

Міністерство культури та інформаційної політики України
Національна всеукраїнська музична спілка
Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки

ISSN 2522-9168 (Online)

ISSN 2522-915X (Print)

DOI 10.33287/22202105

Музикознавча думка Дніпропетровщини

Випуск 21 (2, 2021)

**Дніпро
ГРАНІ
2021**

Друкується за рішенням Вченої Ради
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки Протокол № 3 від 28.12.2021 р.

Редакційна колегія / Editorial Board:

ВЕЙС Єрней – доктор мистецтвознавства, професор Люблянської академії музики (м. Любляна, Словенія), голова редакційної колегії; **МОРГЕНШТЕРН Ульріх** – д-р мист., проф. Віденського університету музики та виконавських мистецтв (м. Відень, Австрія); **КЕННЕТ Сміт** – доктор філософії, професор, директор відділу післядипломних досліджень Ліверпульського університету мистецтв (м. Ліверпуль, Велика Британія); **АМБРАЗЯВІЧЮС Piric** – д-р гуман. наук (етномуз.), проф. Литовської академії музики і театру (м. Вільнюс, Литва); **ХЕЛБІГ Адріана** – д-р мист., проф. Пітсбургського університету (м. Пітсбург, США); **ПЕТРАУСКАЙТЕ Дануте** – д-р мист., проф. Литовської академії музики і театру (м. Вільнюс, Литва); **ПАРНКУТТ Річард** – д-р мист., проф., директор центру систематичного музикознавства (м. Грац, Австрія); **КОСТКА Віолетта** – д-р мист., проф. Гданської академії музики ім. С. Манюшко (м. Гданськ, Польща); **ЛЬООС Хельмут** – д-р мист., проф. Лейпцігського університету (м. Лейпциг, Німеччина); **ПЕТРОШІСНЕ Ліна** – д-р гуман. наук (етномуз.), проф. Клайпедського університету (м. Клайпеда, Литва); **ЙОВАНОВІЧ Єлена** – д-р мист., стар. наук. співробітник Сербської академії наук і мистецтв (м. Белград, Сербія); **БАЛЬСИС Рімантас** – д-р гуман. наук (етнологія), проф. Клайпедського університету (м. Клайпеда, Литва); **СЛЮЖИНСКАС Рімантас** – д-р гуман. наук (етномуз.), проф. Литовської академії музики і театру (м. Вільнюс, Литва); **БЕРЕГОВА О.М.** – д-р мист., проф., проф. каф. «Історія та теорія музики» Дніпр. академії музики ім. М. Глінки (м. Дніпро); **КАЛАШНИК М.П.** – д-р мист., проф., зав. каф. «Муз.-інстр. підготовки» Харківського нац. пед. універ. ім. Г.С. Сковороди (м. Харків); **ШАБАНОВА Ю.О.** – д-р філос. наук, проф., зав. каф. «Філософії та педагогіки» Нац. гірничого універ. (м. Дніпро); **ХАНАНАЄВ С.В.** – канд. мист., доц., проректор з навч. роботи Дніпр. акад. музики ім. М. Глінки (м. Дніпро); **ЩІТОВА С.А.** – канд. мист., доц., зав. каф. «Історія та теорія музики» Дніпр. акад. музики ім. М. Глінки (м. Дніпро); **ВАРАКУТА М.І.** – канд. мист., доц., проф. кафедри «Історія та теорія музики» Дніпр. акад. музики ім. М. Глінки (м. Дніпро); **ТУЛЯНЦЕВ А.А.** – канд. мист., доц., зав. каф. «Вокально-хорове мистецтво» Дніпр. акад. музики ім. М. Глінки (м. Дніпро); **КУПІНА Д.Д.** – канд. мист., доц. кафедри «Історія та теорія музики» Дніпр. акад. музики ім. М. Глінки (м. Дніпро); **СЛАВСЬКА Я.А.** – канд. пед. наук, доц. каф. «Соц.-гуман. дисц.» Дніпр. акад. музики ім. М. Глінки (м. Дніпро); **ГРОМЧЕНКО В.В.** – д-р мист., проф. каф. «Оркестрові інструменти», проректор з наук. роботи Дніпр. акад. музики ім. М. Глінки (м. Дніпро), редактор-упорядник.

М 90 Музикознавча думка Дніпропетровщини: Збірник наук. статей. Дніпро: ГРАНІ, 2021.
Вип. 21 (2). 533 с.

Musicological Thought of Dnipropetrovsk region: Compilation of the scientific articles.
Dnipro: GRANI, 2021. Issue 21 (2). 533 p.

Двадцять перший випуск збірника наукових статей «Музикознавча думка Дніпропетровщини» продовжує серію публікацій, що є результатом наукової діяльності, насамперед, викладачів, аспірантів та магістрантів Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки. До збірки також увійшли праці науковців, дослідницька діяльність яких пов'язана з дніпропетровським регіоном.

The twenty first issue of the collection scientific articles «Musicological Thought of Dnipropetrovsk region» is continues the series of publications, which generates the results of scientific activity, first of all, from teachers and graduate students of Dnipropetrovsk Music Academy named after M. Glinka. The works of researchers, whose studying activities in certain extent binding with Dnipropetrovsk region, have come also into the compilation.

Згідно з наказом МОН України № 886 від 02.07.2020 р.

збірник «Музикознавча думка Дніпропетровщини»
внесено до переліку наукових фахових видань України – категорія «Б»
(галузь «Мистецтвознавство», спеціальність 025 «Музичне мистецтво»)

Наукометричні бази, в яких зареєстровано збірник:

Crossref, CiteFactor, Cosmosimpactfactor, Academic Resourse Index ResearchBib, Journal Factor (JF),
International Innovative Journal Impact Factor (IIJIF), General Impact Factor
The DOI for all this scientific compilation 10.33287/22202105

Свідцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації

Серія КВ, № 22884-12784Р від 28.08.2017 р.

За точність викладених фактів і коректність цитування відповідальність несуть автори статей

УДК 78.072

© Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки, 2021

© ГРАНІ, 2021

Музична культура Дніпропетровщини

Music culture of Dnipropetrovsk region

UDC 78.087.68

DOI 10.33287/222125

Рябцева Ірина Михайлівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри «Історія та теорія музики»
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел. (095) 84 - 84 - 481
e-mail: mailrim59@g-mail.com
<https://orcid.org/0000-0003-2350-3973>

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИЙ КОНЦЕПТ НАЦІОНАЛЬНОГО У КАНТАТІ «ІШОВ КОЗАК ДОЛИНОЮ» В.М. МАРТИНЮК (БРОНДЗІ)

Мета статті полягає в розкритті авторської концепції шляхом виявлення інтертекстуальних проєкцій, що визначають організацію художньої цілісності кантати «Ішов козак долиною» на теми козацьких пісень Дніпропетровщини В.М. Мартинюк (Брондзі). Зокрема, у спробі представити текстологічний аналіз твору, спираючись на принципи інтертекстуальності, що передбачають різні рівні та прийоми декодування музичного тексту та усвідомлюються як визначальний аспект для розуміння семантики, символіки і смислового поля твору в просторі загальнолюдського культурно-історичного універсуму. **Методи дослідження** спираються на теорію інтертекстуальності, що в сучасному українському музикознавстві прийнята за базову та передбачає декодування різнорівневих і різночасових виявів музичного тексту: як співвідношення тексту досліджуваного твору зі своїми передтекстами, в тому числі національними архетипами (метатекстуальність); як прояв жанрово-стильової спорідненості (гіпертекстуальність) та, водночас, самотності ідентичності, як співвідношення музичного тексту до своєї назви, включення художньо-поетичного слова (паратекстуальність); як співприсутність в одному тексті ряду текстових запозичень інших музичних творів (інтертекстуальність). **Наукова новизна** статті полягає у застосуванні інтертекстуальної методології дослідження: виявленні музичних інтертекстуальних зв'язків; виокремленні основних одиниць-інтертекстів, завдяки яким

реалізуються міжтекстові зв'язки; виявленні інтертекстуальної природи інтонаційності, що знаходиться на межі вербального та звукового текстів; здійсненні аналізу інтертекстуальних міжінтонаційних паралелей, характеристики міжтекстових взаємодій різних жанрових структур. У **висновках** представленої наукової розвідки зазначено, що смислові орієнтири кантати «Ішов козак долиною» В.М. Мартинюк (Брондзі) виявляються комплексом інформативних елементів композиції, що ґрунтуються на національних архетипах, а саме – інтонаційно-тематичний базис, жанрово-стильовий вектор, синкретизм музики та художньо-поетичного слова, тембровий (інструментальний та вокальний: національно характерний інструментарій, включення до складу виконавців солістки з народною манерою виконання) та візуальний ряд (національні костюми виконавців). Їх полівекторне синестезійне поєднання в художній композиції кантати виявляє багатогранність і багатоплановість реалізації авторської ідеї, створює органічний синтез художнього простору, визначає образну та композиційну єдність циклічного твору. Зазначене надало підстави стверджувати, що базовим засадничим принципом авторської концепції та основою художньої цілісності кантати «Ішов козак долиною» В.М. Мартинюк (Брондзі) є концепт національного в контрапункті його інтертекстуальних проєкцій.

