based on a comparative study of perspectives from 20th–21st century composers and musicologists, and to offer an original typology covering theoretical, practical, cognitive, and semantic dimensions. The functional, systemic, and comparative methods used in the study allow the tracing of timbre's conceptual evolution across aesthetic paradigms. Works analyzed include those of E. Varèse [14], P. Boulez [6], K. Saariaho [10], Y. Ishchenko [3], D. Smalley [12], I. van Elferen [13], S. Korobetska [5], O. Zharkov [1; 2], R. Kashyrtsev [4], R. Pace [9], N. di Stefano [7], S. Liu [8], among others. The article highlights varied approaches to understanding timbre as a structural, emotional, semantic, spatial, and performative element. The proposed typology includes compositional-structural, generic, stylistic, emotional, cognitive, semantic, expressive, spatial, and processual functions.

Key words: timbre, genre, style, composition, semantics, interpretation, system, function.

Вступ. Музичний тембр – складне багатовимірне явище, яке протягом ХХ–ХХІ століть зазнало суттєвої переоцінки з боку композиторів і музикознавців. Тембр перестав бути другорядним засобом музичної виражальності та перетворився на повноцінний елемент композиційного мислення, структуроутворення, емоційного впливу. Це зумовлено не лише розвитком електроакустичної музики та появою нових технік звукоутворення, а й зміною самого художнього мислення композиторів, які все більше орієнтуються на перцептивні, а не суто акустичні параметри. Це свідчить про проблематизацію тембру в площині композиторського мислення і в аспекті музикознавчої рефлексії на сучасну композиторську практику.

Метою дослідження є здійснити аналіз функцій тембру, беручи до уваги різновекторні дослідження, узагальнивши наукові погляди й запропонувавши обґрунтовану систематизацію функцій на основі праць зарубіжних та українських композиторів, музикознавців ХХ–ХХІ століть.

Матеріали та методи. У статті застосовано такі методи дослідження: системний - для визначення ролі і значення певної функції в системі функцій тембру; функціональний - для з'ясування механізмів дії певної функції; компаративний - для порівняння наукових позицій різних авторів. Матеріалом аналізу є наукові праці з питань темб्रोзнавства. Питання переосмислення сутності тембру постало ще в першій половині

XX століття, прикладом чого є праці Е. Вареза. У другій половині XX століття питання тембру продовжили досліджувати Ю. Іщенко, П. Булез, К. Сааріаго, Д. Смоллі. У XXI столітті доробок праць з темб्रोзнавства було доповнено дослідженнями С. Коробецької, Шаньшань Лю, І. ван Елфферен, Ш. Сайтіса і С. Вайнцирля, О. Жаркова, Р. Каширцева, Н. ді Стефано, когорті китайських дослідників Чжан Хонг, Лінь Цзе, Чень Шеньсюань, Р. Пейса. У працях названих дослідників тембр досліджується в різних аспектах, відповідно, питання функцій тембру або не є спеціальним предметом дослідження, або дослідники артикують окремі функції.

Система функцій тембру представлена у дослідженнях О. Жаркова та Р. Пейса, демонструє два різних, але взаємодоповнюючих підходи до осмислення цього складного явища. О. Жарков пропонує розгорнуту типологію, яка базується на музикознавчому аналізі та структурному підході до музичного твору. У його класифікації тембр постає складним багаторівневим феноменом, що наділяється такими функціями: драматургічною, фактурною (включаючи мелодичну, гармонічну та власне фактурну складові), композиційною (синтаксичною та формотворчою), стильовою та стилістичною, семантичною та семіотичною, жанровою, культурологічною та колористичною [1; 2, с. 275]. Такий підхід ґрунтується на інтонаційній природі музичного тексту та логіці композиторського мислення, де тембр набуває статусу активного формотворчого та змістовного чинника. Натомість Р. Пейс пропонує підхід, у якому тембр розглядається передусім через призму безпосередньої композиторської діяльності. Його класифікація складається із семи функцій: кольорової (естетичної), конструктивної, структурної, семантичної (сюжетної), асоціативної (позамузичної), стилістичної та демонстраційної (інструментальної) [9]. Автор формулює цю типологію, спираючись на приклади як власних творів, так і на історично значущі композиції різних періодів.

Запропонована система функцій тембру О. Жаркова переважно зосереджена на структурно-аналітичних аспектах розуміння тембру і менше приділяє увагу когнітивним, просторовим та процесуальним аспектам тембру. З іншого боку, типологія Р. Пейса має практично-композиторське спрямування, але не охоплює повною мірою багатоаспектність тембру, зокрема когнітивного й експресивно-інтерпретаційного рівнів. Запропонована в цій статті класифікація функцій тембру була сформована з метою створення більш гнучкої системи, яка б об'єднувала теоретичні, практичні, когнітивні, семіотичні, стильові, жанрові, композиційні та виконавські аспекти, представляючи таким чином складність функціонування музичного тембру в сучасній музичній культурі. Важливим аргументом для створення цієї типології стало прагнення доповнити і розширити уявлення про функції тембру, інспіроване намаганням врахувати сучасні дослідження в сфері темб्रोзнавства, які часто мають міждисциплінарний характер. Крім того, у запропонованому підході є намагання поєднати суто музикознавчий і ком-

позиторський погляди на сутність тембру, що сприяє комплексному й всебічному осмисленню ролі тембру в сучасній музичній теорії та практиці.

Результати. У ході дослідження сформовано системну типологію функцій тембру, що відображає міждисциплінарний характер сучасного темб्रोзнавства та поєднує акустичні, когнітивні, семантичні, композиційні й виконавські аспекти розуміння тембру. Таких функцій, на нашу думку, дев'ять: композиційно-структурна, емоційна, когнітивна, семантична, експресивна, стильова, жанрова, просторова, процесуальна. Розглянемо кожен окремо.

Композиційно-структурна. Ще в середині XX століття Едгар Варез зазначав: «Роль кольору або тембру буде повністю змінено... і стане невід'ємною частиною форми» [14, с. 12]. Це свідчить про те, що тембр почав відігравати роль, подібну до тієї, яку раніше виконувала гармонія. П. Булез підтримує цю ідею, вважаючи, що тембр набуває значення лише в композиційному контексті: «Тембр сам по собі – ніщо, як і звук сам по собі – ніщо», якщо він не інтегрований у структурну систему [6, с. 166]. К. Сааріаго розглядає тембр важливим механізмом формотворення, здатного замінити традиційну гармонію в процесі складання форми. У її творах тембр є джерелом напруги, фактурного розвитку, опозицій (шум/звук, зернистий/гладкий), і, як зазначає композиторка, «коли тембр використовується для створення музичної форми, він займає місце гармонії як прогресивного елемента» [10, с. 95]. У спектрморфологічній концепції Д. Смоллі тембр є основою цілісної структури. Він вводить поняття когерентності – здатності тембрових елементів зливатися або контрастувати в межах звукової тканини, що визначає формоутворення на основі перцептивних характеристик [12, с. 40–43]. О. Жарков разом з І. Коханік обґрунтовують провідну роль тембру у формотворенні на прикладі оркестрового твору К. Дебюссі «Prélude à l'Après-midi d'un faune», що аналізується із застосуванням поняття тембрової композиції. Автори наголошують, що «темброва складова значною мірою обумовлює процеси формотворення, особливості композиції і драматургії» [2, с. 96] та є «природною основою всієї композиції твору, адже музичний матеріал існує лише у процесі тембрового розгортання» [там само, с. 99]. Дослідники вводять поняття тембрової композиції, що «регламентує відносини різних оркестрових елементів між собою та з іншими елементами музичної мови», «обумовлює тембровий синтаксис і розкриває семантику інструментального втілення композиторської ідеї» [там само, с. 99]. Зміни в тембровій організації зумовлюють зміну всього музичного тексту – «від найменших деталей до композиції в цілому» [там само]. Ю. Іщенко, досліджуючи симфонії Б. Лятошинського, описує явище «тембрової експозиції», коли вступ побудовано не тематично, а темброво, і саме через тембр розгортається музична думка [3, с. 5–6]. С. Коробецька підкреслює, що тембр у музиці XX століття виконує не лише виразну, а й структуроутворювальну функцію, здатну організовувати форму незалежно від гармонічного чи мело-

дичного розвитку: «Тембр став автономним чинником формоутворення в оркестровій музиці» [5, с. 27]. Таким чином, структурно-композиційна функція тембру охоплює його здатність формувати музичну архітектуру, організовувати матеріал, визначати структурні межі та фактурні переходи.

Жанрова. Тембр виконує жанрову функцію, відображаючи належність музичного твору до певного роду чи виду. О. Жарков зазначає, що тембр є показником жанрових особливостей, зокрема камерного або симфонічного характеру музики [1; 3]. Р. Пейс також розглядає тембр як засіб стилізації та створення жанрових асоціацій. У своїй творчості він використовує темброві маркери, що викликають у слухача впізнавання музики як частини фольклорного або популярного жанру [9, с. 16]. Таким чином, тембр допомагає формувати жанрову специфіку твору, підсилюючи зв'язок між формою, змістом і традицією побутування певного жанру.

Стильова. Тембр також є важливим чинником стильової ідентифікації в музиці. За О. Жарковим, тембр виконує стильову і стилістичну функції, будучи ключовим елементом, що дозволяє відрізнити твори різних композиторів, епох або напрямів [1; 3]. С. Коробецька наголошує на ролі тембру як стильоутворювального чинника, що формує інтонаційно-виразну специфіку оркестрової музики XX століття [5, с. 27]. Р. Пейс демонструє стилістичну функцію тембру через використання звукових асоціацій, які однозначно маркують належність до певного музичного стилю. Тембр у цьому контексті постає як засіб стилістичної диференціації, що дозволяє створювати впізнавані, автентичні образи в межах певної естетичної парадигми.

Емоційна. Ця функція тембру полягає у виявленні здатності викликати глибокі афективні стани у слухача, часто спрацьовуючи навіть сильніше за мелодію чи гармонію. Шаньшань Лю зазначає, що музика активує емоції, які слухач співвідносить із власним досвідом, надаючи тембру суб'єктивно забарвленого змісту [8, с. 297]. Н. ді Стефано уточнює: «Грубий тембр часто викликає негативні емоції, асоціюючись із загрозою або дискомфортом» [7, с. 2628]. Отже, тембр сприймається не лише акустично, а й через нейропсихологічні механізми, що інтерпретують його як сигнал безпеки або небезпеки. К. Сааріаго реалізує цю функцію через вісь «звук/шум», де спектральні співвідношення замінюють традиційну тональність, а темброва прозорість і зернистість створюють емоційну напругу [10, с. 94]. Д. Смоллі вводить поняття *extrinsic matrix* – системи зовнішніх асоціативних зв'язків, через які тембр активує уявлення, пов'язані з тілесністю, культурною пам'яттю або архетипами [12, с. 36–37]. Особливо це проявляється в електроакустичній музиці, де джерела звуку часто абстрактні, а отже, значення тембру формуються асоціативно – через індивідуальний досвід, природні звуки чи колективну пам'ять. Таким чином, тембр функціонує як посередник між акустичним і символічним рівнями, відкриваючи простір для особистісного слухового переживання. Таким чином, емоційна функція тембру проявляється у здатності викликати й модулювати афекти

слухача через спектральні, психоакустичні, асоціативні та культурні коди. Вона базується на індивідуальному досвіді, нейропсихологічних реакціях та позамузичних образах.

Когнітивна. Тембр виконує ключову когнітивну функцію в музичному сприйнятті – він є маркером ідентичності в акустичному просторі. П. Булез у своїх працях наголошує: «Віртуальна пам'ять почутого об'єкта дозволяє частково згадати подію» [6, с. 169]. Тобто тембр зберігається в пам'яті як окрема якість, навіть без усвідомлення її технічних параметрів, і може активізувати механізми ретроспективного впізнавання. Д. Смоллі вводить поняття *source bonding* – це здатність слухача ототожнити звук із його ймовірним джерелом навіть без візуального підкріплення. Він підкреслює: «Тембр слугує основою розпізнавання звукових об'єктів» [12, с. 36–39], а також виступає як основа для трансформаційного дискурсу, що дозволяє зберігати ідентичність звукового об'єкта навіть у процесі його змін. Китайські дослідники Чжан Хонг, Лінь Цзе та Чень Шеньсюань у нейронауковому дослідженні вводять концепцію «простору тембру» – перцептивної моделі, де подібні звуки розташовуються ближче один до одного [15, с. 4]. Таким чином, тембр виступає як засіб організації акустичного простору в свідомості слухача, допомагає структурувати й інтерпретувати звукову інформацію, ідентифікувати джерела звуку та розпізнавати інструменти. Н. ді Стефано також підкреслює цю функцію, зазначаючи, що «тембр забезпечує основу для розпізнавання джерел звуку, допомагаючи слухачу ідентифікувати окремі інструменти в оркестровій фактурі» [7, с. 2632]. Він описує тембр як когнітивний об'єкт, що дозволяє орієнтуватися в багатовимірному музичному середовищі. Тож, когнітивна функція тембру полягає в його здатності виступати засобом ідентифікації, розпізнавання, перцептивної орієнтації, збереження слухової інформації, а також у формуванні акустичних навичок орієнтації у звуковому просторі свідомістю слухача.

Семантична. Семантична функція тембру полягає у здатності викликати позамузичні асоціації, актуалізувати культурні коди та концептуальні образи. Як зазначає Шаньшань Лю, музика може імітувати звуки природи, пробуджуючи у слухача асоціації з природними явищами [8, с. 298]. Наприклад, флажолет скрипки може викликати образ води чи листя. У творі *Waiting for Godot* (2006) Р. Пейс реалізує семантику, втілюючи концепт відсутності: в кожній частині симфонії відсутня одна група інструментів, що створює ефект «тембрової неповноти» [9, с. 15]. Д. Смоллі, описуючи поняття *extrinsic matrix*, підкреслює здатність тембру активувати культурні, тілесні та архетипічні значення [12, с. 36–37]. Тембр постає як медіатор між музикою та досвідом слухача. К. Сааріаго оперує тембровими опозиціями (шум/звук, теплий/холодний, гладкий/зернистий), надаючи їм функцій художніх образів [10, с. 97]. І. ван Елфєрен вказує на здатність тембру створювати відчуття сублімації, метафізичності, а іноді й втрати відчуття реальності. Тембр у цьому розумінні стає не лише носієм культурного чи

емоційного змісту, а й засобом естетичного переживання, що виходить за межі раціонального [13, с. 2–5]. Ш. Сайтіс і С. Вайнцирль досліджують тембр через метафоричне мислення: «теплий», «оксамитовий», «повітряний» – ці слова не лише естетизують звук, а й структурують його когнітивне сприйняття [11, с. 119–121]. Вони виділяють три метафоричні вісі: матеріальність, сенсорика й активність, які формують семантичну картину тембру. Таким чином, семантична функція охоплює асоціативно-когнітивне кодування, яке занурює слухача в багатовимірний простір музичного смислу.

Експресивна. Тембр у виконавсько інтерпретаційному аспекті виступає засобом індивідуального музичного висловлення та виявляє себе як змінна, реалізована у живому звучанні складова. У концепції подвійної природи функціонування тембру О. Жаркова важливим є акцент на акомодатційному тембрі – звучанні, що формується в процесі виконання, залежно від інтерпретаційного вибору, динамічних і фактурних умов. Такий тембр, за словами дослідника, відповідає за «психоакустичне, фонологічне, художньо унікальне» і є результатом живого музичного процесу [1, с. 148]. С. Коробецька підкреслює, що в оркестровому контексті тембр функціонує як індикатор індивідуального стилю виконавця, реалізуючись через драматургічні акценти, інтонацію, фразування й мікродинаміку [5, с. 27]. У творах Р. Пейса тембр виступає як маркер розширених виконавських технік, зокрема в поєднанні з електронною обробкою, що розширює технічний та виразний потенціал інструмента [9, с. 17]. К. Сааріаго розглядає тембр як художній засіб інтонаційної виразності. Її твори відкривають широкий простір для інтерпретацій, вимагаючи тонкої роботи з колористикою звуку, мікродинамікою та артикуляційними переходами, реалізація яких значною мірою залежить від виконавця [10]. Таким чином, експресивна функція тембру реалізується в інтерпретації, виконавській варіативності, технічному потенціалі інструментів, стильових особливостях та індивідуалізованому підході до звукового матеріалу. Тембр у цьому вимірі є динамічним параметром, що втілює унікальність миті виконання й художній аспект інтерпретації виконавця.

Просторова. Просторова функція тембру виявляється в його здатності моделювати акустичний простір, створювати ілюзію глибини, дистанції й багатовимірності звучання. Е. Варез одним із перших звернув увагу на цю властивість, підкреслюючи, що тембр фіксує «трансмутації» звукових мас у щільних чи розріджених шарах простору [14, с. 12]. Н. ді Стефано відзначає, що саме за допомогою спектрального балансу, панорамування, реверберації й динаміки тембр формує у слухача відчуття просторової розташованості звуків – ближче чи далі [7, с. 2631]. У музиці К. Сааріаго

тембр функціонує як просторовий інструмент, що розгортає звук у глибину, особливо в електроакустичних і оркестрових творах, де нашарування тембрів створює поліфонію простору [10]. Р. Каширцев вводить поняття *темброво-фактурної глибини*, як третього виміру оркестрової тканини. За його визначенням, глибина фактури – це темброве втілення маси, об'єму та щільності музичної структури [4, с. 127]. Така глибина досягається через поєднання висотних, динамічних і кольористичних параметрів. Таким чином, тембр організовує простір у музиці, формує його просторову архітектуру у свідомості слухача – від локалізації й дистанції до ефекту багатопланової глибини.

Процесуальна. Процесуальна функція тембру полягає в його здатності трансформуватись у часі, структуруючи музичну форму як динамічний процес. У сучасній композиції тембр дедалі частіше розглядається не як статична властивість, а як чинник, що визначає еволюцію звукового матеріалу. К. Сааріаго активно використовує спектральну зміну, поступові переходи та темброву трансформацію, зазначаючи: «Коли тембр використовується для створення музичної форми, він займає місце гармонії як прогресивного елемента» [10, с. 95]. Тембр у її творах стає засобом формального розвитку та драматургічного напруження. Д. Смоллі описує тембр у контексті трансформаційного та напруженого дискурсу, де звукові об'єкти змінюються, зберігаючи ідентичність. Це створює безперервну драматургію, у якій тембр формує відчуття часу, еволюції й внутрішнього руху композиції [12, с. 43–46]. Отже, процесуальна функція реалізується через темброву змінність, спектральну драматургію, розвиток фактури і контрастні чи поступові переходи між тембровими шарами. Тембр виступає часово активним параметром, що організовує музичну форму у сучасному композиційному мисленні.

Висновки. У результаті проведеного дослідження встановлено, що тембр у сучасному музичному мисленні виконує багатофункціональну роль, виходячи за межі його традиційного розуміння як акустичної характеристики звуку. На основі аналізу наукових і композиторських підходів сформульовано типологію функцій тембру: композиційно-структурна, емоційна, когнітивна, семантична, експресивна, жанрова, стильова, просторова, процесуальна. Кожна з функцій репрезентує певний аспект тембрової організації музики, взаємодіючи з іншими елементами музичної мови. Запропонована типологія демонструє міждисциплінарний потенціал тембру як інструмента музичного мислення, сприйняття, комунікації й інтерпретації.

Перспективи подальших досліджень полягають у апробації функцій запропонованої системи в аналізі музичних творів.

Література:

1. Жарков О. М. Подвійна природа функціонування тембру в оркестрових творах: інтерпретаційний аспект. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ. 2020. Вип. 129. С. 140–148. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129.219726>.
2. Жарков О. М., Коханік І. М. Темброва композиція «Prélude à l'Après-midi d'un faune» Клода Дебюссі: стильовий аспект. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ. 2022. Вип. 135. С. 96–108. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.271008>.

3. Іщенко Ю. Темброві експозиції в симфоніях Б. М. Лятошинського. Українське мистецтвознавство. Київ: Музична Україна. 1975. С. 3–11.
4. Каширцев Р. Г. Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвозн. Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2021.
5. Коробецька С. Ю. Стилбоутворюючі функції тембру в оркестровій музиці ХХ століття (теоретичний аспект). *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету та НМАУ ім. П. І. Чайковського. Серія: Мистецтвознавство*. 2003. Вип. 2(11). С. 24–31.
6. Boulez P. Timbre and Composition – Timbre and Language. *Contemporary Music Review*. 1987. Vol. 2(1). P. 161–171. <https://doi.org/10.1080/07494468708567057>.
7. Di Stefano N. Musical Emotions and Timbre: From Expressiveness to Atmospheres. *Philosophia*. 2023. Vol. 51. P. 2625–2637. <https://doi.org/10.1007/s11406-023-00700-6>.
8. Liu S. On the Semantic and Non-semantic Nature of Music. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*. 2017. Vol. 172. P. 297–300. <https://doi.org/10.2991/icemaess-17.2017.71>.
9. Pace R. The Functions of Timbre in Music Composition. 2025. Режим доступу: https://www.academia.edu/34672913/The_Functions_of_Timbre_in_Music_Composition.
10. Saariaho K. Timbre and Harmony: Interpolations of Timbral Structures. *Contemporary Music Review*. 1987. Vol. 2(1). P. 93–133.
11. Saitis C., Weinzierl S. The Semantics of Timbre. Technische Universität Berlin, 2019. Режим доступу: <https://www.researchgate.net/publication/333311679>.
12. Smalley D. Defining Timbre – Refining Timbre. *Contemporary Music Review*. 1994. Vol. 10(2). P. 35–48. <https://doi.org/10.1080/07494469400640281>.
13. van Elferen I. Timbre and the Paradox of Tone Color. *Contemporary Music Review*. 2018. Vol. 37(1). P. 1–13. <https://doi.org/10.1080/07494467.2017.1452687>.
14. Varèse E. The Liberation of Sound / Ed. by Chou Wen-chung. 1966. Excerpts from lectures.
15. Zhang H., Lin J., Chen S. Timbre Perception, Representation, and its Neuroscientific Exploration: A Comprehensive Review. arXiv. 2024. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2405.13661>.

References:

1. Zharkov, O. M. (2020). Dvoyaika pryroda funktsionuvannya tembru v orkestrovyykh tvorakh: Interpretatsiyni aspekt. [The dual nature of timbre functioning in orchestral works: Interpretative aspect]. Scientific Bulletin of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, (129), 140–148. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129.219726> [in Ukrainian]
2. Zharkov, O. M., & Kokhanyk, I. M. (2022). Timbrova kompozytsiia u tvorі Kloda Debiussi “Prelidiia do siestky fauna”: Stylistychnyi aspekt. [Timbre composition in Claude Debussy’s “Prélude à l’Après-midi d’un faune”: A stylistic aspect]. Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, (135), 96–108. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.271008> [in Ukrainian]
3. Ishchenko, Y. (1975). Tembralni ekspozytsii v symfoniakh B. M. Liatoshynskoho. [Timbre expositions in the symphonies of B. M. Lyatoshynsky]. Ukrainian Art Studies, 3–11. [in Ukrainian]
4. Kashyrtsev, R. H. (2021). Interpretatsiyni potentsial tembru ta faktury v orkestrovyykh tvorakh kompozytoriv pershoi polovyny XX stolittia (dys. kand. mystetstvoznavstva). [Interpretative potential of timbre and texture in orchestral works of composers of the first half of the 20th century (PhD dissertation)]. Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. [in Ukrainian]
5. Korobetska, S. Yu. (2003). Styleutvoriuiuchi funktsii tembru v orkestrovii muzytsi XX stolittia (teoretychnyi aspekt). [Style-forming functions of timbre in 20th-century orchestral music (theoretical aspect)]. Scientific Notes of Ternopil State Pedagogical University and Tchaikovsky NMAU. Series: Art Studies, (2[11]), 24–31. [in Ukrainian]
6. Boulez, P. (1987). Timbre and composition – Timbre and language. *Contemporary Music Review*, 2(1), 161–171. <https://doi.org/10.1080/07494468708567057> [in English]
7. Di Stefano, N. (2023). Musical emotions and timbre: From expressiveness to atmospheres. *Philosophia*, 51, 2625–2637. <https://doi.org/10.1007/s11406-023-00700-6> [in English]
8. Liu, S. (2017). On the semantic and non-semantic nature of music. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, 172, 297–300. <https://doi.org/10.2991/icemaess-17.2017.71> [in English]
9. Pace, R. (2025). The functions of timbre in music composition. Retrieved from https://www.academia.edu/34672913/The_Functions_of_Timbre_in_Music_Composition [in English]
10. Saariaho, K. (1987). Timbre and harmony: Interpolations of timbral structures. *Contemporary Music Review*, 2(1), 93–133. [in English]
11. Saitis, C., & Weinzierl, S. (2019). The semantics of timbre. Technische Universität Berlin. Retrieved from <https://www.researchgate.net/publication/333311679> [in English]
12. Smalley, D. (1994). Defining timbre – Refining timbre. *Contemporary Music Review*, 10(2), 35–48. <https://doi.org/10.1080/07494469400640281> [in English]
13. van Elferen, I. (2018). Timbre and the paradox of tone color. *Contemporary Music Review*, 37(1), 1–13. <https://doi.org/10.1080/07494467.2017.1452687> [in English]
14. Varèse, E. (1966). The liberation of sound. In C. Wen-chung (Ed.), Excerpts from lectures. [in English]
15. Zhang, H., Lin, J., & Chen, S. (2024). Timbre perception, representation, and its neuroscientific exploration: A comprehensive review. arXiv. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2405.13661> [in English]

КВАРТЕТ САКСОФОНІВ ЯК ФОРМА АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА: ІСТОРІЯ ТА СПЕЦИФІКА

Языков Кирил Олексійович,

аспірант кафедри музикознавства та культурології

Сумського державного педагогічного університету імені А.С.Макаренка

ORCID ID: 0009-0008-3878-9752

У статті висвітлено історію становлення та специфіку квартету саксофонів як особливої форми ансамблевого виконавства. Дослідження охоплює період від створення саксофона Адольфом Саксом у 1842 році до формування сучасних українських саксофонних квартетів. Автор детально простежує еволюцію саксофонного квартету як усталеного музичного колективу, починаючи з перших спроб Едуарда Лефевра, і докладно аналізує діяльність знакового в історії саксофонного мистецтва «Квартету саксофоністів Марселя Мюля», заснованого у 1928 році. У роботі представлено аналітичний огляд репертуару квартету саксофонів різних періодів – від ранніх транскрипцій до оригінальних творів французьких композиторів (П. Велонеса, Г. П'єрне, Ж. Абсіля, Е. Боцца, К. Паскаля, А. Дезенкло). Автор простежує поширення цієї форми ансамблевого виконавства у різних країнах, приділяючи особливу увагу появі та розвитку саксофонних квартетів в Україні. Значне місце у статті відведено історії першого професійного в Україні Київського квартету саксофоністів під керівництвом Юрія Василевича, створеного у 1985 році. Автор аналізує репертуарну політику колективу, що включає як класичні твори для саксофонного квартету, так і численні композиції сучасних українських композиторів (Є. Станковича, В. Рунчака, І. Карабиця, Л. Юріної, К. Цепколенко та ін.). Також розглядаються інші українські саксофонні квартети: «SaXes», Львівський квартет саксофоністів, «Авангард-квартет», «Saxophobia Quartet» тощо. Відзначається важливість освоєння квартетного виконавства для професійного розвитку музикантів-саксофоністів, обґрунтовується цінність цієї форми ансамблевого музикування в контексті сучасних тенденцій музичної культури України.