Ключові слова: композитор В.М. Мартинюк (Брондзя), кантата «Ішов козак долиною», інтертекстуальність, паратекстуальність, метатекстуальність, гіпертекстуальність.

Рябцева Ирина Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры «История и теория музыки» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Интертекстуальный концепт национального в кантате «Шёл козак долиной» В.Н. Мартинюк (Брондзи)

Цель статьи заключается в раскрытии авторской концепции путем выявления интертекстуальных проекций, определяющих организацию художественной целостности кантаты «Шёл козак долиной» на темы козацких песен Днепропетровщины В.Н. Мартинюк (Брондзи). А именно, в представлении текстологического анализа произведения с использованием принципов интертекстуальности, предусматривающих разные уровни и приёмы декодирования музыкального текста и осознаваемых как

определяющий аспект понимания семантики, символики и смыслового поля произведения в пространстве общечеловеческого культурно-исторического универсума. **Методы исследования** опираются на теорию интертекстуальности, которая в современном украинском музыковедении принята за базовую и предусматривает декодирования разноуровневых и разновременных проявлений музыкального текста: как соотношений текста исследуемого произведения со своими предтекстами, в том числе национальными архетипами (метатекстуальность); как проявление жанрово-стилевой сопричасности с национальными традициями (гипертекстуальность) и одновременно самобытной идентичностью, как соотношение музыкального текста со своим названием, включение художественно-поэтического слова (паратекстуальность); как наличие в одном тексте ряда текстовых заимствований других музыкальных произведений (интертекстуальность). **Научная новизна** статьи заключается в применении интертекстуальной методологии исследования: выявлении музыкальных интертекстуальных связей; выделении основных единиц-интертекста, благодаря которым реализуются межтекстовые связи; в выявлении интертекстуальной природы взаимосвязей поэтического и звукового текстов; осуществлении анализа интертекстуальных жанровых и интонационных параллелей, характеристике межтекстовых взаимодействий различных структур текста. В **выводах** указано, что смысловые ориентиры кантаты «Шёл козак долиной» В.Н. Мартынюк (Брондзи) определяются комплексом информативных элементов композиции, основанных на национальных архетипах, а именно – интонационно-тематический базис, жанрово-стилевой вектор, синкретизм музыки и художественно-поэтического слова, тембровый (инструментальный и вокальный: национально-характерный инструментальный, включение в состав исполнителей солистки с народной манерой исполнения) и визуальный ряд (национальные костюмы исполнителей). Их поливекторное синестезийное сочетание в художественной композиции кантаты проявляет многогранность и многоплановость реализации авторской идеи, создает органический синтез художественного пространства, определяет образное и композиционное единство циклического произведения. Указанный спектр факторов послужил основанием для выводов о том, что базовым основополагающим принципом авторской концепции и основой художественной целостности кантаты «Шёл

козак долиной» В.Н. Мартынюк (Брондзи) является концепт национального в контрапункте его интертекстуальных проекций.

Ключевые слова: композитор В.Н. Мартынюк (Брондзя), кантата «Шёл козак долиной», интертекстуальность, паратекстуальность, метатекстуальность, гипертекстуальность.

Ryabtseva Irina, PhD in Arts, docent of the «History and theory of music» chair of Dnipropetrovsk Music Academy named after Mikhail Glinka

Intertextual concept of the national in the cantate «Kozak was walking through the valley» by V. Martynyuk (Brondzy)

The **purpose** of the article is to reveal the author's concept by identifying intertextual projections that determine the organization of the artistic integrity of the cantata «Kozak was walking through the valley» on the themes of the Kozak songs of the Dnipropetrovsk region by V. Martynyuk (Brondzy). Namely, in the presentation of textual analysis of a work using the principles of intertextuality, which incorporates different levels and methods of decoding a musical text and are perceived as a defining aspect of understanding the semantics, symbolism and semantic field of a work in the space of a universal cultural and historical universe. **The methods** of the research is based on the theory of intertextuality, which in modern Ukrainian musicology is accepted as the basic one and provides decoding of different-level and multi-temporal manifestations of a musical text: as the presence in one text of a number of textual borrowings of other musical works (intertextuality); as the correlation of a musical text with its name, the inclusion of an artistic and poetic word (paratextualism); as the correlation of the text of the work under study with its pretexts, including national archetypes (metatextualism); as a manifestation of genre and style contact with national traditions (hypertextuality) and, at the same time, a distinctive identity. **The scientific novelty** of the article lies in the application of intertextual research methodology: identification of musical intertextual connections; highlighting the main intertext units, thanks to which the intertext links are realized; identifying the intertextual nature of the relationship between poetic and sound texts; analysis of intertextual genre and intonation parallels, characterization of intertextual interactions of various structures of the text. **The conclusions** of the current d scientific article indicate that the semantic landmarks of the cantata «Kozak was walking through the valley» by V. Martynyuk (Brondzy) are defined by a complex of informative compositional elements based on national

archetypes. Namely: intonation-thematic basis, genre-style vector, syncretism of music and artistic-poetic word, timbre (instrumental and vocal: nationally characteristic instrumentation, inclusion of a soloist with a folk style of performance in the composition of performers) and visual range (national costumes of performers). Their polyvector synesthesia combination in the artistic composition of the cantata shows the versatility and versatility of the implementation of the author's idea, creates an organic synthesis of the artistic space, and determines the figurative and compositional unity of the cyclic work. The specified range of factors served as the basis for the assertion that the basic fundamental principle of the author's concept and the basis of the artistic integrity of the cantata «Kozak was walking through the valley» V. Martynyuk (Brondzy) is the concept of the national in counterpoint to its intertextual projections.

The key words: composer V. Martynyuk (Brondzia), cantata «Kozak was walking through the valley», intertextuality, paratextuality, metatextuality, hypertextuality.

Постановка проблеми. Важливим аспектом розуміння семантики, символіки та смислового поля художнього тексту, в тому числі й музичного, є його «прочитання» на тлі низки артефактів, між якими існують генетичні зв'язки. У цьому аспекті сучасна наука актуалізує категорію інтертекстуальності як нову методологію, що формується в останній третині ХХ ст., перед усе, в літературознавстві. Континуальний процес оновлення методологічних принципів і понятійно-категоріальної системи наукових досліджень на межі ХХ–ХХІ століть, на думку М. Когана, був обумовлений стрімким розширенням кола науковців різних напрямків гуманітаристики в переконанні необхідності спрямування досліджень «на принципах міждисциплінарно - системно - синергетичного розуміння наукової діяльності у ХХІ ст.» [3, 13]. Інтертекстуальність як категорія універсальна випромінює низку різних рівнів дослідження тексту, а саме, питання генології (жанровий рівень), структурне ціле як єдність форми та змісту, фольклорні джерела тексту, взаємодію та взаємне проникнення різних тем, проблем, ідей, характерів, способів, типологічних сходжень, усвідомлених запозичень тощо. Адже будь який художній текст апріорі не може існувати та сприйматися реципієнтом поза межами художньо-історичного контексту. Визнаючи інтертекстуальність одним із засадничих принципів дослідження композиторської творчості, Б. Сюта зазначає: «Термін

інтертекстуальність використовується для позначення спектру міжтекстуальних відношень і постулює, що будь-який текст завжди є складником ширшого культурного тексту» [13, 69].

В процесі розробки теорії інтертекстуальності було виділено декілька рівнів класифікації інтертекстуальних зв'язків. Зокрема, розрізняють: інтертекстуальність, паратекстуальність, метатекстуальність, гіпертекстуальність, архітекстуальність, що передбачають різні ступені модифікацій та вектори спрямованості «діалогічних відносин між текстами всередині текстів» [1, 283]. Розгляд походження та розвиток теорії інтертекстуальності не входить до завдань даної статті. Адже, навіть короткий огляд досліджень, присвячених їх розробці, може представляти самостійну ґрунтовну роботу. Зазначимо лише про беззаперечний факт того, що від кінця ХХ ст. в умовах постмодерністської стильової множинності художніх артефактів композиторської творчості, дослідження інтертексту прийняте в сучасному музикознавстві, й вітчизняному в тому числі, за базове.