Ключові слова: саксофон, квартет саксофоністів, ансамблеве виконавство, історія квартетів саксофонів, репертуар для квартету саксофоністів.

Yazykov Kyryl. Saxophone quartet as a form of ensemble performance: history and specificity

The article explores the history and specifics of the saxophone quartet as a special form of ensemble performance. The research covers the period from the invention of the saxophone by Adolphe Sax in 1842 to contemporary Ukrainian saxophone quartets. The author meticulously traces the evolution of the saxophone quartet as an established musical ensemble, beginning with the early attempts by Edward Lefebvre, and provides a detailed analysis of the iconic "Marcel Mule Quartet", founded in 1928, which played a significant role in saxophone art history.

The paper presents an analytical overview of the saxophone quartet repertoire from various periods – from early transcriptions to original compositions by French composers (P. Vellones, G. Pierné, J. Absil, E. Bozza, C. Pascal, A. Desenclos). The author traces the spread of this form of ensemble performance across different countries, with particular attention to the emergence and development of saxophone quartets in Ukraine. A significant portion of the article is devoted to the history of the first professional Ukrainian saxophone quartet – the Kyiv Quartet led by Yuriy Vasylevych, established in 1985. The author analyzes the ensemble's repertoire policy, which includes both classical pieces for saxophone quartet and numerous works by contemporary Ukrainian composers (Y. Stankovych, V. Runchak, I. Karabyts, L. Yurina, K. Tsepkoenko, and others). The study also examines other Ukrainian saxophone quartets: "SaXes", Lviv Saxophone Quartet, "Avangard Quartet", "Saxophobia Quartet", and others. The author notes the importance of quartet performance for the professional development of saxophone musicians and substantiates the value of this form of ensemble music-making in the context of contemporary Ukrainian musical culture.

Key words: saxophone, saxophone quartet, ensemble performance, history of saxophone quartets, repertoire for a quartet of saxophonists.

Вступ. Саксофон, створений Адольфом Антуаном Жозефом Саксом у 1842 році, був задуманий як з'єднання двох ланок – мідних та дерев'яних духових – в одному інструменті. Переїнявши силу і наповненість звучання «міді» та м'якість дерев'яних духових, саксофон привернув увагу композиторів, які почали експериментувати та писати твори, включаючи в них саксофон. З початку саксофон виконує «епізодичну» роль у оркестровому та ансамблевому виконавстві. Поступово його залучають до складу симфонічного оркестру на «постійній основі», приміром в «Арлезіанці» Ж. Бізе чи в опері «Останній лицар Іудеї» Ж. Кастнера та ін.

Важливою частиною музичної культури є ансамблеве виконавство на саксофоні, що дозволяє розкрити різ-

номанітні можливості інструменту та створює умови для творчого розвитку музикантів. Воно охоплює різні форми колективного музикування. Це можуть бути як однорідні ансамблі: дуети, тріо, квартети і саксофонові оркестри, так і колективи змішаного типу, наприклад, саксофон у різних складах камерних або джазових ансамблів (фьюжн-бендів, комбо-складів, біг-бендів, та ін.). Найбільш популярною та усталеною формою саксофонного ансамблевого виконавства є квартет саксофонів.

Матеріали та методи дослідження. Матеріалами дослідження слугували історичні джерела, публікації вітчизняних та зарубіжних музикознавців з питань саксофонного виконавства, аудіо та відеозаписи висту-

пів провідних саксофонних квартетів світу та України, репертуарні збірки та нотні видання для квартету саксофонів, архівні матеріали концертних програм. За допомогою історичного методу було простежено еволюцію квартету саксофонів від моменту створення інструмента Адольфом Саксом до сучасності. Компаративний метод використовувався для порівняння різних національних шкіл квартетного виконавства (французької, американської, української). Структурно-функціональний аналіз було спрямовано на виявлення специфіки формування репертуару для квартету саксофонів та його функціонування в сучасному музичному просторі.

Значною частиною опрацьованих джерел є українські дослідження з історії духового музичного мистецтва (Апатський В., Богданов В., Круль П., Чехуніна А. та ін.). Опрацьовано праці західних дослідників з методики виконавства на саксофоні (П. Тірен) та статті, присвячені зародженню саксофона та саксофонного виконавства (Е. Блум, Дж. Холowej), зокрема стаття Р. Інгема, присвячена квартету М. Мюля. Однак історія та специфіка квартету саксофонів не ставали предметом окремого музикознавчого дослідження, що обумовлює актуальність даної розвідки.

Мета – висвітлити історію та специфіку квартету саксофонів як форму ансамблевого виконавства на духових інструментах.

Методологічною основою є комплексний підхід, заснований на історико-культурологічному методі та методі музично-теоретичного аналізу. В роботі використані загальнонаукові теоретичні методи систематизації та узагальнення, а також практичні – збір інформації та описування.

Результати дослідження. До складу квартету саксофонів входять чотири однорідних інструменти, які є різними за тембрами та регістрами. Звичайний «повний» склад квартету – це сопрано, альт, тенор та баритон саксофони, проте до складу може входити другий саксофон альт (замість сопрано). «Ідеальним інструментальним складом, звичайно, є сопрано, альт, тенор і баритон, але для ансамблів, які не мають сопрано, є достатньо матеріалу для двох альтів, тенора і баритона. Якщо ж баритона немає, то проблема серйозніша. Варто сказати, що не варто починати, поки у вас немає баритона, тому що, хоча деякі басові партії можливі на тенорі, вони звучать не дуже привабливо» [8, с. 72].

Вважається, що квартет саксофонів з'явився у 1928 році, хоча для такого складу раніше писав Жан-Батіст Сінжеле (1812–1875), серед творів якого *Allegro de Concert* (для двох альт саксофонів, тенора й баритона), *Quatuor en 4 Parties* (сопрано, альт, тенор, баритон) та *Grand Quatuor Concertant en 3 Parties* (для такого ж складу). З відомих музикантів, хто намагався популяризувати квартет саксофоністів до 1928 був Едуард Лефевр (1834–1911). Він народився в Голландії від батьків-французів і з 1873 року був солістом нью-йоркського оркестру Гілмора. У 1878 році до складу оркестру входив квартет саксофоністів у складі Лефевра, Вальрабе, Штекельберга та Шульца. У 1905 році Лефевр заснував власний квартет, який гастролював у США, на

Алясці, в Європі та на Філіппінах; їхній репертуар складався з транскрипцій.

Створення квартету саксофоністів, як сталого виду ансамблю, пов'язують з ім'ям французького віртуоза Марселя Мюля. Його саксофонний ансамбль «*Le Quatuor de la Musique de la Garde Républicaine*» здійснив перший виступ у Ла-Рошелі 2 грудня 1928 року. До складу входили Марсель Мюль (сопрано), Рене Шаліньє (альт), Іпполіт Пуамбуф (тенор) та Жорж Шове (баритон). Коли М. Мюль залишив «Ла Гард» у 1936 році, колектив став називатися «Квартет паризьких саксофоністів», а в 1951 році він отримав назву «Квартет Марселя Мюля», під якою існував до свого розпаду в 1967 році.

Початковий склад колективу залишався незмінним до 1932 року, а наступними його учасниками були Поль Ромбі, Фернан Л'омм, Жорж Шаррон, Марсель Жосс, Андре Боші, Жорж Гурде та Гі Лакур. «З такою відомою постаттю, як Мюль, що стояла за мистецьким розвитком ансамблю, товариство фактично створило власну категорію камерної музики. Завдяки власній віртуозності Мюля, як соліста, та його контактам з композиторами, багато з цих композиторів створювали твори, які лягли в основу класичного французького репертуару. Характер ансамблю вже був очевидний – добре збалансований за теситурою, як струнний квартет, і однорідний за фактурою» [11, с. 65].

З моменту своєї появи квартет саксофоністів звісно стикнувся з проблемою репертуару, тому спочатку головним чином він складався з транскрипцій. В основному це були твори для струнного квартету, духовна музика, аранжування фортепіанних п'єс. Численні аранжування для квартету саксофоністів зробив сам М. Мюль, найвідомішими з яких є «Анданте» з Першого струнного квартету П. Чайковського та «Три п'єси» І. Альбеніса. «Спочатку покладаючись на транскрипції програм, квартет Мюля швидко включив до свого репертуару нові твори. Найпершим був твір П'єра Веллонеса (1889–1939) під назвою «*Au Jardin des bêtes sauvages*», завершений у 1930 році» [11, с. 65].

Мабуть найбільш значущими і популярними творами у тогочасному репертуарі були: «*Cache-Cache*» (1930) Robert Clerisse, *Quartet*, op. 109 (1932) Alexander Glazunov – великий твір у трьох частинах у пізньоромантичному стилі, присвячений «*Aux artistes des saxophones de la Garde Républicaine*». Одним з ранніх, доволі оригінальних за своєю концепцією квартетів були «*Introduction et Variations sur un thème populaire*» (1936) Gabriel Pierné. Щодо цього твору зауважувалось, що «фрагментарний вступ уможливлює тривалу ансамблеву гру, а також періодичні сплески сольної активності. Самі ж варіації наслідують стандартним варіаційним формам і добре розроблені для інструментів, особливо якщо врахувати, що у П'єрне майже не було прецедентів для наслідування» [10, с. 10]. За запис цього твору в 1937 році квартет «Мюля» отримав *Le Grand Prix du Disque*.

З інших репертуарних творів цього періоду можна вказати на *Premier Quatuor*, op. 31 (1937) Jean Absil,

«Andarite et Scherzo» (1938) Eugène Bozza та «Grave et Presto» Ican Rivier – однієї з найяскравіших п'єс, написаних у традиційному французькому стилі, що має вдумливий вступ з використанням барв витриманих саксофонних акордів, за яким слідував віртуозний фінал. Цей розділ Presto чудово збалансований між плавними бравурними епізодами та ліричними моментами роздумів. Популярність також мали Quatuor, op. 102 (1941) Florent Schmitt, «Nuages» (1946) Eugène Bozza, «Trois Pièces», op. 35 (1954) Jean Absil, «Concert en Quatuor» (1955) Icanine Rueff та ін.

В пізнішому Quatuor (1961) Claude Pascal, починаючи з першої частини і впродовж усього твору, композитор демонструє чутливе усвідомлення сильних сторін і тембрів як кожного інструменту в ансамблі, так і в межах діапазону окремо взятого. Друга частина твору позначена як «Хорова» і має дуже незвичне письмо. За нею слідує Вальсова частина, оманливо легка у звучанні вона є викликом у ансамблевому контролі для виконавців. Фінал повторює імпульс вступної частини і завершується у величному стилі.

Поряд з композицією Клода Паскаля, одним з найзначущих творів у французькому репертуарі був Quatuor (1964) Alfred Desenclos. Річард Інґем так описує свої враження від нього: «Альфред Дезенкло пише довгі складні хроматичні лінії, але риторична природа його письма є безперечно традиційною і, зрештою, вкорінена в тональності. Вступна частина його Quatuor спочатку протиставляє сопрано трьом іншим партіям у дивовижному конфлікті, настільки легкому у творі, але ця риса розвивається протягом всієї частини: відокремлення менших груп всередині квартету забезпечує тембральні контрасти як з точки зору індивідуального інструментального забарвлення, так і фактурного розмаїття. Повільна частина починається як безневинна мелодія в пісенній формі, і розвивається в один з найефективніших прикладів написання музичної кульмінації в усьому репертуарі. Третя частина відкривається потужною речитативною секцією для всіх чотирьох інструментів в унісонному ритмі, яка змінюється традиційним, хоча й епізодичним фіналом» [11, с. 67].

Квартет саксофоністів Марселя Мюля став прикладом для багатьох музикантів та популяризував цю форму ансамблевого виконавства у світі. Так, учень М. Мюля Даніель Деффойє, який згодом змінив його на посаді професора саксофона в Паризькій консерваторії, заснував власну групу «Quatuor de Saxophones Daniel Deffayet» у 1953 році разом з Жаком Маффеї, Жаком Террі та Жаном Лед'є. Після уходу Маффеї у 1956 році до ансамблю приєднався Анрі-Рене Поллен, який в ньому стабільно закріпився. Для цього ансамблю писали Дамазе, Дюбуа та Жіндфіх Фельд.

Крім того, у Франції 1979 року було створено Квартет саксофоністів Фурмо на чолі з Жаном-Івом Фурмо. У Німеччині в 1969 році видатний соліст Сігурд Рашер разом зі своєю донькою Каріною Рашер, Брюсом Вайнбергером та Ліндою Банґс заснував «Квартет саксофоністів Рашера». Після виходу Рашера на пенсію у 1981 році його місце зайняв Джон Едвард Келлі.

Квартет присвятив себе популяризації сучасних творів з німецького репертуару та розширенню технічних можливостей саксофонного квартету.

В США своєю чергою теж було створено багато видатних саксофонних ансамблів, серед яких: Чиказький квартет (заснований 1968 року), Квартет Харві Піттеля, Нью-Йоркський саксофонний квартет (1959) та Квартет «Призма». Першим професійним квітетом у Канаді з 1949 по 1964 рік керував учень М. Мюля Артур Романо. Учень Романо і учасник його квартету Джеральд Данович у 1968 році очолив свій власний ансамбль.

У Великій Британії у 1941 році Майкл Крейн (1908-66) заснував новаторський «Квартет Крейна» разом із Честером Смітом, Г'ю Тріппом та Кеном Ворнером. В подальшому учасниками колективу були Норман Баркер, Філ Гуді, Гордон Левін та Джек Браймер. Сам Крейн додав до репертуару багато композицій та аранжувань. У 1969 році під керівництвом Пола Харві був сформований Лондонський квартет саксофоністів, який проіснував до 1985 року. Відзначається, що «Пол Харві був головною фігурою в популяризації саксофона в Британії, відомий, зокрема, як автор ансамблевої музики. Його квартет грав на Всесвітніх конгресах саксофоністів у Торонто в 1972 році та Бордо в 1974 році, а також приймав Конгрес 1976 року в Лондоні» [11, с. 68].

Тож саксофонний квартет, як форма виконавства, довів свою затребуваність і доцільність й привернув увагу багатьох композиторів. З часом, від виконання переважно суто класичного репертуару квартети почали грати джаз (саме таким складом, як однорідний ансамбль), фольк музику і звісно ж брали участь у авангардних практиках композиторів.

На теренах України саксофон за припущенням з'явився в 1860 70-ті роки. Це було пов'язано з тогочасною зацікавленістю музичної спільноти тенденціями західноєвропейської музики, виступами іноземних виконавців-саксофоністів та оркестрів за участі саксофона, зокрема в Одесі та Криму. Популяризації інструменту сприяло і додавання його до військових оркестрів, і відкриття класів в музичних училищах, зокрема у Києві. Звичайно першими виконавцями-саксофоністами на території України були іноземні випускники західних шкіл. І вже на початку ХХ століття «саксофонове виконавське мистецтво на території України почало свій розвиток суміжно з ідентичними процесами, що відбувались в тогочасній Європі й Америці. Так, в 20-ті роки ХХ століття значного поширення набуває Чиказький стиль виконання, який миттєво здобув не аби яку популярність серед місцевої аудиторії й доволі швидко інтегрувався у вітчизняні ансамблі. Першим колективом, який виконував твори у подібному стилі вважають харківський «Теаджаз», що дебютував під керівництвом відомого митця Б. Ренського у 1929 році. Вже у другій половині ХХ століття музика у джазовому стилі виконувалась ансамблями під керівництвом Є. Зубцева, П. Креслера, В. Новікова, Є. Діргунова та ін.» [7, с. 98].

Однак про становлення однорідних ансамблів саксофоністів в Україні на початку ХХ століття (як наприклад квартет М. Мюля) не має відомостей. Проте до складу «Теаджаз» під керівництвом Б. Ренського входила група з трьох саксофонів різних регістрів. Але з другої половини 1930-х і до другої половини 1960-х років українське саксофонове мистецтво загалом не розвивалося через ідеологічну заборону у зв'язку з його асоціюванням з буржуазним вульгарним способом життя західного світу. Зацікавленість композиторів та виконавців до саксофону відновлюється, починаючи тільки з середини 1960-х років, але здебільшого в академічному напрямку, бо джазове виконавство все ще асоціювалося з «капіталістичним» способом життя.

У цей період в Україні зароджується і саксофонний квартет у звичному розумінні. Одним з таких ансамблів був квартет при Київській консерваторії (нині Національна музична академія України імені П. І. Чайковського), заснований з ініціативи викладачів кафедри духових та ударних інструментів. Квартет існував переважно як навчальний колектив, до складу входили студенти, які оволоділи грою на саксофоні, як додатковому інструменті. До репертуару входили аранжування класичних творів, обробки народних пісень та вірогідно твори «актуальних» на той час композиторів. Як навчальний колектив, квартет не мав постійного складу і тривалої історії концертної діяльності, хоч і брав участь у концертах на базі консерваторії.

В кінці 1960-х років починає своє існування ансамбль саксофоністів при Одеській консерваторії (нині Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової), заснований у період активного розвитку одеської духової школи. Як і у Київській консерваторії, ініціаторами його створення були викладачі кафедри духових та ударних інструментів. Колектив складався зі студентів, до складу входили 4-6 музикантів. У репертуарі налічувались твори французьких композиторів для саксофона, аранжування класичних творів та народних пісень. Ансамбль брав участь у концертах консерваторії, виступав на радіо, а також представляв Одеську консерваторію на різних мистецьких заходах. Хоча колектив не мав статусу професійного концертного ансамблю, він відіграв вагомий роль у популяризації саксофонного квартетного виконавства. На жаль, документальних свідчень про такі колективи в цей період небагато і більшість з них – це спогади або нариси колишніх студентів консерваторій.

Першим же професійним квартетом саксофоністів в Україні вважається Київський квартет, заснований Юрієм Василевичем у 1985 році на базі Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Тут проходили перші роки діяльності цього ансамблю, а пізніше, у 2002 році, квартет почав свою співпрацю з Київською філармонією. Передумовами для його створення було поступове визнання саксофона, як академічного інструменту, початок формування української школи гри на саксофоні, зростання інтересу композиторів до написання музики для саксофону та потреба в популяризації академічного саксофонного репертуару.

Засновниками квартету були Ю. Василевич (сопрано), І. Сабат (альт), І. Храпко (тенор), С. Скуратівський (баритон). Від 2003 року – М. Мимрик (альт), О. Зарембський (тенор), С. Гданський (баритон). Сучасний склад колективу: Юрій Василевич (сопрано), Михайло Мимрик (альт), Станіслав Нідзельський (тенор), Роман Фотуйма (баритон). За роки існування квартет активно концертував як в Україні, так і у світі, здобувши безліч нагород у міжнародних та українських конкурсах і популяризуючи українську школу саксофонового ансамблевого виконавства. Гучним успіхом користувались виступи колективу в Угорщині, Польщі (1990), Франції (1990, 1991, 1993, 1994, 1996, 1998, 2000, 2004), Бельгії (1991, 1993, 1994, 1998, 2004), Греції (1992, 1995, 1997), Італії (1992), Німеччині (1996), США та Канаді (1994, 1995, 2000), у Білорусі (2004) [3].

Творчі здобутки Київського квартету саксофоністів були відзначені премією на Всеукраїнському конкурсі камерних ансамблів у Києві (1987), першою премією та призом «Кришталевий Лев» на Міжнародному джазовому конкурсі у Львові (1989), першою премією на Міжнародному конкурсі духових оркестрів та камерних ансамблів у м. Рівне (1996). Квартет був визнаний кращим колективом на Міжнародному «Музикфесті» (1993), на Міжнародному конкурсі у м. Ростов (Німеччина, 1997), а також на Міжнародному фестивалі слов'янської музики в Парижі (1998). Фестивально-конкурсна діяльність колективу включає участь у Всесвітньому конгресі саксофоністів, присвяченому 150-річчю створення саксофона, в м. Анже (Франція, 1990), Х Всесвітньому конгресі саксофоністів, м. Пезаро (Італія, 1992), Європейському конгресі кларнетистів та саксофоністів, м. Будапешт (Угорщина, 172 1996), у ХІ Всесвітньому конгресі саксофоністів, м. Монреаль (Канада, 2000) [3].

У репертуарі квартету саксофонів Ю. Василевича класичні композиції, джазові обробки, велика кількість творів українських композиторів, обробки народних пісень. Великою популярністю у слухачів користуються: відома «Мелодія» М. Скорика в аранжуванні автора, яка виконувалась ще на початку існування колективу; «Концертино для 4 саксофонів» (1987) Л. Колодуба – перший твір, завдяки якому квартет отримав одну з перших престижних нагород. Репертуар колективу доповнюють твори Ю. Іщенка, В. Шумейка, В. Годзяцького, Л. та Ж. Колодубів [6, с. 20].

Для квартету саксофоністів Ю. Василевича писали музику відомі вітчизняні композитори, зокрема Є. Станкович («Квартет № 1»), В. Рунчак («Ното Ludens I»), І. Карабиць («Музичне приношення»), Л. Юріна («Мозаїка»), К. Цепколенко («У затінку танго»), Ю. Іщенко («Квартет № 1»), З. Алмаші («Tuba mirum»), С. Пілютиков («Квартетна сюїта»), О. Козаренко («Орестея»). З класичної спадщини у репертуарі ансамблю переклади Й. С. Баха (Прелюдії та фуги з «Добре темперованого клавіру»), В. А. Моцарта (фрагменти з опери «Чарівна флейта»), А. Вівальді (фрагменти з «Пір року»), К. Дебюссі («Маленький негритянський пастух»), М. Равеля (переклад для квар-

тету саксофонів «Болеро»). Є в репертуарі ансамблю також класичні твори для квартету саксофоністів, це: «Petit quatuor pour saxophones» Жана Франсе, «Концерт для саксофонного квартету» Філіпа Гласса, «Tango Virtuosos» Тьєррі Ескеша, «Andante et Scherzo» Ежена Боцца, Quartette П'єра Макса Дюбуа та «Квартет для саксофонів» Альфреда Дезенкло, який є прикладом французького письма для квартету саксофонів. Поряд з тим, включаються обробки джазових композицій, такі як «Summertime» Дж. Гершвіна чи композиції Д. Елінгтона, а також танго А. П'яццолі.

На думку автора цієї статті, Київський квартет саксофоністів безперечно відіграв значну роль у популяризації даного типу ансамблевого виконавства, надихнув інших музикантів на створення подібних колективів. У даний час в Україні відомо декілька концертуючих професійних квартетів саксофоністів. Насамперед, це квартет саксофоністів «SaXes», заснований у 2001 році випускниками НМАУ імені П. І. Чайковського. Колектив швидко здобув популярність завдяки виконанню як класичної, так і сучасної музики. Особливостями стилю гри цього квартету є поєднання академічного виконавства з елементами джазу та імпровізації. Ансамбль брав участь у багатьох міжнародних фестивалях.

У 2010 при Львівській національній музичній академії імені М. В. Лисенка був заснований «Львівський квартет саксофоністів». Цей ансамбль спеціалізується на виконанні творів галицьких композиторів та обробок народної музики західноукраїнського регіону. Квартет бере активну участь у культурному житті Львова та проводить просвітницьку роботу.

Створений в Києві у 2013 році «Авангард-квартет» орієнтований на сучасну експериментальну музику. Колектив співпрацює з композиторами-авангардистами та виконує твори із застосуванням нетрадиційних технік гри на саксофоні. Учасник фестивалів сучасної музики, зокрема: «Фестиваль сучасної класичної музики» – платформа для нових творів та експериментів; «Kyiv Music Fest» – фестиваль, що об'єднує різні жанри та стилі, зокрема авангардну музику; «Дні сучасної музики» та Фестиваль нової музики «Контекст», де виконавці знайомлять аудиторію з творами сучасних митців.

Саксофонні квартети виникали в Україні у різні часи у різних мистецьких закладах, при філармоніях тощо. Насамперед це було зумовлено самою потребою у даному типі ансамблю і достатньою кількістю музикантів. Так, у 2014 році в Києві був заснований «Saxophobia Quartet» – музичний колектив, який спеціалізується на виконанні творів сучасної музики на саксофоні. Ансамбль відомий своєю унікальною подачею та інтерпретацією творів, а також експериментальним підходом до звуку.

Існував квартет саксофоністів і в місті Суми, він був заснований Іваном Куліжниковим у 2005 році. Перший склад квартету працював на базі Сумської обласної філармонії до 2010 року, в подальшому склад та керівники змінювалися, остаточно квартет припинив існування у 2017 році. За роки своєї діяльності ансамбль дав

велику кількість концертів на концертних майданчиках Сум та області, також був представлений на звітному концерті Сумської області у Києві, виступивши на сцені палацу «Україна». Репертуар квартету складався з перекладень класичних композицій, джазових і авторських аранжувань та композицій І. Куліжникова.

Як вид ансамблю квартет саксофонів є дуже важливим для розвитку студентів саксофоністів у музичних коледжах та вищих мистецьких навчальних закладах. У Сумському фаховому коледжі мистецтв і культури імені Д. С. Бортнянського також тривалий час існував студентський квартет саксофонів під керівництвом Валерія Пастухова. Маючи переважно навчальну функцію він давав змогу студентам-саксофоністам розвивати навички ансамблевого виконавства та набувати досвіду концертної практики.

Така практика надає підстави стверджувати, що «гра в квартеті саксофоністів, як професіоналів, так і аматорів, є дуже корисним досвідом. Створення музики в групі, достатньо маленькій, щоб бути інтимною, але достатньо великій, щоб мати можливість ділитися різними ідеями та підходами, приносить найбільше задоволення. З розвитком репертуару після створення середовища квартети будь-якого рівня гри можуть розраховувати на більш ніж достатню кількість виконавського матеріалу» [11 с.72].