В дослідницькому полі українського музикознавства ґрунтовне обговорення інтертекстуальних принципів та їх впровадження в науковому дискурсі набуло стрімкого поширення від початку ХХІ ст., перед усе в роботах О. Самойленко [11], Б. Сюті [12, 13], І. Коханик [5], а згодом отримало подальший розвиток у роботах О. Безбородька [2], О. Козаренка [4] та цілого ряду інших дослідників. Так, характеризуючи метатекстуальність в умовах глобалізації, Б. Сютя підкреслює, що «це не просто своєрідна зв'язка, що поєднує текстологічні та історико-теоретичні аспекти онтологічних досліджень музичних творів. Цей засіб слугує своєрідною індикаційно-оцінною шкалою, мірилом суспільної значущості та запитуваності певного типу творів як у локальному, так і в глобальному перерізах» [12, 37]. І зазначає далі, що співвідношення музичного твору зі своїми передтекстами береться до уваги в численних історико-стильових, історико-жанрових, виконавських та цілісних аналізах музичних творів сучасної доби, що ними рясніють праці музикознавців [12, 38].

Актуальність пропонованої статті перед усе полягає в спробі виявлення інтертекстуального ряду нещодавно створеної кантати «Ішов козак долиною» дніпропетровської композиторки В.М. Мартинюк (Брондзі), прем'єрне виконання якої відбулось у лютому 2018 року капелою бандуристів «Чарівниці» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки під керівництвом

С. Овчарової та М. Березуцької. Авторська концепція твору наявно демонструє ряд синергетичного поєднання національних архетипів, сприймається як масив культурно-історичної, музично-семіотичної та жанрово-стильової пам'яті, як символічний інтертекстуальний музично-діалоговий простір. Підкреслена рел'єфність і багатоплановість партитури інспірували усвідомлення важливості музикознавчої інтерпретації твору, спрямованої на «декодування» формотворчих моделей і жанрово-стильових домінант, що визначили культурно-стильову полілогічність музичного тексту. В композиторському доробку Валентини Мартинюк це етапний твір, що відповідає найвищим художнім критеріям та маркує оригінальне стильове прочитання не тільки інтонаційної палітри національного фольклору, а й базових моделей етнічного культурного досвіду, що представляють собою константи національної духовності, виражають основоположні властивості етносу як культурної цілості. Багатомірність твору, що закорінена в традиціях думного епосу, інтенсивні інтегративні процеси в трактуванні типології жанру, драматургії переконливо засвідчують його художню досконалість. Тим самим відкривають можливості для різних аспектів і векторів його дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій. Творчість В.М. Мартинюк впродовж останніх десятиліть перебуває в полі зору переважно музикознавців і музикантів-виконавців Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки – С. Овчарової [8, 9, 10], В. Овчарова [10], С. Щітової [14], І. Рябцевої [9]. То є цілком закономірним, адже практично всі твори В. Мартинюк останніх років створювались для солістів і колективів цього навчального закладу. За підтримки ректора академії Ю.М. Новікова здійснені видання практично всіх творів композиторки. Характерною та відмінною рисою видань творів В. Мартинюк, здійснених в академії, є створення навчальних посібників, що включають не тільки безпосередньо нотний матеріал твору/творів композиторки, а й вміщують також розгорнуті статті щодо різних аспектів аналізу даного твору та визначення кола виконавських завдань. Ряд творів В. Мартинюк стали об'єктом уваги дисертації І. Лісняк [6, 7], а також ряду наукових досліджень студентів різних кваліфікаційних рівнів (магістерські, бакалаврські) під керівництвом викладачів Дніпропетровської академії. Матеріал пропонованої статті доповнить ряд існуючих на сьогодні музикознавчих інтерпретацій творчості В.М. Мартинюк.

Мета статті полягає в розкритті авторської концепції шляхом виявлення інтертекстуальних проєкцій, що визначають організацію художньої цілісності Кантати «Ішов козак долиною» на теми козацьких пісень Дніпропетровщини В.М. Мартинюк (Брондзі), а також, у спробі представити текстологічний аналіз твору, спираючись на принципи інтертекстуальності, що передбачають різні рівні та прийоми декодування музичного тексту та усвідомлюються як визначальний аспект для розуміння семантики, символіки і смислового поля твору в просторі загальнолюдського культурно-історичного універсуму.

Об'єктом дослідження є інтертекстуальність кантати «Ішов козак долиною» на тексти козацьких пісень Дніпропетровщини В. Мартинюк як визначальний принцип реалізації авторської концепції, що виявляється у різновекторних рівнях музичного тексту та взаємодії комплексу засобів, утворюючих художню цілісність композиції. **Предметом дослідження** обрано жанрово-стильові та формотворчі домінанти кантати «Ішов козак долиною», що визначили авторську концепцію означеної кантати.

Виклад основного матеріалу. Творче опрацювання зразків козацьких пісень різних жанрів, що набули стійкої популярності як в ареалі Дніпропетровщини, так і загалом в українському музичному просторі, дозволило В. Мартинюк знайти їх сучасне жанрово-інтонаційне втілення й створити змістовну музично-образну універсальну козацтва як національного символу України. Визначальними принципами композиторської стратегії постало розуміння народної пісні як унікального інтонаційно-спадкового явища в органічному поєднанні з сучасними засобами творення музичного вислову. Наявність в тематичному комплексі кантати як прямого цитування народнопісенних зразків, так і концентрованого авторського тематизму, народженого на основі першоджерел визначили ідейну спрямованість і музичну лексику твору. Специфіка роботи з пісенними першоджерелами, різноманітні прийоми розвитку матеріалу, інтонаційно-тематичні зв'язки між частинами, вагоме значення рел'єфного академічного та аутентичного вокалу, фонових інструментальних пластів, так само, як і обумовленість візуального ряду, визначеної автором, — окреслили постмодерний синтез стилістичних принципів неофольклорного спрямування. Такий спектр міжтекстуальних відношень, за визначенням Б. Сюті, «є неодмінною частиною культурного дискурсу постмодернізму, мистецький твір

якого «всотує» в себе будь-які елементи нагромадженого досвіду, прочитуючи його в найзручніший для себе спосіб і співвідносячи з будь-якими іншими текстами. Часом твір може бути цілком зітканим із цитат, або ж «впізнаваних» інтоном, що свідомо подаються як «цитування» (алюзіювання) інших стилів (жанрів, виконавських складів, способів прочитання та сприймання тощо) із привнесенням до них нових акцентів» [13, 70].

Основою драматургії кантати авторка обирає іконографічну модель інтонаційно-візуальної панорами національних архетипів як констант національної духовності, що визначають особливості світогляду, характеру, художньої творчості та історичної долі народу. Драматургія кантати ґрунтується на принципах «думи-оповіді», основними образними лініями якої постають: ЖИТТЯ як непереможний рух світла, радості, кохання; МАТЕРІ як берегині життя й водночас, символічної антитези смерті; КОЗАЦТВА – героїчних захисників рідної землі, узагальнений образ яких представлений і в мирний час, і в героїчній, смертельній боротьбі, і в пам'яті нащадків. Актуалізація етнокультурних архетипів у сучасному історичному контексті формує проєкцію не тільки в минуле, а й в майбутнє. Адже етнокультурні архетипи як базисні константні моделі духовного сенсотворення національної самобутності виступають центральним «ядром» і міцно єднають всі складові музичного тексту. Епічну архітектуру композиції кантати утворює послідовність шести частин, кожна з яких презентує окремий узагальнений образ-символ. Та водночас, кожна частина, зі своєю жанрово-інтонаційною організацією, виступає органічною складовою втілення основної багатопланової ідеї твору – БЕЗСМЕРТЯ УКРАЇНИ. Ознаками епічної драматургії тут виступають: панорамність образно-емоційного ряду від оповідальності до романтичної піднесеності й напруженої драматичної експресії; контрастність, підкреслена жанровим протиставленням частин; картинність із перевагою загального плану; відмова від персоніфікації; принцип співставлення як всередині окремих частин, так і між частинами. Таким чином, жанрово-стильова спорідненість епічної драматургії кантати з типологічними рисами одного з найбільш характерних національних пісенних жанрів – думи, засвідчує гіпертекстуальний контекст, що постає для автора визначальним принципом формування художньої цілісності твору.