Висновки та перспективи дослідження. Проведене дослідження дозволяє зробити низку важливих висновків щодо історії та специфіки квартету саксофонів як особливої форми ансамблевого виконавства. З'ясовано, що хоча спроби створення саксофонних квартетів з'являлися ще у XIX столітті (зокрема у творчості Ж.-Б. Сінжеле, ансамблевій діяльності Е. Лефевра), проте як усталена й визнана форма музичного колективу квартет саксофонів став завдяки діяльності «Квартету саксофоністів Марселя Мюля», заснованого у 1928 році.

Аналіз репертуару квартету саксофонів дозволив простежити його еволюцію від перших транскрипцій класичних творів до появи оригінальних композицій французьких авторів (П. Велонеса, Г. П'єрне, Ж. Абсіля, Е. Боцца, К. Паскаля, А. Дезенкло), що заклали основу класичного репертуару для цього типу ансамблю. У процесі розвитку квартет саксофонів, як форма ансамблевого виконавства, довів свою затребуваність та привернув увагу композиторів різних національних шкіл і стильових напрямків.

Спроби створення подібних колективів в Україні припадають на 1960-ті роки (квартети при Київській та Одеській консерваторіях), проте вони мали здебільшого навчальний характер. Формування професійного саксофонного квартетного виконавства розпочалося із заснуванням Київського квартету саксофоністів під керівництвом Юрія Василевича у 1985 році, який став знаковим явищем у розвитку українського саксофонного мистецтва.

Репертуарна політика українських саксофонних квартетів відзначається різноманітністю, включаючи оригінальні твори українських композиторів (Є. Станкович, В. Рунчак, І. Карабиць, Л. Юріна, К. Цепколенко

та ін.), транскрипції класичної спадщини, обробки джазових композицій та народних пісень. Важливо відзначити, що українські композитори активно долучилися до створення оригінального репертуару для квартету саксофонів, збагативши його національними особливостями.

Сьогодні в Україні розвиток квартетного саксофонного виконавства поширюється, про що свідчить діяльність таких колективів як квартет «SaXes», Львівський квартет саксофоністів, «Авангард-квартет», «Saxophobia Quartet» та інших. Кожен з цих ансамблів має свою творчу індивідуальність та репертуарні пріоритети. Квартет саксофонів як форма ансамбле-

вого виконавства виконує також важливу педагогічну функцію, сприяючи професійному розвитку музикантів-саксофоністів. Гра в такому ансамблі розвиває не лише технічні навички, а й уміння слухати партнерів, відчувати баланс звучання, працювати над єдністю інтерпретації.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з детальнішим аналізом стилевих особливостей творів сучасних композиторів, написаних для квартетів саксофоністів, вивченням репертуару українських саксофонних квартетів, а також дослідженням специфіки виконавської інтерпретації виконуваних творів у контексті розвитку національної саксофонної школи.

Література:

1. Апатський В.М. Історія духового музично-виконавського мистецтва. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2012. 408 с.
2. Богданов В.О. Історія духового музичного мистецтва України. Харків : ХДАК, 2007. 330–350 с.
3. Київський квартет саксофоністів [Електронний ресурс]. URL : <https://www.filarmonia.com.ua/about/artists/kamerni-ansambli/kyyivs%60kyukvartet-saksofonistiv/>.
4. Круль П.Ф. Генезис духового та ударного інструментального виконавства України. Київ : НАН України, 2001. 30 с.
5. Черних О.А. Духове інструментальне мистецтво в музичній культурі України XVI–XIX століть. Київ : Наукова думка, 1997. 318 с.
6. Чехуніна А. О. Бахіанство як установка композиторської та виконавської творчості XIX–XX сторіч : автореф. дис. ... канд. мист-ва: 17.00.03. Одеса, 2010. 20 с.
7. Чжань Цзяньян. Деякі положення методики навчання гри на саксофоні. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. Київ : Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, 2014. Вип. 16 (21). С. 96–99. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu_014_2014_16%282%29_25
8. Bloom, Eric (ed.). *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. VII, 5th ed. New York: St. Martin's Press, 1954. 107 с.
9. Holloway, James. He Invented the Saxophone. *The Music Journal*, 18:30–31, January, 1960. 31 с.
10. Pascal Terrien. The "Modernity" of Saxophone Instruction in France: 1846–1942. A history of the saxophone through the pedagogical methods published in France: 1846–1942, 2015. 10 с.
11. Richard Ingham. The saxophone quartet. Cambridge University Press. 1998. С. 64–74.

References:

1. Apatskyi V.M. History of Wind Music and Performance Art. Kyiv: P.I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 2012. 408 p.
2. Bogdanov V.O. History of Wind Music Art of Ukraine. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture, 2007. pp. 330–350.
3. Kyiv Saxophone Quartet [Electronic resource]. Access mode: <https://www.filarmonia.com.ua/about/artists/kamerni-ansambli/kyyivs%60kyukvartet-saksofonistiv/>.
4. Krul P.F. Genesis of Wind and Percussion Instrumental Performance in Ukraine. Kyiv: National Academy of Sciences of Ukraine, 2001. 30 p.
5. Chernykh O.A. Wind Instrumental Art in the Musical Culture of Ukraine of the 16th–19th Centuries. Kyiv: Naukova Dumka, 1997. 318 p.
6. Chekhunina A.O. Bach influence as a foundation for compositional and performance creativity of the 19th–20th centuries: abstract of PhD dissertation in Art Studies: 17.00.03. Odesa. 2010. 20 p.
7. Zhang Jiangyan. Some principles of saxophone playing methodology. *Scientific Journal of National Pedagogical Dragomanov University*. Series 14. Theory and Methods of Art Education. Kyiv: National Pedagogical Dragomanov University, 2014. Issue 16 (21). pp. 96–99. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu_014_2014_16%282%29_25
8. Bloom, Eric (ed.). *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. VII, 5th ed. New York: St. Martin's Press, 1954. 107 p.
9. Holloway, James. He Invented the Saxophone. *The Music Journal*, 18:30–31, January, 1960. 31 p.
10. Pascal Terrien. The "Modernity" of Saxophone Instruction in France: 1846–1942. A history of the saxophone through the pedagogical methods published in France: 1846–1942, 2015. 10 p.
11. Richard Ingham. The saxophone quartet. Cambridge University Press. 1998. pp. 64–74.

КИТАЙСЬКА ФОРТЕПІАННА МУЗИКА: ЛАДОВІ ОСОБЛИВОСТІ

Єременко Ольга Володимирівна,

доктор педагогічних наук, професор,
професор кафедри музичного мистецтва

Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

ORCID ID 0000-0001-9328-1726

Розглянуто проблему формування фортепіанного виконавства Китаю, що спричинено необхідністю застосування інтеграційних процесів світового музичного мистецтва, пов'язаних зі специфікою реалізації європейських жанрових традицій у китайській фортепіанній музиці. Широке застосування у фортепіанних творах отримав прийом цитування, що полягав у перенесенні народної мелодії до музичного тексту п'єси. Підкреслюється, що ладова основа пентатоніки передає неповторний народний колорит. Обґрунтовуються найбільш поширені прийоми взаємодії співзвучності національної мелодії та класичної європейської гармонії. Характеризується трактат «Гуаньцзі» з точки зору розгляду ступенів пентатоніки. Висвітлено пентатоніку у контексті її вербально-змістового значення, а також кольорових та астральних асоціацій, що забезпечує відображення конкретних природних звучань кожної із ступенів. Підсумовано, що пентатонна гама формувалася в тісному взаємозв'язку з розвитком змістових та інтонаційних особливостей китайської мови. Екзистенційні виміри світобачення дають змогу зазначити, що на тлі європейської культури очевидними стають зв'язки у Китаї мелосу і мови, вроджена інтонаційна чуйність китайців, їх здатність до «чуття» та «відтворення» майже невольових інтонаційних коливань. Визначено, що західна музика поступово посідає важливе місце у китайському музичному та культурному житті. Акцентовано увагу на специфічних особливостях ладу у процесі становлення китайської фортепіанної музики. Зазначено, що фортепіанні твори привертають увагу митців та слухачів не тільки в Китаї, а й за його межами. Обґрунтовано, що процеси інтеграції забезпечують дотримання норм використання китайськими піаністами виконавського досвіду Заходу з урахуванням певних особливостей подачі семантичної сфери музичного тексту. З'ясовано, що потужний прорив у розвитку наукової музикознавчої думки і є важливим для свідчення вагомого внеску у розробку проблем сучасного фортепіанного мистецтва Китаю. Спрогнозовано перспективні напрями вивчення ладових особливостей в площині інших жанрів інструментальної, камерно-вокальної, симфонічної, театральної діяльності.

Ключові слова: фортепіанне музичне мистецтво Китаю, ладові особливості, пентатоніка, народна китайська музика, фортепіанне виконавство.

Yeremenko Olha. Chinese piano music: mode features

The problem of Chinese piano performance formation is considered, which is caused by the need to apply integration processes of world musical art, associated with the specifics of the implementation of European genre traditions in Chinese piano music. The technique of citation, which consisted in transferring a folk melody to the musical text of a piece, was widely used in piano works. It is emphasized that the modal basis of the pentatonic scale conveys a unique folk flavor. The most common methods of interaction between the harmony of the national melody and classical European harmony are substantiated. The treatise "Guanji" is characterized from the point of view of considering the degrees of the pentatonic scale. The pentatonic scale is highlighted in the context of its verbal and semantic meaning, as well as color and astral associations, which ensures the reflection of specific natural sounds of each of the degrees. It is concluded that the pentatonic scale was formed in close connection with the development of the semantic and intonational features of the Chinese language. Existential dimensions of worldview allow us to note that against the background of European culture, the connections between melos and language in China, the innate intonational sensitivity of the Chinese, their ability to "feel" and "reproduce" almost imperceptible intonational fluctuations become obvious. It is determined that Western music is gradually occupying an important place in Chinese musical and cultural life. Attention is focused on the specific features of mode in the process of Chinese piano music formation. It is noted that piano works attract the attention of artists and listeners not only in China, but also abroad. It is substantiated that the integration processes ensure compliance with the norms of using the performing experience of the West by Chinese pianists, taking into account certain features of presenting the semantic sphere of the musical text. It is found out that a powerful breakthrough in the development of scientific musicological thought is important for demonstrating a significant contribution to the development of the problems of modern piano art in China. Promising directions for studying mode features in the field of other genres of instrumental, chamber-vocal, symphonic, theatrical activities are predicted.

Key words: piano musical art of China, mode features, pentatonic, Chinese folk music, piano performance.

Вступ. Актуалізація проблеми становлення та розвитку фортепіанного виконавства Китаю зумовлена необхідністю реалізації інтеграційних процесів світового музичного мистецтва, пов'язаних зі специфікою втілення європейських жанрових традицій у китайській фортепіанній музиці. Очевидно, що західна музика поступово стала невід'ємною частиною китайського музичного та культурного життя.

У свою чергу, фортепіанна музика Китаю сьогодення привертає увагу митців та слухачької аудиторії не тільки в самій країні, а й за її межами. Число китайців, які опановують західні музичні інструменти також збільшується в наші дні, що впливає на теоретичний та практичний рівень викладання інструментальної музики. Однак, недостатність висвітлення специфіки становлення фортепіанної музики Китаю та її ладових

особливостей ускладнює її осмислення та повноцінну реалізацію.

Мета статті полягає в теоретичному обґрунтуванні проблеми фортепіанного мистецтва Китаю з точки зору його ладової специфіки.

Матеріали та методи дослідження. Взагалі, наукові праці в Китаї, в котрих досліджується розвиток фортепіанного мистецтва, з'явилися лише в часи новітньої історії Китаю (на зламі XX–XXI століть). Серед них – роботи щодо загальних питань становлення китайської фортепіанної композиторської і виконавської творчості Бу Лі, Ван Юйхе, Вей Тінге, Лю Сяо Лун, Чжао Сяошен; реалізації національних традицій і стилістики фортепіанних творів – Дін Шаньде, Лян Хайдун, Лю Фуань, Чжан Сяолу; запровадження інновацій у фортепіанній творчості композиторів Китаю – Ван Анью, Чжан Сяолу. Характеристику творчості китайських композиторів у період Нової та Новітньої історії надає Ван Юйхе. Суттєвого значення у розробці питання фортепіанного мистецтва Китаю набуває той факт що в 1994 р. професором Шеньянської консерваторії Сян Яньієн (м. Ляонін) було створено перший енциклопедичний словник біографій сучасних китайських композиторів.

У наукових розробках китайських дослідників Ван Ченьдо, Лю Сімей, Ма Вей, Вей Дзюнь представлено аналіз фортепіанної сфери Китаю та вплив на неї європейського філософсько-естетичного світобачення; розглянуто твори європейських та китайських композиторів та різних виконавських інтерпретацій; схарактеризовано «ментальність китайської нації», що втілюється як на загальнонаціональному, так і на регіональному рівнях [2–8].

Дослідження Бай Є присвячені інтеграції як багатофункціональному явищу, що складається з різних міждисциплінарних знань і забезпечує дотримання норм використання китайськими піаністами виконавського досвіду Заходу з урахуванням певних особливостей подачі семантичної сфери музичного тексту [1].