Національно-характерний різножанровий спектр тематизму шести частин кантати, принципи формоутворення циклічного твору та

його образно-інтонаційний розвиток маркує ознаки романтичної поємності. Це виявляється у наявності вступу-зачину, функція якого припадає на I ч. «Ой за током, за током», принципі монотематизму (роль лейттеми виконує основна тема Першої частини); чередуванні контрастних за характером «кадрів-картин», що утворюють середній розробковий розділ загальної композиції. Ця функція припадає на II, III, IV, V частини: II ч. «В суботу пізенько» – III ч. «Ой, весна красна» – IV ч. «Стоїть козак на чорній кручі» – V ч. «Пісня про Морозенка». І, врешті-решт, наявності образної інтонаційно-тематичної арки між Першою експозиційною частиною кантати та заключною Шостою частиною «Ішов козак долиною» (назва якої збігається з назвою всього твору) загальної композиції кантати. Всі ці характерні риси жанру романтичної поеми знаходяться в єдиній площині зі структурно-композиційними принципами пристрасної української думи-оповіді, традиційна будова якої формується як послідовність зачину, ряду епізодів, зазвичай, контрастних за характером та заключення. Варто відзначити, що авторське визначення жанру твору як «кантата» навіть не повною мірою відповідає сутності твору, адже його жанрове поле вбирає найтиповіші риси не тільки жанру кантати, а й таких її різновидів як ораторія, хорова поема, кантата-симфонія. Найбільш характерні риси цих жанрових моделей, представлених творчістю українських композиторів XIX – XXI століть – М. Лисенко, С. Людкевич, Л. Ревуцький, А. Штогаренко, М. Скорик, Л. Дичко, Л. Грабовський, Є. Станкович, Г. Гаврилець, І. Тараненко і цей ряд можна продовжувати, – акумульовані в реалізації драматургії та композиції кантати В. Мартинюк. Зазначені фактори набувають принципового значення та маркують горизонти національного в контексті гіпертекстуального рівня композиції.

Назва кантати та публічне означення палітри інтонаційних джерел її тематизму сприяє апріорному формуванню орієнтації слухача на сприймання національно конотованого твору. Авторський концепт національного в кантаті В. Мартинюк реалізується також на візуальному рівні виконавської інтерпретації, що передбачає національне вбрання виконавців-солістів та ансамблю бандуристів, що так само є проявом паратекстуального рівня інтертекстуальності.

Окремої уваги заслуговує специфіка інструментальної складової кантати. Адже інструментальний ансамбль є невід'ємною складовою комплексу засобів створення узагальнених образів-символів, що конкретизують національну спрямованість включенням народного

інструментарію, перед усе, – капели бандуристів. Крім того, інструментальна складова утворює своєрідну музичну «сценографію», акустичний простір для розвитку пісенного тематичного матеріалу. Інструментальний ансамбль збагачує їх обертоновістю, стає міцним резонатором для хорового звучання. Фонізм інструментальної партії, що представлений і в традиційному трактуванні, і сонорно-алеаторними пластами, увиразнює вокальну хорову лінію, збільшує просторовість її звучання. У «технічному арсеналі» композитора майже всі досягнення XX століття – від розширеного трактування ладу до сонористики. Філігранна інтонаційна робота з різними жанровими моделями – від фольклорних, романтичних, епічних – до сучасно трактованих стильових «координат». Як результат – багатоплановість і висока емоційна наснага музичного «дійства», в якому логіка й конструктивність мислення визначають авторський концепт та його реалізацію в музичному тексті.

За початковим задумом кантата створювалася для капели бандуристів із залученням фортепіано, кобзи-контрабаса та різного складу групи ударних інструментів (литаври, малий барабан, великий барабан, дзвони, дзвіночки, трикутник, тарілки, вібрафон, флексатон, гонг, дерев'яні коробочки). Пісенна природа тематизму кантати обумовила провідну роль саме вокальної складової, а саме, ансамблевої багатоголосної партії (в Першій, П'ятій, Шостій частинах). Водночас, рел'єфне поглиблення символічного образу Матері, обумовило залучення солістки з народною манерою виконання (Друга частина), де вокальний ансамбль бандуристів виконує функцію супроводу а'capella. А для козацького похідного маршу (Третя частина) цілком природньо обрано чоловіче тріо з супроводом інструментального ансамблю, до складу якого увійшли бандури, кобза-контрабас, малий та великий барабани, тарілки та фортепіано. Лише в четвертому куплеті козацької похідної до чоловічого тріо долучається жіночий хор (бандуристки) спочатку з октавною другою чоловічої партії, а згодом і з винахідливими мотивами - запитаннями, що яскраво відтворюють діалог дівчат із гуртом козаків. Винятково інструментальними тембрами з підкресленим значенням групи ударних, залученням звукозображальних можливостей флексатону, кластерними комплексами в партіях бандур і фортепіано створюється картина запеклого бою (Четверта частина), де наявність теплої емоційної вокальної тембри апіорі неможлива.

Не менш важливою складовою загальної концепції кантати є включення поетичних текстів (паратекстуальний рівень інтертекстуальності), що передують кожній частині. Емоційна наснага художнього слова збагачує художню систему музичного твору асоціативними обертонами, поглиблює та розширює діапазон художнього бачення, тим самим, утворює єдиний музично-поетичний простір. Поєднання в кантаті В. Мартинюк двох стихій – художнього поетичного слова і музики має цілком обґрунтований сенс, адже апелює до генези кобзарського мистецтва. Синкретизм двох стихій – поезії та музики – є невід’ємною ознакою їх творчої реалізації. Не можна не погодитися із С. Овчаровою, яка зазначає: «традиція використання віршованого тексту перед виконанням пісенного матеріалу увійшла в художньо-естетичну свідомість слухача концертів за участю бандури як естетична норма, що створює органічну єдність віршованого і музичного, розширення і зміцнення смислового підтексту через систему ліричних або драматичних ремінісценцій» [9, 5].

Показовою є панорама джерел і авторів поетичних текстів, що привертають увагу В. Мартинюк і стають художньо-поетичною складовою загальної композиції кантати. Поетичний візерунок складають тексти не тільки різних авторів, а й хронологічно різних часів свого походження, різних стильових домінант. Та водночас, всі поетичні рядки позначені особливою натхненною пристрасністю вислову, що й стає основним виміром для усвідомлення їх спільної пульсуючої енергії. Поетичним вступом до Першої частини обрано вірш В. Сосюри «Україна» зі збірки «Люблю», створеної 1939 року. Текст української народної пісні «Понад морем, Дунаєм», відомої ще на початку XIX століття й оприлюдненої вперше в збірці українських пісень М. Максимовича 1849 року, – вступ до Другої частини. Фрагменти народних пісень кінця XX – початку XXI століть, що уславляють козацтво й стверджують велич України, передують Третій, Четвертій і Шостій частинам кантати. А саме, вступ до Третьої частини – фрагмент пісні «Козацька слава» з репертуару етнографічного хору «Гомін». Автором і тексту і музики цієї пісні є організатор і керівник хору «Гомін», фольклорист, композитор, хоровий диригент, музикознавець, кандидат мистецтвознавства Л. Ященко (1928–2016). Уривок з тексту пісні «Вітер віє» з репертуару гурту «Гайдамаки» (альбом «Кобзар» 2008 р.) на слова О. Ярмоли – вступ до Четвертої частини. Текст пісні «Козаки» з репертуару гурту

«Тінь сонця» (сл. В. Момота, муз. К. Момота) – поетичний вступ до Шостої частини кантати.

Поетична складова твору – одна з можливих сюжетних асоціацій. Сутність кантати як музичного твору – в інтонаційній концепції, що об'єднує різні за жанрово-тематичними джерелами, за композиційними і фактурними параметрами, різні за виконавськими складами частини кантати, підкоряючи їх ідеї наскрізного розвитку з типовим для національної традиції образно-емоційним зіставленням.

Важливим фактором художньої цілісності кантати виявляється й візуальна виконавська складова із залученням зовнішньо-театральних ефектів, що набувають важливого сенсу і окремо позначені в авторській партитурі. В цьому виявляється не тільки паратекстуальний рівень інтертекстуальності, а й інтермедіальність мислення Валентини Мартинюк, адже, авторка «запрограмовує» музикантів на роль дійових осіб, які мають дотримуватися конкретних вказівок автора, поданих в партитурі, що передбачає не тільки виконання музичних партій, а й елементів акторської пластики, сценічного руху. Засадничий принцип інтертекстуальності як вільного діалогу традицій і новацій відбивається не тільки на драматургічно-композиційному, а, безумовно, й найбільш рел'єфно на інтонаційно-тематичному рівні. Цей аспект аналізу кантати докладно представлений у відповідному розділі навчального посібника [9], а наразі залишається відкритим для подальших узагальнень в аспекті методології інтертекстуальності як інтерпретаційний варіант принципу метамовної рефлексії.

Висновки. Обраний для аналізу авторської концепції кантати «Ішов козак долиною» В.М. Мартинюк (Брондзі) принцип інтертекстуальності дозволяє визначити смислові орієнтири, що виявляються комплексом інформативних елементів композиції і ґрунтуються на національних архетипах. А саме: інтонаційно - тематичний базис, жанрово - стильовий вектор, синкретизм музики та художньо-поетичного слова, тембровий (інструментальний та вокальний: національно характерний інструментарій; включення до складу виконавців солістки з народною манерою виконання) та візуальний ряд (національні костюми виконавців). Їх полівекторне синестезійне поєднання в художній композиції кантати виявляє багатогранність і багатоплановість реалізації авторської ідеї, створює органічний синтез художнього простору, визначає образну та композиційну єдність циклічного твору. Все вищезазначене надало підстави стверджувати, що базовим засадничим принципом авторської

концепції та основою художньої цілісності кантати «Ішов козак долиною» В.М. Мартинюк (Брондзі) є концепт національного в контрапункті його інтертекстуальних проєкцій.

Перспективи дослідження. Використання інтертекстуального методу аналізу до особливостей інтонаційно-тематичного комплексу кантати «Ішов козак долиною», так само, як і до інших творів В.М. Мартинюк, сприятиме усвідомленню їх іманентної специфіки в контексті сучасної культурно-мистецької парадигми, і має стати підґрунтям для більш глибокого розуміння тезаурусу композиторки.

Список використаних джерел і літератури:

1. Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. *Эстетика словесного творчества*. 1986. С. 281–423.
2. Безбородько О.А. Національно-вербальний фактор музичної творчості: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист.: 17.00.03. Київ, 2010. 16 с.
3. Каган М.С. Перспективы развития гуманитарных наук в XXI веке. Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века: к 80-летию профессора М.С. Кагана : сб. матер. Междунар. научн. конф. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург : Сер. Symposium. В. 12. С. 9–14.
4. Козаренко О. Національна музична мова у дискурсі постмодернізму. *Musica Ukrainica*. URL: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kozarenko-ethnicismuslang.html / назва з екрану (дата звернення 23.09.2021).
5. Коханик И. Интертекстуальность как основа диалога в пространстве современной музыкальной культуры. *Київське музикознавство*. 2013. В. 45. С. 68–93.
6. Лісняк І.М. Академічне бандурне мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ століть як відображення провідних тенденцій розвитку сучасної української музичної культури : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2017. 249 с.
7. Лісняк І.М. Композиторська творчість для бандури межі ХХ–ХХІ століть: стильовий аспект. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2014. № 2. С. 251–255.
8. Мартинюк В.М. «Bandura forever» концерт для бандури з оркестром: навч. посіб. / В.М. Мартинюк, С.В. Овчарова, С.А. Щітова. Дніпро : ЛІРА, 2019. 60 с.
9. Мартинюк В., Овчарова С., Овчаров В., Рябцева І. Козацькі пісні Дніпропетровщини у кантаті Валентини Мартинюк «Ішов козак долиною»: навчальний посібник. – Дніпро : Ліра, 2019. 87 с.
10. Овчарова С.В., Овчаров В.С. Формування навичок творчого мислення бандуриста-виконавця (на прикладі аналізу творів для бандури Валентини Мартинюк). *Вісник Харківської держ. акад. дизайну і мист.* 2016. В. 6. С. 90–95.
11. Самойленко А.И. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога : монография. Одесса : Астропринт, 2002. 244 с.

12. Сюта Б.О. Глобалізаційні та периферизаційні процеси в культурі як чинник організації художньої цілісності в сучасній музиці : дослідження. Сер. Музика вчора, сьогодні і завтра. Кн. 2. Київ: УБСП «Комора», 2006. 65 с.
13. Сюта Б.О. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття. Київ, 2004. 120 с.
14. Щітова С.А. Бандурний концертний стиль ХХІ століття (на прикладі Концерту для бандури з оркестром «Bandura forever» В. Мартинюк). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. В. 17. Дніпро : Ліра, 2019. С. 5–16.

References:

1. Bakhtin, M.M. (1986). The problem of text in linguistics, philology and other humanities. *Aesthetics of verbal creativity*. Moscow: Art. 281–423 [in Russian].
2. Bezborodko, O.A. (2008) National-verbal factor of music creativity. *Candidat's thesis*. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
3. Kagan, M.S. (2001). Prospects for the development of the humanities in the XXI century. *Methodology of humanitarian knowledge in the perspective of the XXI century: to the 80th anniversary of Professor Moisey Samoilovich Kagan*. St. Petersburg: Ser. Symposium. Issue 12. P. 9–14 [in Russian].
4. Kozarenko, O. (2021). National musical language in the discourse of postmodernism. *Ukrainian music*. URL: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kozarenko-ethnicmuslang.html (access date 23.09.2021).
5. Kokhanik, I. (2013). Intertextuality as a basis of dialogue in the space of modern musical culture. *Kyiv Musicology: Culturology and Art History*. Vol. 45. P. 68–93 [in Ukrainian].
6. Lisnjak, I.M. (2017). Academic Bandura Art of the end 20th – the beginning of the 21st centuries as a reflection of the leading tendencies in the development of modern Ukrainian musical culture. *Candidate's dissertation*. Kyiv [in Ukrainian].
7. Lisnjak, I.M. (2014). Composer creativity for the bandura of the 20th – 21st centuries: style aspect. *Visnyk Nacional'noji akademiji kerivnykh kadriv kul'tury i mystectv*, 2, 251–255 [in Ukrainian].
8. Martynjuk, V.M. (2019). «Bandura forever» bandura concert with orchestra (clavier). Dnipro: LIRA [in Ukrainian].
9. Martyniuk, V., Ovcharova, S., Ovcharov, V., Ryabtseva, I. (2019). Cossack songs of Dnipropetrovsk region in Valentina Martyniuk's cantata "The Cossack went through the valley": textbook. Dnipro: LIRA [in Ukrainian].
10. Ovcharova, S.V., Ovcharov, V.S. (2016). Formation of creative thinking skills of bandura performer (on the example of analysis of works for bandura Valentina Martyniuk). *Visnyk Kharkivskojji derzhavnoji akademiji dyzajnu i mystectv*, 6, 90–95 [in Ukrainian].
11. Samoilenko, A.I. (2002). *Musicology and methodology of humanitarian knowledge. The problem of dialogue*. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].
12. Syuta, B.O. (2006). Globalization and peripheral processes in culture as a factor in the organization of artistic integrity in modern music: a study. Ser. *Music yesterday, today and tomorrow*. B. 2. Kyiv: UBSP "Komora" [in Ukrainian].

13. Syuta, B. (2004). The Problems of organization of Artistic integrity in the Ukrainian Music of the Second Half of the XX century. Kyjiv [in Ukrainian].
14. Shchitova, S. (2019). Bandura concert style of the XXI century (on the example of the Bandura Concerto with the orchestra "Bandura forever" V. Martyniuk). Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny, 17, 5–16 [in Ukrainian].

UDC 782 : 78.071.2

DOI 10.33287/222126

Тулянцев Андрій Анатолійович,
*кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри «Вокально-хорове мистецтво»
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (093) 723 - 45 - 15
e-mail: ksb2008dnepr@rambler.ru
<https://orcid.org/0000-0002-4567-432X>

Дорош Анна Аркадіївна,
*народна артистка України, професор
Національного університету культури і мистецтв*
тел. (067) 952 - 00 - 43
e-mail: adorosh1969@gmail.com

КРИВОРІЗЬКИЙ АКАДЕМІЧНИЙ ТЕАТР ДРАМИ ТА МУЗИЧНОЇ КОМЕДІЇ ім. Т.Г. ШЕВЧЕНКА. СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТОК (1931–2021)

Метою статті є дослідження становлення і розвитку складної, але значної творчої діяльності Криворізького академічного театру драми та музичної комедії ім. Т.Г. Шевченка, починаючи з 1930-х років ХХ століття та охоплюючи першу чверть ХХІ ст. **Методи дослідження:** історично-краєзнавчий, що надає можливість прослідити процес становлення та розвитку театру у Кривому Розі в усіх його хронологічних послідовностях та у взаємозв'язку із особливостями промислового міста; музичного театрознавства, що дозволяє провести аналіз синтетичної творчості артистів-вокалістів, які грають ролі у драматичних виставах та акторів драми, які виконують партії в оперетах; порівняльний, що спрямовує дослідника на процес визначення рис спільного й відмінного у досягненнях провідних митців театральної трупи різних років. **Наукова новизна** полягає у тому, що вперше в українському музичному театрознавстві здійснюється комплексний аналіз діяльності Криворізького

академічного театру драми та музичної комедії ім. Т.Г. Шевченка у контексті культурного розвитку Криворізького регіону. Визначаються чинники, що вплинули на реорганізацію трупи, яка розпочала функціонування, як Театр державної драми «Кривбас», потім неодноразово була змінена на «Комсомольський перфоратор», імені Жовтневої революції, Український драматичний театр ім. І. Котляревського, Криворізький міський драматичний театр ім. Т.Г. Шевченка, Криворізький російський музично-драматичний театр ім. Т.Г. Шевченка, Криворізький театр драми та музичної комедії ім. Т.Г. Шевченка, а з 2012 року – академічний. **Висновки.** Простежуючи динаміку творчого розвитку Криворізького академічного театру драми та музичної комедії ім. Т.Г. Шевченка у різні періоди, аналізується процес, що з'ясовує сценічні особливості взаємодії таких жанрів, як драма, оперета, музична комедія. На прикладі театральної інфраструктури Кривбасу пропонується новий підхід розгляду історичної та сучасної діяльності Криворізького академічного театру драми та музичної комедії ім. Т.Г. Шевченка.