У працях Лу Цзе досліджується варіативність трактувань та інтерпретацій східної тематики в мистецтві. Дослідниця представляє конкретний національний жанрово-стильовий зріз з урахуванням багатоаспектного рівня взаємодії культурних пластів, що різняться за ментальністю, шляхами історичного розвитку, міфологічною традицією та засадами художньої виразності. Категорія «концептосфера», яку обирає автора для характеристики оригінальних здобутків національної культури, визначає принципово відмінне від європейського трактування звукозображальності з позицій національного філософського світобачення [4].

Запропонований огляд досліджень китайських вчених засвідчує про потужний прорив у розвитку наукової музикознавчої думки і є важливим для свідчення вагомго внеску у розробку проблем сучасного фортепіанного мистецтва Китаю.

Результати. Опрацювання першоджерел засвідчує, що в Китаї створення професійної фортепіанної музики розпочалося у 20-х роках XX століття. У фортепіанних творах часто використовували структуру народного

ладу – пентатоніки, зважаючи на її музично-змістове наповнення з огляду на різноманіття її ладових та мелодійних проявів. Досить велике поширення отримав прийом цитування – перенесення народної мелодії до музичного тексту п'єси. Такі твори утвердилися в композиторській практиці загалом завдяки тому, що ладова основа пентатоніки передає неповторний китайський колорит. Композитори вибирали кілька найяскравіших наспівів чи мелодій національної меншини певного району, застосовували гармонійні засоби для їх обробки та аранжування. Це давало можливість збагачувати та змінювати їх, перетворюючи на фортепіанну музику. Серед творів з такими ознаками можна виділити: «Храмове свято» Цзян Цзусіня, «Картина місцевості Башу» Хуан Хувей, «Пейзаж Цзяннань» Шу Ванхуа, «Народна пісня східних монгол» та «Сім фортепіанних етюдів Внутрішня Монголія» Сана Туна, «Народні пісні провінції Юньнань» Шеня Чуансіня, сюїта «Звичаї Шаньдуна» Цуй Шигуана, сюїта «Народності чжу ан» Ні Хунцзіня, «Фасадні спогади про 8 акварелів» Тань Дунь, «П'ять народних пісень провінції Цзянсі» Дуна Вейцзіє та ін. Наприклад, у творі «Картина місцевості Башу» Хуан Хувей композитор використав чотири народні пісні провінції Сичуань та дві народні танцювальні мелодії національної меншини цієї провінції, завдяки чому йому вдалося передати неповторні образи природи та людей місцевості Башу, що є скороченою назвою провінції Сичуань [8].

Однак у ранніх фортепіанних творах композитори використали лише найпростіші європейські прийоми гармонійного аранжування китайської народної музики. Внаслідок ладової невідповідності у мелодії та гармонії часто виникали стилістичні протиріччя. Для їх подолання, а також для гармонійно поєднання стилів, китайські композитори постійно шукали способи і шляхи узгодженої співзвучності національної мелодії та класичної європейської гармонії. Це дало можливість сформувати найбільш поширені прийоми такої взаємодії:

– нівелювання народного ладу в традиційних європейських гармонійних функціях, що виявляється, з одного боку, в ослабленні функціональних тяжінь класичної гармонії, а з іншого – у використанні основних елементів народних традицій;

– опора на змішаність народних ладів з рельєфним тлумаченням при цьому національних особливостей за допомогою використання багатоладовості та варіативності тональності.

Лад, як тональна основа всієї мелодії, створюється не окремим композитором, а формується в національній музичній культурі протягом тривалого історичного періоду. Ладотональність є квінтесенцією естетичних уявлень певної народності, основним смисловим елементом [1]. У різноманітній китайській фольклорній музиці є типи ладів, які відрізняються від традиційних європейських ладів – мінорного та мажорного. Серед них найбільш часто зустрічаються лади з п'яти звуків (пентатоніка) та утворені на їх основі лади з шести та семи звуків (на кшталт європейської гами).

Основна їх особливість полягає в тому, що на основі п'яти основних (початкових) нот «гун», «шан», «цзюе», «чжи», «юй» виникають різні ладові звукоряди, включаючи звукоряди з шести та семи нот. Таким чином, можна скласти п'ять видів ладових систем [2]: 1) гун; 2) шан; 3) цзюе; 4) чжі; 5) юй.

Послідовності з п'яти нот, базовими (початковими) звуками яких є «гун, шан, цзюе, чжи, юй», прийнято називати пентатонікою, відомою в європейській музичній культурі як пентатоніка «до-ре-мі-соль-ля» [3]. Пентатоніка з'явилася досить давно. У трактаті «Гуаньцзі», написаному у VII ст. н. е., пояснюються числові характеристики ступенів пентатоніки. «Гун» вважається тут виразом найдосконалішого числа – 81 (9х9), всі інші – послідовним збільшенням або зменшенням числа на одну третину порівняно з попереднім числовим виразом тону. Ця побудова є точним відображенням акустичних закономірностей пентатонного звукоряду» [4].

Наведені обчислення показують, що гун є основним тоном ладу, початковим звуком, від якого вибудовується послідовність: «гун-чжи-шан-юй-цзюе». Наприклад, якщо взяти «до», як початковий звук, та застосувати п'ятиступеневий (у європейській традиції квінтовий) прийом, то вийде п'ять звуків «до-соль-ре-ля-мі». Збудувавши їх по порядку від низького до високого, отримаємо гаму з п'яти нот «до-ре-мі-соль-ля». Це і є класична гама п'ятиступеневого ладу «гун-шан-цзюе-чжи-юй» [5].

У пентатоніці ці п'ять звуків також називають «п'ятьма основними звуками», і за певних обставин кожен із них може виступати ладовою тонікою (основною) пентатоніки. Крім того, якщо до наявних п'яти основних звуків додати ще додаткові звуки (що становлять кварту та септиму відносно основного звуку), то пентатоніка розширюється. Додаткові звуки називаються «похідними звуками». Таким чином, виникають шести- та семиступеневі послідовності, засновані на пентатоніці. Похідні звуки в пентатоніці виконують лише допоміжну функцію або використовуються для надання більш емоційно художнього забарвлення, але не можуть становити тоніку. Найчастіше використовують чотири додаткові («похідні») звуки: «цин-цзюе, бянь чжи, бянь-гун, жунь», які відповідають «фа, фа-дієз, сі, сі-бемоль» [6]. Пентатоніка звучить дуже плавно та рівномірно, без різких переходів. Це пояснюється тим, що в ладі існує п'ять тризвучкових рядів (або п'ять рядів, що містять по три ноти). Їх можна об'єднати у три групи:

1) «гунн-цзюе»: група з трьох нот «гун, шан, цзюе», які складають послідовність із двох мажорних секунд (у європейській нотації «до ре» та «ре-мі»), крайні звуки яких утворюють велику терцію («до-мі»);

2) «шан-чжі»: група з трьох нот «шан, цзюе, чжи» та «чжі-гун» група з трьох нот «чжи, юй, гун». Обидва тризвучкові ряди обмежуються квартами «ре-соль» та «мі-ля»;

3) «цзюе-юй»: група з трьох нот «цзюе, чжи, юй» та «юй-шан» – група з трьох нот (юй, гун, шан). Обидва тризвучкові ряди також обмежуються квартами «соль-до» та «ля-ре» [2].

Ці три види співзвуччя з трьох нот (і їх варіації) відображають основні мелодійні закономірності пентатоніки. Раніше зазначалося, що співзвуччя «шан-чжі» та «цзюе-юй» обмежуються квартами та малими (мінорними) терціями, і тільки співзвуччя «гун-цзюе» має велику (мажорну) терцією. Саме вона служить основним елементом відмінності в системі гун, і якщо відносини «гун-цзюе» можна чітко визначити, чи встановлюється ладова система гун. Таким чином, можна стверджувати, що ладова система гун є пріоритетною.

Названі співзвуччя утворюються різними способами, і залежно від цього вони об'єднуються у такі пентатоніки: гун, шан, цзюе, чжи, юй, які різняться певними характерними ознаками. У пентатоніці гун початковим (базовим) звуком є «гун» (за європейською системою нота «до»). Лад гун має яскраве, схоже з європейським мажорним ладом забарвлення. У пентатоніці шан початковим звуком є «шан» («ре»). Лад тяжіє до мінору, що визначається малою септимою «шан-гун» («ре-до»). Мінорне забарвлення цього ладу забезпечується відсутністю верхньої тризвучності чи сексти. Але поєднання із трьох звуків залишається структурно завершеним, що компенсує вищезгадану особливість.

У пентатоніці цзюе початковим звуком є цзюе (мі). Цей лад також має яскраві мінорні характеристики. Вони визначаються поєднаннями малої терції «цзюе-чжі» («мі-сіль»), малої септими «цзюе-шан» («мі-ре»). Специфічною ознакою пентатоніки цзюе є відсутність домінант. Нижня домінанта дуже обмежує дію тоніки. А якщо повністю поклястися на нижню домінанту, можна викликати у тих, хто слухає неправильне відчуття ладу. Тому пентатоніка цзюе рідко використовується.

У пентатоніці чжі початковий звук «чжі» («соль»). Лад чжі відзначається мажорними характеристиками, що визначаються великою секстою «чжи цзюе» («соль-мі»). Незважаючи на те, що в гамі відсутнє верхнє тональне тризвуччя, вона звучить гармонійно. Це стає можливим завдяки завершеному та цілісному поєднанню трьох основних нот, які виступають своєрідною ладовою опорою. Саме тому, а також тому, що ця пентатоніка відрізняється яскраво вираженими мажорними (піднесеними, світлими) тонами, її часто використовують при написанні творів. У пентатоніці юй (ля) однойменний звук є початковим. Мінорне звучання ладу визначається малою терцією «юй-гун» («ля-до») та малою септимою «юй-чжі» («ля-соль»).

Кварта у пентатоніці (наприклад, лад гун) утворюється на основі малої терції пентатоніки, а саме між «цзюе-чжі» («мі» та «сіль») та «юй-гун» («ля» та «до»). Кожне співзвуччя доповнюється похідними звуками: «цин цзюе» («фа») або «бянь-чжи» («фа-дієз»), «жунь» («сі-бемоль») або «бянь гун» («сі»), утворюючи семизвучну пентатоніку. Оскільки ці поєднання виникають на основі мінорної терції, їх ще називають «проміжними звуками мінорної терції». Варто підкреслити, що у семизвучній пентатоніці п'ять звуків є основними, а додаткові звуки – похідними. На основі різних прийомів використання мінорної тризвучності та утворюваних ним напівтонових співзвуч (напівтонові інтервали

між другою та третьою ступенями) можна виділити три різні види звукових систем пентатоніки, що складаються з семи нот (п'ять основних та двох додаткових):

- 1) лад циньое (до, ре, мі, фа, соль, ля, сі-бемоль);
- 2) лад яньює (до, ре, мі, фа-дієз, соль, ля, сі);
- 3) лад яює (до, ре, мі, фа-дієз, соль, ля, сі-бемоль)

Відзначимо характерні особливості цих ладових систем із семи звуків:

Лад циньое утворений на основі пентатоніки з додаванням «цин-цзює» (фа) та «бянь-гун» (сі-бемоль). Його також називають новою гамою. Гаму складають: гунн (до), шан (ре), цзює (мі), цин-цзює (фа), чжи (соль), юй (ля), бянь-гун (сі-бемоль). Тоніка може бути утворена будь-яким основним звуком. За допомогою гами циньое формується п'ять різновидів ладу циньое: циньое гун (будується від першого ступеня гун – до), циньое шан (будується від другого ступеня шан – ре), циньое цзює (будується від третього ступеня цзює – мі), циньое чжи (будується від п'ятого ступеня чжи – соль), циньое юй (будується від шостого ступеня юй – ля).

Лад яньює побудований на основі пентатоніки з додаванням «цин-цзює» (фа) та «жунь» (сі). Його також називають гамою цін шан або гамою традиційної музики. Гаму складають: гун (до), шан (ре), цзює (мі), цин цзює (фа), чжи (соль), юй (ля), жунь (сі), гун (до), і тоніка також може бути утворена будь-яким із основних (перерахованих) звуків. Виникають п'ять різновидів лад яньює: яньює гун (від першого ступеня до), яньює шан (від другого ступеня ре), яньює цзює (від третього ступеня), яньює чжи (від п'ятого ступеня соль), яньює юй (від шостого ступеня).

Лад яює складається на основі пентатоніки з додаванням «бянь-чжі» (фа-дієз) та «бянь-гун» (сі-бемоль). Його також називають старовинною гамою, яку складають: гун (до), шан (ре), цзює (мі), бянь-чжі (фа-дієз), чжі (соль), юй (ля), бянь-гун (сі-бемоль), і тоніка утворюється будь-яким з основних звуків. Внаслідок цього виникають п'ять ладових різновидів яює: яює гун (будується від першої ступіні), яює шан (будується від другої ступіні), яює цзює (будується від третьої ступіні), яює чжи (будується від п'ятої ступіні), яює юй (будується від шостої ступіні).

«Проміжні звуки мінорної терції» часто використовуються тільки для того, щоб прикрасити п'ять основних звуків. Крім того, «проміжні звуки малої терції» в деяких композиціях створюють ще одну особливість системи гун. Цей лад має «велику септиму», в якій є елементи, що взаємозамінні. Така універсалізація ладу широко використовується в народній опері та фольклорній музиці. У музичній практиці «проміжні звуки мінорної терції» можуть тільки одного разу утворити сексту, три-чотири рази октаву та дециму. Ці гами можна вважати варіаціями септими. Під час порівняння пентатоніки що складається тільки з основних звуків і семизвучної пентатоніки, що включає два проміжних звуки, можна виділити наступні відмінності: основна пентатоніка більш проста і лаконічна, семизвучна пентатоніка – складна і різноманітна; перша підходить для передачі ясних,

твердих, рішучих настроїв, остання додає твору детальний, вишуканий характер, естетичне забарвлення. Відмінності стосуються в основному стилю і не мають відношення до функціональних можливостей обох ладів [7].