Ключові слова: Кривий Ріг, театр, драма, репертуар, музична комедія, композитор, диригент, режисер, вокаліст.

Тулянцев Андрей Анатольевич, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой «Вокально-хоровое искусство» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Дорош Анна Аркадьевна, народная артистка Украины, профессор Национального университета культуры и искусств

Криворожский академический театр драмы и музыкальной комедии им. Т.Г. Шевченко. Становление и развитие (1931–2021)

Целью статьи является исследование становления и развития сложной, но значительной творческой деятельности Криворожского академического театра драмы и музыкальной комедии им. Т.Г. Шевченко, начиная с 1930-х годов XX века и охватывая первую четверть XXI в. **Методы исследования:** историко-краеведческий, что даёт возможность проследить процесс становления и развития театра в Кривом Роге во всех его хронологических последовательностях и во взаимосвязи с особенностями промышленного города; музыкального театроведения, что позволяет провести анализ синтетического творчества артистов-вокалистов, играющих роли в драматических спектаклях и актёров драмы, которые исполняют партии в опереттах; сравнительный, который направляет

исследователя в процесс определения черт общего и отличного в достижениях ведущих художников театральной труппы разных лет. **Научная новизна** заключается в том, что впервые в украинском музыкальном театроведении осуществляется комплексный анализ деятельности Криворожского академического театра драмы и музыкальной комедии им. Т.Г. Шевченко в контексте культурного развития Криворожского региона. Определяются факторы, повлиявшие на реорганизацию труппы, которая начала функционирование, как Театр государственной драмы «Кривбасс», затем неоднократно была изменена на «Комсомольский перфоратор», имени Октябрьской революции, Украинский драматический театр им. И. Котляревского, Криворожский городской драматический театр им. Т.Г. Шевченко, Криворожский российский музыкально-драматический театр им. Т.Г. Шевченко, Криворожский театр драмы и музыкальной комедии им. Т.Г. Шевченко, а с 2012 года – академический. **Выводы.** Прослеживая динамику творческого развития Криворожского академического театра драмы и музыкальной комедии им. Т.Г. Шевченко в разные периоды, анализируется процесс особенностей взаимодействия таких жанров, как драма, оперетта, музыкальная комедия. На примере театральной инфраструктуры Кривбасса предлагается рассмотрение исторической и современной деятельности Криворожского академического театра драмы и музыкальной комедии им. Т.Г. Шевченко.

Ключевые слова: Кривой Рог, театр, драма, репертуар, музыкальная комедия, композитор, дирижер, режиссер, вокалист.

Tulyantsev Andrey, PhD in Arts, associated professor, the heard of the chair «Vocal and choral art», Dnipropetrovsk Academy Music after Mikhail Glinka

Dorosh Anna, People's Artist of Ukraine, Professor of National University of Culture and Arts

Taras Shevchenko academic theater of drama and musical comedy of Kryvoy Rig. Formation and development (1931–2021)

The purpose of the article is to study detailed analytical information formation and development of complex, but significant creative activity Taras Shevchenko academic theater drama and musical comedy of Kryvoy Rig. Chronology: begins in the 1930s of the XX century, and covers the first quarter of the XXI century. **Research methods:** historical and local history. This method makes it possible to trace the process of formation and

development of the theater in Kryvyi Rig. This makes it possible to know all of its chronological sequences, and its relationship with the features of an industrial city; musical theater studies. This makes it possible to analyze the synthetic creativity of artists - vocalists who play roles in dramatic performances, and drama actors who sing parts in operettas; comparative, which enables the researcher to analyze the skill of the general and different in the achievements of the leading masters of the troupe different years. **Scientific novelty** of the article lies in the fact that for the first time in the Ukrainian musical theater studies, a comprehensive analysis of the activities Taras Shevchenko academic theater drama and musical comedy of Kryvoy Rig in the context of cultural development Kryvyi Rig region. The author identifies the factors that influenced the reorganization of the troupe, which started functioning as State Drama Theater „Kryvbas”. The name of the theater has been changed many times. The theater had a name: „Komsomolsky perforator” theater, October Revolution theater, Kotlyarevsky Ukrainian Drama Theater, Shevchenko Kryvyi Rih City Drama Theater, Shevchenko Kryvyi Rig Russian Music and Drama Theater, Shevchenko Kryvyi Rih Drama and Musical Comedy Theater. In 2012, the theater was awarded the title of "academic". **Conclusions.** Studying the dynamics of the creative development of Shevchenko Kryvyi Rih Academic Theater of Drama and Musical Comedy in different periods, the author analyzes the process, determines the stage features of the interaction of such genres as drama, operetta, musical comedy. For example, the theater infrastructure of Kryvbas, the author offers a new method of considering historical and modern activities Taras Shevchenko academic theater drama and musical comedy of Kryvoy Rig.

The key words: Kriviy Rig, theater, drama, repertoire, musical comedy, composer, conductor, director, vocalist.

Постановка проблеми. Музично-театральне життя Кривого Рогу є насиченим та різноманітним. У місті функціонують Криворізький обласний музичний коледж, Криворізький педагогічний університет із факультетом мистецтв та музично-хореографічним відділенням, Криворізький академічний театр пластичних мистецтв «Академія руху», Криворізький міський театр ляльок», дитячі музичні школи, палаци культури гірничо-збагачувальних комбінатів. Саме Кривий Ріг був початком творчих кар'єр композитора Едуарда Ханка (Мінськ-Москва), актрис театру та кіно Світлани Коркошко (МХАТ), Людмили Смородіної (Київський Національний український

драматичний театр ім. І. Франка), прими-балерини Ніни Семизорової (Большой театр Росії), оперних співачок Анжели Романовської (Харківський Національний театр опери та балету ім. М. Лисенка), Ольги Фомічової (Національна опера України), Лариси Зеленюк (Франція, Авіньон), естрадної співачки Тетяни Піскарьової (Київ). У місті проводиться міжнародний фестиваль-конкурс баяністів, акордеоністів та ансамблів «Сучасні ритми». Але ж у питанні становлення історичного та сучасного музично-театрального процесу Кривбасу існує ще багато недосліджених фактів, які вимагають ретельної архівної роботи та наукового обґрунтування. Тому становлення та розвиток Криворізького академічного театру драми та комедії ім. Т.Г. Шевченка викликає науковий інтерес до визначення перспектив цього масштабного колективу.

Актуальність дослідження визначається потребою аналізу якомога розгорнутої картини історичного минулого у діяльності Криворізького театру ім. Т.Г. Шевченка із його жанровими трансформаціями різних років у драматичний, український драматичний, російський музично-драматичний, драми та музичної комедії, академічний театри, а також важливістю визначення професійного співвідношення сценічної категорії «драма-оперета» у творчості режисерів, диригентів, хормейстерів, артистів-вокалістів.

Огляд літератури. 90-то річний творчий шлях Криворізького академічного театру драми та комедії ім. Т.Г. Шевченка висвітлювався на шпальтах місцевих газет, таких, як «Червоний гірник», багатотиражних виданнях Гірничо-збагачувальних комбінатів «Шахтар Кривбасу», «Металург», «Під знаком руди і металу», «Вісник Кривбасу», «Пульс». Статті, надруковані на сторінках цих видань, є загально-інформаційними. Криворізький академічний театр драми та комедії ім. Т.Г. Шевченка також має сторінку у <https://www.facebook.com/teatrshvchenkokr>, де друкується реклама, або відгуки глядачів. Скорочений варіант інформації знаходимо на електронних сторінках Енциклопедії сучасної України: автори – С. Левенець [1]; В. Мазур [2]; В. Полубоярцев [3], Т. Шевченко [7]. Музично-театрознавчий аналіз зафіксовано у статтях А. Тулянцева [4; 5; 6].

Мета статті полягає у визначенні пріоритетних напрямків діяльності Криворізького академічного театру драми та музичної комедії у промисловому місті, розкритті специфіки та доцільності

репертуарної політики трупи, де артисти-вокалісти грають також ролі у драматичних виставах, а актори драми співають також у оперетах.

Об'єктом дослідження є музично-театральна інфраструктура Кривого Рогу, а **предметом** – специфіка процесу становлення і розвитку Криворізького академічного театру драми та музичної комедії ім. Т.Г. Шевченко.

Виклад основного матеріалу. Криворізький академічний театр драми та музичної комедії ім. Т.Г. Шевченка має свою цікаву та багато в чому неповторну історію. Промисловий регіон, у якому ще у ХІХ столітті на перший план виходили такі словосполучення, як «гірничодобувна промисловість», «криворізькі залізні руди», «металургійне товариство» інтенсивно становився містом-гігантом. Так, перший Саксаганський рудник належав, наприклад, Паризькому акціонерному товариству залізних руд. Безумовно, у місті з'являлися і установи культури: аматорський театр «Гігант», цирк Марії Ефруа, ілюзіон «Колізей». Гастролювали драматичні та музичні антрепризи. У 1931 році був створений Державний міждрайонний театр соціалістичного сектору, швидко реорганізований у Театр державної драми «Кривбас».

У театрі успішно працювали актори: І. Бесараб, З. Перездрієнко, П. Левкович, Л. Фількевич. Репертуар російськомовного Театру державної драми «Кривбас» складався із обов'язкових для того часу творів: «Справа честі» І. Микитенка, «Любов Ярова» К. Треньова, «Розлом» Б. Лавреньова, «Темп» і «Мій друг» М. Погодіна, «Час, уперед» В. Катаєва. Класичний блок складали п'єси А. Чехова, О. Островського, Ф. Шіллера, У. Шекспіра, «Чорний тюрбан» Е. Еспозіто, «Лукреція» Г. Ловського, «Дні нашого життя» О. Глуховцева, «Гейша» С. Джонса. Трупа мала невеличкий оркестр та була спроможною також виконувати й українські музичні твори: «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського та «Наталку Полтавку» М. Лисенка. Керівником трупи бур режисер та актор Г. Лаврик, митець із трагічною долею: у 1934 році він був репресований. Відповідаючи ідеологічним настановам, протягом кількох років театр у Кривому Розі змінював назви: «Комсомольський перфоратор», імені Жовтневої революції, Український драматичний театр ім. І. Котляревського.

Роки Великої Вітчизняної війни трагічно відбилися й на долі Криворізької трупи, адже будівля виявилася зруйнованою. То ж криворізькі митці працювали у приміщенні клубу «Харчовик», були

об'єднані із Дніпродзержинським драматичним театром, і тільки у 1951 році отримали стаціонарне приміщення та назву – Криворізький міський драматичний театр ім. Т.Г. Шевченка. Репертуар складався із «Загибелі ескадри», «Партизанів у степах України» О. Корнійчука, «Під каштанами Праги» К. Симонова, «Звичайної людини» Л. Леонова, «Нічне радіо» братів Тур, п'єс М. Горького. Класичні вистави тих часів: «Собака на сні» Лопе де Вега, «Без вини винні» та «Остання жертва» О. Островського. Сценографом театру працював Зиновій Фукс, прямою трупі була драматична актриса Марія Маурер, виконання якої відрізняли драматизм, яскравість та свіжість почуттів, безпосередність, емоційна насиченість, любов до життя. Працювали артисти М. Забалуєв, Н. Левіна, П. Захаров, В. Биков, І. Алентова, П. Капралов, В. Козодой, М. Павловська.

У становленні театральної культури Кривбасу активну участь взяв В.Г. Браславський. Сьогодні єврейське товариство Кривого Рогу носить ім'я В.Г. Браславського. Енциклопедія сучасної України надає нам таку інформацію: «Браславський Володимир Григорович (09.12. 1927, Київ – 11. 04. 1990, м. Кривий Ріг) – актор, режисер. Заслужений артист УРСР (1975). Закінчив театральну студію в Горькому (нині Нижній Новгород, РФ; 1947), режисерський факультет Київського інституту театального мистецтва (1975). Від 1947 працював у Криворізькому театрі російської драми ім. Т.Г. Шевченка (до 1949 – у Дніпродзержинську). Актор високого комедійного обдарування. Браславському притаманні емоційність, безпосередність, глибоке проникнення в психологію створюваних образів. Ролі: Дормидонт («Пізня любов» О. Островського), Андрій («У добрий час!» В. Розова), Левінсон («Розгром» за О. Фадєєвим), Москатель («З коханням не жартують» П. Кальдерона), Добчинський («Ревізор» М. Гоголя), Ар'є Лейб («Биндюжник і король» за п'єсою І. Бабеля «Занепад»), Попандопуло («Весілля в Малинівці» Л. Юхвіда). Вистави: «Фараони» О. Коломійця (1962), «Цей дивний росіянин» В. Чичкова (1986) [3].

Складний процес формування музичного мистецтва у Криворізькому регіоні, що проходив паралельно в багатьох українських театрах того часу, відбивав глибокий ідейно-художній взаємозв'язок, взаємовплив та постійне взаємозбагачення двох сценічних напрямків – музики та драми. Громадськість Кривбасу продовжувала вимагати включення до репертуару театру музичних вистав, концертів, і у 1966 році театр отримав статус російського музично-драматичного театру ім. Т.Г. Шевченка. Визначено також те,

що місто Кривий Ріг має довжину у 120 кілометрів. То ж діяльність Криворізького театру мала свою специфіку: вистави та концерти часто відбувалися не тільки у глядацькій залі, а й у промислових цехах таких підприємств, як завод «Криворіжсталь», промислово-визначальний трест «Криворіжстальконструкція», Гірничо-збагачувальних комбінатів, «червоних» кутках шахт, Будинках культури віддалених районів. Навіть у Доменному цеху славнозвісної Доменної печі № 9, визначеною фахівцями найбільшою у світі.

Кращі музичні вистави та реалістичні постановочні й виконавські принципи провідних акторів стали ґрунтом для формування музично-сценічної культури Кривбасу. Вокальною прямою та глибокою драматичною героїнею того періоду вважалася співачка-актриса С.П. Анненкова. Голос співачки можна охарактеризувати, як повнозвучне, м'яке та тембристе меццо-сопрано. Голос мав широкий діапазон, м'який, об'ємний, приємний тембр. Гарний низький грудний регістр поєднувався з міцними верхніми нотами. Звучність її голосу була багатою та різноманітною. С.П. Анненкова була людиною трагічної долі. Вона зазнала репресій від радянської влади, львів'янкою була заслана до табору у Хабаровському регіоні. Але виявилася жінкою мужньою та сильною. Працюючи вже у Криворізькому російському музично-драматичному театрі ім. Т.Г. Шевченка, завжди виконувала у концертах поезії українських авторів, володіла гармонійною, милозвучною сценічною мовою саме заньківчанського стилю.

Звернувшись до Енциклопедії сучасної України, знайдемо таку невеличку театрознавчу інформацію: «Анненкова Стефанія Петрівна (25.01.1923, с. Рогізне, нині Яворівського району Львівської області – 08.02.1980, м. Кривий Ріг, Дніпропетровської області) – акторка. Заслужена артистка УРСР (1966). Закінчила студію при Львівському українському драматичному театрі ім. М. Заньковецької (1944). Працювала в ньому (1944–1949), театрах Хабаровська (1949–1958), Прокоп'євська (1958–1960), Павлодара (1960–1961), у Криворізькому російському музично-драматичному театрі ім. Т.Г. Шевченка (1961–1980). Ролі: мадам Енно («На світанку» О. Сандлера), Євгенія («На людному місці» О. Островського), Комісар («Оптимістична трагедія» В. Вишневського), Ганна («Доля Ганни» З. Тоболкіна), Антігона (однойм. п'єса Софокла) [1]. У зрілому віці С. Анненкова гармонійно перейшла на амлуа комічних бабусь: герцогиня Цецилія («Маріца»), Княгиня Ангильда фон Веллергейм

(«Сільва») І. Кальмана, бабуся Кесарія («Доки арба не перекинулася» О. Іоселіані).