Слушно відзначити, що кожна ступінь пентатоніки має вербальне, змістове значення, а також кольорові та астральні асоціації, кожна з ступенів у своєму звучанні відображає конкретні природні звучання:

– гун (до) – «палац», асоціюється зі стихією землі, гуркотом грому, жовтим кольором;

– шан (ре) – означає «розмовляти», «радитися», асоціюється з шумом осіннього вітру у гілках, стихією металу, білим кольором;

– цзює (мі) – звучання мисливського та сигнального ріжка, потріскування дров у вогні, асоціюється зі Сходом, весною, синьо-зеленим кольором;

– чжи (соль) – перекладається як «переживати», відображає дзюрчання води, асоціюється з Півднем, літом, сонцем, червоним кольором;

– юй (ля) – «крила», асоціюється з Північчю, зимою, місяцем, чорним кольором [8].

Наведені тлумачення значень ступенів пентатоніки свідчать про те, що пентатонна гама формувалася в тісному взаємозв'язку з розвитком змістових та інтонаційних особливостей китайської мови. На тлі європейської культури особливо очевидним стають зв'язки у Китаї мелосу і мови, вроджена інтонаційна чуйність китайців, їх здатність до «чуття» та «відтворення» майже невлікових інтонаційних коливань.

Народна китайська пентатоніка визначила особливості китайської музики. Тому знайомство й оволодіння особливостями китайського народного ладу відіграє важливу роль у розумінні китайського музичного мистецтва.

Висновки. Вивчення першоджерел щодо фортепіанної музики Китаю та її ладових особливостей дає можливість узагальнити, що створення професійної фортепіанної музики в Китаї бере свій початок з 20-х років ХХ століття. У творах фортепіанного мистецтва часто використовувалася структура народного ладу – пентатоніки, завдяки якому відбувалося перенесення народної теми до музичного тексту п'єси. Такі твори використовувалися у виконавській практиці завдяки ладовій основі пентатоніки, яка передає оригінальний народний колорит.

Результати дослідження довели, що народна китайська пентатоніка визначила особливості китайського музичного мистецтва. Тому, усвідомлення специфіки китайського народного ладу має важливе значення в опануванні китайського фортепіанного мистецтва.

Перспективи подальших розвідок. Дослідження фортепіанної музики Китаю в аспекті вивчення ладових особливостей може бути перспективним в площині інших жанрів інструментальної, камерно-вокальної, симфонічної, театральної діяльності. Дослідницький пошук буде актуальним в напрямку вивчення і систематизації китайського фортепіанного репертуару за жанрово-стильовими ознаками.

Література:

1. Бай Є. Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2014. 19 с.
2. Ван Ченьдо. Фортепіанна музика для дітей і про дітей у творчості композиторів Європи та Китаю: автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2017. 16 с.
3. Вей Дзюнь. Жанрова система народно-пісенної культури Китаю: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 2006. 17 с.
4. Лу Цзе. Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики XX – початку XXI століть: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2017. 171 с.
5. Лю Сімей. Культура символізму і її прояви в музиці П. Чайковського, С. Рахманінова, Дж. Пуччіні: дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2006. 168 с.
6. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства: дис. ... наук. ступ. канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2004. 173 с.
7. Ху Пін. Розвиток українських та китайських культурних традицій в камерно-інструментальних ансамблях другої половини XX століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2013. 218 с.
8. Янь Чжихао. Проблеми фортепіанного мистецтва Китаю у працях китайських дослідників. *Українська музика*. 2017. № 4 (26). С. 94–101.

References:

1. Bai Ye (2014). Kytaiska fortepianna muzyka v konteksti intehtatsiinykh protsesiv svitovoho muzychnoho mystetstva [Chinese piano music in the context of integration processes of world musical art]: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznastva: 17.00.03. Kharkiv [in Ukrainian].
2. Van Chendo (2017). Fortepianna muzyka dlia ditei i pro ditei u tvorchosti kompozytoriv Yevropy ta Kytaiu [Piano music for children and about children in the works of composers of Europe and China]: avtoref. dys. na zdob. nauk. stup. kand. mystetstvoznastva: 17.00.03. Odesa [in Ukrainian].
3. Vei Dziun (2006). Zhanrova systema narodno-pisennoi kultury Kytaiu [Genre system of folk song culture of China]: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznastva: 17.00.01. Kyiv [in Ukrainian].
4. Lu Tsze (2017). Kontseptosfery kytaiskoi prohrannoï fortepiannoï muzyky XX – pochatku XXI stolit [Conceptospheres of Chinese program piano music of the 20th – early 21st centuries]: dys. ... kand. mystetstvoznastva: 17.00.03. Lviv [in Ukrainian].
5. Liu Simei (2006). Kultura symbolizmu i yii proiavy v muzytsi P. Chaikovskoho, S. Rakhmaninova, Dzh. Puchchini [The culture of symbolism and its manifestations in the music of P. Tchaikovsky, S. Rachmaninoff, G. Puccini]: dys. kand. mystetstvoznastva: 17.00.03. Odesa [in Ukrainian].
6. Ma Vei (2004). Kontseptsiiia formy v muzytsi Kytaiu i Yevropy: aspekty kompozytsii ta vykonavstva [The concept of form in the music of China and Europe: aspects of composition and performance]: dys. ... nauk. stup. kand. mystetstvoznastva: 17.00.03. Odesa [in Ukrainian].
7. Khu Pin (2013). Rozvytok ukrainskykh ta kytaiskyykh kulturnykh tradytsii v kamerno-instrumentalnykh ansamblakh druhoi polovyny XX stolittia [The development of Ukrainian and Chinese cultural traditions in chamber and instrumental ensembles of the second half of the 20th century]: dys. ... kand. mystetstvoznastva: 17.00.03. Lviv [in Ukrainian].
8. Yan Chzhykhao (2017). Problemy fortepiannoho mystetstva Kytaiu u pratsiakh kytaiskyykh doslidnykiv [Problems of Chinese piano art in the works of Chinese researchers]. *Ukrainska muzyka*. № 4 (26). S. 94-101 [in Ukrainian].

ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРІВ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО АНСАМБЛЮ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ ТРАДИЦІЇ

Єрмоменко Андрій Юрійович,

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музичного мистецтва
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0002-4349-4288

Єрмоменко Наталія Олександрівна,

старша викладачка кафедри
музичного мистецтва
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0001-6038-5940

У статті досліджено еволюцію жанрів камерно-інструментального ансамблю в контексті європейської музичної традиції від доби епохи Бароко до сучасності. Протягом XVIII століття камерно-інструментальний ансамбль поступово набуває більшої структурної визначеності, що у епоху Класицизму виливається у формування жанрових канонів – передусім струнного квартету, фортепіанного тріо, сонати для скрипки і фортепіано, квінтету тощо. У творчості Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена закладаються основні принципи камерного жанру: рівноправність партій, мелодична завершеність, тематичний розвиток, діалогічність, тощо. Ці риси не лише кодифікують жанрову систему, а й відкривають простір для подальших стилістичних напрямів.

У добу Романтизму камерна музика, зберігаючи ознаки вишуканого музикування, розвивається в напрямі романтичної витонченості, емоційної насиченості та національного колориту. Жанрові рамки розширюються за рахунок введення нових інструментальних складів, зростання ролі фортепіано, збагачення гармонічної мови й фактури. Визначальний внесок у розвиток камерного ансамблю здійснили Ф. Шопен, Ф. Шуберт, Й. Брамс, Ф. Мендельсон, Р. Шуман та інші, які поєднали класичну форму з новою виразністю. На межі XIX–XX століть з'являються перші спроби переосмислення камерної форми в модерністському контексті: зростає експериментальна роль ансамблю, активізується використання нових технік композиції, формуються принципи тематичної фрагментарності, поліфонічної багатомірності.

У XX столітті камерно-інструментальний ансамбль набуває ознак пошуку нових художніх моделей. Особливе місце займають твори представників «другої віденської школи», неокласиків, авангардистів, а також композиторів, які інтегрують елементи джазу, фольклору, електронної музики. Камерні жанри дедалі частіше набувають неконвенційних форм: нестандартний склад, відкритість структури, імпровізаційність, взаємодія з мультимедійними елементами. Водночас зберігається глибинна традиція камерності як простору духовного спілкування, діалогу та концентрації музичної думки.

Таким чином, еволюція жанрів камерно-інструментального ансамблю віддзеркалює загальні процеси розвитку європейської музичної традиції: від нормативної канонічності до індивідуалізованого експерименту. Камерно-інструментальний ансамбль виступає як жанрове явище, культурний феномен, що постійно набуває нових естетичних, стильових і жанрових парадигм.

Ключові слова: камерно-інструментальний ансамбль, еволюція жанрів, барокова музика, класицизм, романтизм, модернізм, постмодернізм, камерна музика, музичні форми, виконавська практика, експериментальні ансамблі, музична трансформація.

Yeromenko Andrii, Yeromenko Nataliya. The evolution of chamber instrumental ensemble genres in the European musical tradition

The article examines the evolution of chamber instrumental ensemble genres in the context of the European musical tradition from the Baroque to the present. During the eighteenth century, the chamber-instrumental ensemble gradually acquired greater structural certainty, which in the Classical period resulted in the formation of genre canons - primarily the string quartet, piano trio, sonata for violin and piano, quintet, etc. The works of J. Haydn, W. A. Mozart, and L. van Beethoven lay down the basic principles of the chamber music genre: equality of parts, melodic completeness, thematic development, dialogue, etc. These features not only codify the genre system, but also open up space for further stylistic trends.

In the Romantic era, chamber music, while retaining the features of refined musicianship, develops in the direction of romantic sophistication, emotional intensity and national colour. The genre framework is expanded by the introduction of new instrumental compositions, the growing role of the piano, and the enrichment of harmonic language and texture. A decisive contribution to the development of the chamber ensemble was made by F. Chopin, F. Schubert, J. Brahms, F. Mendelssohn, R. Schumann and others, who combined the classical form with new expressiveness. At the turn of the nineteenth and twentieth centuries, the first attempts to rethink the chamber form in a modernist context appeared: the experimental role of the ensemble increased, the use of new composition techniques intensified, and the principles of thematic fragmentation and polyphonic multidimensionality were formed.

In the twentieth century, the chamber instrumental ensemble acquired signs of a search for new artistic models. A special place is occupied by the works of representatives of the 'second Viennese school', neoclassical and avant-garde composers, as well as composers who integrate elements of jazz, folklore and electronic music. Chamber music genres are increasingly taking on unconventional forms:

non-standard composition, open structure, improvisation, and interaction with multimedia elements. At the same time, the deep tradition of chamber music as a space for spiritual communication, dialogue and concentration of musical thought is preserved.

Thus, the evolution of the chamber instrumental ensemble genres reflects the general processes of development of the European musical tradition: from normative canonicity to individualised experimentation. The chamber instrumental ensemble acts as a genre phenomenon, a cultural phenomenon that constantly acquires new aesthetic, stylistic and genre paradigms.

Key words: *chamber instrumental ensemble, evolution of genres, Baroque music, Classicism, Romanticism, Modernism, postmodernism, chamber music, musical forms, performance practice, experimental ensembles, musical transformation.*

Вступ. Камерно-інструментальний ансамбль як жанрова форма музикування має глибоке історичне коріння у європейській традиції. Від барокових тріо-сонат до сучасних експериментальних ансамблів, розвиток цього жанру музичного мистецтва відображає еволюцію музичної мови, зміну естетичних ідеалів, суспільно-культурних умов і виконавських практик. Особливість камерної музики – у її здатності поєднувати вишуканість музичного спілкування з високим рівнем художньої виразності. У межах камерного ансамблю кожен інструмент зберігає свою індивідуальність, створюючи вишукану гармонійну тканину міжінструментального діалогу.

Матеріали та методи дослідження. Наукову базу дослідження становлять музикознавчі праці, присвячені історії та теорії камерно-інструментального ансамблю, аналізу творчості композиторів різних історичних епох (А. Кореллі, Й. Гайдна, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, Б. Бартока, А. Шенберга, Л. Ноно, П. Булеза, К. Сааріахо та ін.), нотні джерела та аудіозаписи камерних творів. Також вивчені сучасні дослідження з питань жанрової еволюції, виконавської практики та стилевих трансформацій у європейській камерній музиці.

Методологічну основу дослідження становлять історико-культурний підхід (вивчення жанрових змін у контексті епохи), порівняльно-аналітичний метод (зіставлення камерних жанрів у різні періоди), структурно-функціональний аналіз (дослідження формотворення, фактури, інструментального складу), а також елементи стилістичного та інтерпретаційного аналізу. Застосування комплексного підходу дозволило простежити динаміку жанрових процесів, виявити сталі й новаторські риси в еволюції камерно-інструментального ансамблю.

Результати дослідження. *Барокова епоха: зародження камерно-ансамблевої традиції.* У XVII столітті формується поняття камерної музики (від італ. *musica da camera* – «музика для кімнати»), що протиставляється *musica da chiesa* – церковній музиці. Основним жанром стає тріо-соната, популяризована Арканджело Кореллі. Типова тріо-соната складалася з двох мелодичних інструментів (переважно скрипок) та *basso continuo* (клавесин + віолончель), що забезпечував гармонічну основу. Незважаючи на назву, в ансамблі брали участь чотири музиканти. В епоху Бароко також були поширені жанри – сюїти, канцони, сонати да камера, сонати да кірка. Барокова камерна музика вирізняється варіативністю складів, експериментальними пошуками форм і фактур, гнучкістю виконавської практики [1, с. 85]. Видатні композитори епохи Бароко – Г. Ф. Гендель, Й. С. Бах, А. Вівальді [2, с. 76]. *Класицизм: особливості жанрової системи.* У другій половині XVIII століття

жанрова система камерно-інструментальної музики набуває стійких форм. Найбільш усталеним жанром стає струнний квартет, що втілює ідеали класичної рівноваги та гармонії. Йозеф Гайдн заклав фундамент жанрової моделі квартету: чотири частини, перша з яких – написана у сонатній формі. Людвіг ван Бетховен значно розширив художній потенціал жанру квартету, перетворивши квартет на засіб філософського узагальнення та психологічного драматизму [12, с. 243]. Разом із квартетом активно розвиваються фортепіанне тріо, дует, квінтет, залучаються духові інструменти (кларнет, валторна) [3, с. 120]. Для класицизму характерна чіткість структури, тематична розробка, гармонійна збалансованість усіх голосів ансамблю [5, с. 135]. *Романтизм: експансія жанрових і виразових можливостей.* XIX століття позначено зростанням ролі камерної музики як засобу індивідуального самовираження композитора. Композитори епохи Романтизму (Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, Р. Шуман, Й. Брамс тощо) розширюють традиційні жанри квартету й тріо, впроваджуючи нові інструментальні поєднання, зміщуючи акценти на мелодизм, гармонічну будову, ліричну виразність. Камерна музика набуває романтичного характеру, часто адресована вузькому колу слухачів. З'являються такі жанри, як фортепіанний квінтет, струнний секстет і октет, ансамблі з духовими інструментами (кларнетне тріо Брамса, квінтети з флейтою чи валторною) (Plantinga, 1984, р. 78). Інструменти трактуються як «персонажі» драматичної дії, а фортепіано набуває значення рівноправного партнера [15, р. 56]. *Модернізм XX століття: деконструкція жанрових норм.* XX століття знаменується відмовою від усталених жанрових рамок. Модерністські композитори (К. Дебюссі, І. Стравінський, А. Шенберг, Б. Барток, П. Хіндеміт) прагнуть до нових форм організації музичного простору. Жанрові визначення стають умовними, часто замінюються авторськими назвами («Музика для струнних, ударних та челести», «Сюїта», «Медитація») [9, р. 29]. Камерно-інструментальні ансамблі втрачають фіксовані складі – утворюються камерні формації з 5–15 інструментів. Зростає роль ансамблів сучасної музики (наприклад, *Pierrot Lunaire* Шенберга як модель нетрадиційного камерного складу: флейта, кларнет, скрипка, віолончель, фортепіано + голос) [8, р. 124]. *Післявоєнна доба: нові пошуки та розширення меж.* Після Другої світової війни європейська камерна музика вступає в період інтенсивного експериментування. Композитори прагнуть переосмислити традиційні жанри, розширити виразові можливості та знайти нові шляхи взаємодії між інструментами. Антон Веберн розвиває ідеї серіалізму, створюючи мініатюрні твори з максимальною концентрацією музичного матеріалу. Бела Барток у своїх струнних квартетах поєднує елементи

фольклору з новаторськими ритмічними структурами. Водночас з'являється нове покоління композиторів (Л. Ноно, П. Булез, К. Штокхаузен), що експериментують з електронікою, просторовим розміщенням виконавців, мікрополіфонією [5, р. 91]. *Сучасна доба: полістилізм і крос-жанровість*. Камерно-інструментальна музика ХХІ століття існує в умовах постмодерного полістилізму, мультикультурності й технологічного прогресу. Традиційні жанри не втрачають актуальності (квартети Пярта, Канчелі, Сільвестрова), проте дедалі частіше поєднуються з інноваційними елементами: електронікою, джазом, народними інструментами, візуальним мистецтвом [14, р. 209]. Поширеними є мультимедійні ансамблі, ансамблі нової музики (Klangforum Wien, Ensemble InterContemporain), імпровізаційні проекти. Камерна музика стає засобом соціального впливу, інтерактивного мистецтва, частиною інтердисциплінарних перформансів. Інноваційні композитори, як Таня Леон, Томас Адес, Кайя Сааріахо, активно долають бар'єри між академічним і неакадемічним мистецтвом.

У ХХ столітті відбувається кардинальний перегляд жанрової парадигми. Композитори експериментують із фактурою, формою, засобами звуковидобування, вводять нетрадиційні інструменти та електроніку, часто поєднуючи акустичне та електронне звучання. У творах А. Шенберга, І. Стравінського, Л. Беріо, Х. Холлігера камерний ансамбль постає як динамічна структура, що розкриває композиторське мислення постмодерної доби. Камерність у цьому контексті набуває значення лабораторії нових звукових ідей.

У ХХІ столітті простежується подальше розширення меж камерного жанру внаслідок інтермедіальності, мультикультурності та технологічних інновацій. Камерна музика стає простором для перформативного, мультимедійного й інтерактивного мистецтва. Актуальним є синтез традиційної техніки з концептуальними підходами, що засвідчує відкритість камерного ансамблю до діалогу з іншими мистецькими формами.

Висновки. Еволюція жанрів камерно-інструментального ансамблю в європейській музичній традиції є важливим етапом у розвитку музичного мистецтва. З самого початку своєї історії, від барокової тріо-сонати до сучасних інноваційних композицій, камерна музика відображала зміни в естетичних і соціокультурних умовах, а також в технологіях виконання та творчості. У бароковий період ми спостерігаємо зародження класичних форм ансамблевої музики, що поступово набувають значення у музиці для «внутрішніх» слухачів – камерної. У класицизмі та романтизмі жанри камерно-інструментальних ансамблів кодифікуються і розширюються, з'являються нові інструментальні поєднання та більш складні музичні форми. Романтики, в свою чергу, виводять жанр на новий рівень індивідуальної виразності, розширюючи його можливості, вносячи більшу експресивність і різноманіття у виконання.

ХХ століття, з його модернізмом та експериментальними пошуками, відіграло важливу роль у зміщенні традиційних жанрових меж, що призвело до виникнення нових форм камерної музики. Камерні ансамблі стали мобільними, адаптуючись до умов сучасності, де значення мають не лише традиційні техніки композиції, але й інноваційні експерименти в тембрових та технічних аспектах музичного мистецтва. Післявоєнний період та сучасність відзначаються ще більшими пошуками меж між класичним та новітнім мистецтвом, розширенням жанрового спектру через взаємодію з іншими мистецтвами, включаючи електроніку, театральні перформанси, візуальні компоненти. Камерна музика залишається активним інструментом соціальних та культурних змін, що відкриває нові горизонти для творчості та музичного спілкування. Таким чином, еволюція камерно-інструментальних ансамблів продовжує бути важливим полем для інновацій та самовираження, залишаючи місце для нових ідей і підходів, що сприяють розвитку музичної культури в умовах сучасності.

Література:

1. Грушецький І. В. Історія музичних стилів : навч. посіб. Київ : Музична Україна, 2012. 320 с.
2. Задерацький В. В. Музичне мислення ХХ століття : навч. посіб. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2014. 304 с.
3. Ковальчук О. М. Камерна музика: від бароко до модерну : монографія. Львів : Сполом, 2010. 280 с.
4. Мартинюк А. В. Камерно-інструментальні ансамблі: історія, теорія, практика : навч. посіб. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2015. 272 с.
5. Мішурова Л. М. Ансамблеве виконавство: історія і сучасність : навч. посіб. Київ : Ліра-К, 2021. 184 с.
6. Муха А. Р. Словник-довідник музичних термінів / упоряд. А. Р. Муха. Тернопіль : Навч. кн. – Богдан, 2004. 320 с.
7. Холопцева Л. В. Камерна музика ХХ століття : монографія. Харків : ХДАК, 2013. 196 с.
8. Bonds M. E. A History of Music in Western Culture. 4th ed. Boston : Pearson, 2013. 720 p.
9. Griffiths P. Modern Music and After : directions since 1945. Oxford : Oxford University Press, 2010. 480 p.
10. Hill J. W. Baroque Music: Music in Western Europe, 1580–1750. New York : W. W. Norton, 2005. 720 p.
11. Plantinga L. Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe. New York : W. W. Norton, 1984. 624 p.
12. Rosen C. The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven. Expanded ed. New York : W. W. Norton, 1997. 560 p.
13. Said-Mazour N. New Directions in Contemporary Chamber Music. London : Routledge, 2020. 256 p.
14. Taruskin R. The Oxford History of Western Music. Vol. 3–5. New York : Oxford University Press, 2005.
15. Whittall A. Exploring Twentieth-Century Music: Tradition and Innovation. Cambridge : Cambridge University Press, 2003. 372 p.

References:

1. Grushetskyi I. V. (2012). *Istoriia muzychnykh styleiv: navchalnyi posibnyk*. [History of Musical Styles: Textbook]. Kyiv: Muzychna Ukraina. 320 p. [in Ukrainian].
2. Zaderatskyi V. V. (2014). *Muzychne myslennia XX stolittia: navchalnyi posibnyk*. [Musical Thinking of the 20th Century: Textbook]. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho. 304 p. [in Ukrainian].
3. Kovalchuk O. M. (2010). *Kamerna muzyka: vid baroko do modernu: monohrafiia*. [Chamber Music: From Baroque to Modernism]. Lviv: Spolom. 280 p. [in Ukrainian].
4. Martyniuk A. V. (2015). *Kamerno-instrumentalni ansambli: istoriia, teoriia, praktyka: navchalnyi posibnyk*. [Chamber Instrumental Ensembles: History, Theory, Practice]. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho. 272 p. [in Ukrainian].
5. Mishurova L. M. (2021). *Ansambleve vykonavstvo: istoriia i suchasnist: navchalnyi posibnyk*. [Ensemble Performance: History and Modernity]. Kyiv: Lira-K. 184 p. [in Ukrainian].
6. Mukha A. R. (2004). *Slovyk-dovidnyk muzychnykh terminiv / uporiad. A. R. Mukha** [Dictionary of Musical Terms]. Ternopil: *Navch. kn.* – Bohdan. 320 p. [in Ukrainian].
7. Kholoptseva L. V. (2013). *Kamerna muzyka XX stolittia: monohrafiia*. [Chamber Music of the 20th Century]. Kharkiv: KhDAK. 196 p. [in Ukrainian].
8. Bonds M. E. (2013). *A History of Music in Western Culture*. 4th ed. Boston: Pearson. 720 p. [in English].
9. Griffiths P. *Modern Music and After : directions since 1945*. Oxford : Oxford University Press, 2010. 480 p. [in English].
10. Hill J. W. (2005). *Baroque Music: Music in Western Europe, 1580–1750*. New York: W. W. Norton. 720 p. [in English].
11. Plantinga L. (1984). *Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*. New York: W. W. Norton. 624 p. [in English].
12. Rosen C. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. Expanded ed. New York : W. W. Norton, 1997. 560 p. [in English].
13. Said-Mazour N. (2020). *New Directions in Contemporary Chamber Music*. London: Routledge. 256 p. [in English].
14. Taruskin R. *The Oxford History of Western Music*. Vol. 3–5. New York : Oxford University Press, 2005. [in English].
15. Whittall A. *Exploring Twentieth-Century Music: Tradition and Innovation*. Cambridge : Cambridge University Press, 2003. 372 p. [in English].

ЗВЕРНЕННЯ

Редакція журналу повідомляє про виявлений факт академічної недоброчесності (оприлюднення (частково або повністю) наукових результатів, отриманих іншими особами, як результатів власного дослідження та/або відтворення опублікованих текстів інших авторів без зазначення авторства) у статті Туліс В. Ю. та Стахевича О. Г. «Взаємозв'язок виконавської інтерпретації та орфоепії у вокальній музиці Клода Дебюссі (на прикладі романсу «Місячне сяйво»)), яка була опублікована у № 2 (05), 2024.

На момент виходу № 2 (08), 2025 вищезгадана стаття видалена з випуску та із сайту видання.

Редакція журналу щиро вибачається перед Рахматуллаєвою Ангеліною та всією науковою спільнотою за допущення факту академічної недоброчесності на сторінках свого видання та обіцяє обов'язково врахувати цей прикрий досвід під час подальшої організації редакційно-видавничого процесу.

НОТАТКИ

Наукове видання

СЛОБОЖАНСЬКІ МИСТЕЦЬКІ СТУДІЇ

Науковий журнал

Випуск 2 (08), 2025

Коректура • *Н. Ігнатова*

Комп'ютерна верстка • *Н. Фесенко*

Підписано до друку: 27.05.2025 р.
Формат 60х84/8. Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум. друк. арк. 17,46.
Замов. № 0625/511. Наклад 100 прим.

Видавничий дім «Гельветика»
65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглезі, 6/1
Телефон +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08
E-mail: mailbox@helvetica.ua
Свідectво суб'єкта видавничої справи
ДК № 7623 від 22.06.2022 р.