Створюючи Криворізький російський музично-драматичний театр ім. Т.Г. Шевченка, його керівництво розуміло, що оновлення вистав залежить від творчості нових співаків-акторів. Саме тому до трупи запрошувалися випускники різних учбових закладів: простаки Віктор Котовець, Василь Короленко (Київський інститут театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого) та Арнольд Ранцанц (Ташкентський театральний інститут), комічна субретка Неоніла Казимирова (студія при Київському академічному театрі оперети), молодий ліричний герой Володимир Снегов (Ленінградський інститут театру та кіно ім. О. Островського), фразичний герой Федір Ткач (Харківський інститут мистецтв ім. І. Котляревського), салонні героїні Любов Суханова (Харківський інститут мистецтв ім. І. Котляревського), Броніслава Ніколаєва (Донецький музично-педагогічний інститут), Руфіна Озерова (Новосибірське музичне училище), молоді ліричні героїні – Наталя Соколовська (Кіровоградське музичне училище), Ірина Александрина, Світлана Ушкалова (Московський інститут театрального мистецтва ім. А. Луначарського), Лариса Зеленюк (Волгоградський інститут мистецтв), Геннадій Татарчук (Московське театральне училище ім. М. Щепкіна). Головними художниками у різні роки працювали: Євген Караульний, Олексій Снітко, Олександр Давидов. Головний балетмейстер – Давид Харченко.

Талант та досвід головного диригента Криворізького театру Ю. Алексєєва значно сприяли посиленню збалансованості та інструментального багатства звучання оркестру, особливої емоційної, але зібраної манери виконання музичних комедій та класичних неовіденських оперет. Виконавській манері Ю. Алексєєва була притаманна музична висота, на яку він піднімав з собою оркестр, солістів, хор. Творча біографія митця зафіксована також у Енциклопедії сучасної України: «Алексєєв Юрій Васильович (29.04. 1936, с. Бельково Новгородської області, РФ) – диригент, композитор. Заслужений діяч мистецтв УРСР (1984). Закінчив Ленінградське музичне училище (1957), Уральську консерваторію (1963, Свердловськ, нині Єкатеринбург; курс Т. Безбородової). Працював у музичних театрах Свердловська. У 1968 - 1989 – головний диригент оркестру Криворізького російського музично-драматичного театру. Здійснив постановку та музичне оформлення вистав: «Вільний вітер», «Біла акація» І. Дунаєвського, «Четверо з вулиці Жанни», а також

«На світанку» О. Сандлера (1969), «Сільва» (1970), «Королева чардашу» (1974), «Принцеса цирку» (1986) І. Кальмана, «Холопка» М. Стрельникова (1975), «Моя чарівна леді» Ф. Лоу (1978), «Летюча миша» Й. Штрауса (1980), «Весела вдова» Ф. Легара (1981), «Весілля в Малинівці» Б. Александрова (1983). Займається концертною діяльністю та композиторською творчістю (автор музики до драматичних вистав)» [2].

У 1981 році колектив отримав статус Криворізького театру драми та музичної комедії ім. Т.Г. Шевченка. Змінився штатний розклад, з'явилися офіційні вакансії: артист-вокаліст, артист хору, артист балету. Гастролі колективу з успіхом проходили на сценах Білорусі, Молдови, Росії. Історичне значення для становлення нового театру мала плідна співпраця із головним диригентом Московського академічного театру оперети, заслуженим діячем мистецтв РФ, композитором Анатолієм Кремером. Маєстро створив у 1985 році для своєї дружини, примадонни, народної артистки СРСР, лауреатки Державної премії РФ Тат'яни Шмиги оперету «Катрин». Криворіжці звернулися до композитора із проханням дозволити поставити цю оперету на їх сцені. Познайомившись із творчим складом театру, композитор надав офіційний дозвіл. Натхненні такою довірою, криворіжці щиро прагнули сказати своє оригінальне слово про героїчну історію життя французького сержанта, а потім - маршала Лефевра (події відбуваються у Франції 18 століття, за часів імператора Наполеона) та його дружини Катрин – пралі, а потім – герцогині Данцигської.

Криворізька постановка оперети «Катрин» була наскрізь пронизана лірико-романтичними та бравурними інтонаціями музики А. Кремера. Вистава захоплювала тонким проникненням у своєрідний образно-емоційний зміст партитури А. Кремера. Трактуючи її як героїчний гімн кохання Катрин (Н. Соколовська) та Лефевра (А. Дудка), режисер В. Усенко та диригент Ю. Алексєєв розкрили не лише свіжість і колористичну щедрість барв композиторської палітри, а й головні ідейно-художні риси оперети – її оптимізм, геніальну простоту і ясність. У виставі артисти-вокалісти також виконували алеманда, гальярда.

Головними диригентами також працювали: Віталій Сьомка, Владислав Вітковський. Головним хормейстером – Володимир Литвин.

90-ті роки – надзвичайно важливий період в історії розвитку криворізької трупи, позначений широким освоєнням нових тем, ідей, образів, активізацією шукань режисерів, диригентів, сценографів, акторів. Ініціатива виходила від директора-менеджера заслуженої діячки мистецтв України Ганни Мусатової. Запрошувалися до постановок такі відомі режисери, як народні артисти України Григорій Кононенко, Лідія Кушкова, заслужений діяч мистецтв України Володимир Мазур. Так, у 1991 році знаменитий актор та режисер Малого театру, народний артист СРСР Євген Веснік поставив драматичну виставу за п'єсою В. Козака «Чистка». Вистава була присвячена пам'яті батька Є. Весніка – Яківа Весніка, першого директора Криворізького металургійного комбінату. Я. Веснік був репресованим.

Звичайно, в нових економічних умовах, у період стрімкого розвитку Internet та Facebook театр постав перед реальною проблемою фінансового виживання. Тому виконавські індивідуальності талановитих співаків-акторів не могли розкритися з належною повнотою і багатогранністю. У 2003 році на шпальтах журналу «Музика» у статті «Сподіваймося...» були надруковані такі рядки: «Кривий Ріг – уніфіковане пострадянське місто. Його російський театр драми та музичної комедії імені Т.Г. Шевченка вже відсвяткував своє 70-річчя. Митці не отримали жодного почесного звання, хіба що грамоти міської ради. На його сцені йдуть оперети «Сільва», «Маріца», «Містер Ікс» І. Кальмана. Кожного сезону з'являються нові назви музичних комедій. І це радує. Художнє керівництво театру очолює Володимир Полубоярцев.

Коли у назві театру є прикметник «музичний», завжди цікаво: скільки фахівців з консерваторською освітою працює в трупі? Це, мабуть, не дивно, адже такий колектив має великий оркестр, солістів-вокалістів, хор. Відрадно, що до криворіжців повернувся працювати головним диригентом Юрій Алексєєв, людина творча, цілеспрямована, для якої музика – це релігія. Та в театрі лише він має консерваторський диплом! Не їдуть сюди висококласні фахівці. А в ім'я яких перспектив?» [4, 13].

У 2012 році театр було вшановано званням «академічний». Спроби виявити творчу ініціативу, освоїти і мобілізувати багатий досвід сценічного мистецтва виявилися у постановках на російській сцені таких українських творів, як «Наталка Полтавка» М. Лисенка та «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Енеїда»

І. Котляревського, «За двома зайцями» М. Старицького, театралізованої вистави-концерту «Пісні Криворіжжя» (цей проект вивозили на гастролі до Великобританії). Афішу криворізького театру прикрашала комічна опера «Дзвіночок» Г. Доніцетті, у якій у партії виконали: Енріко (В. Полубоярцев, О. Благодарний), Серафіна (Т. Плужник), Роза (Н. Соколовська), Аннібале (В. Бездомников), Спиридоне (Г. Шумаков). Артисти-вокалісти також танцювали тарантеллу. Успіх постановки саме опери настільки надихнув криворізьку трупу, що розпочалася робота над постановкою опери «Ріголетто» Дж. Верді. У партії Ріголетто мав виступати прем'єр трупи В. Полубоярцев. На жаль, через зміну адміністративного керівництва цим планам не судилося бути здійсненими.

У музично-сценічних інтерпретаціях зазначених творів з новою силою ожили героїко-романтичні традиції української музично-драматичної сцени, самобутня мистецька палітра криворізької сцени заіскрилась новими іменами: заслужена артистка України Тетяна Брисіна (головний балетмейстер), заслужений артист України Василь Короленко (головний режисер), заслужений артист України Олександр Рибчинський (режисер), диригенти Зінаїда Міщук, Максим Кузін, хормейстер Ірина Бурко, сценограф Микола Бабічев, актори Володимир Бездомников, Людмила Мельникова, Ірина Данко, Тетяна Плужник, Марія Фішелевич, Геннадій Шумаков, Михайло Катюха, Олександра Мельникова, Катерина Смирнова-Балагура, Артем Короленко, Володимир Вітренко, Віталій Безносенко, Валерія Курило.

Справжні тріумфи театру були пов'язані із тридцятирічною діяльністю Володимира Полубоярцева – першого та єдиного у Кривому Розі народного артиста України. Саме тому таке солідне та масштабне наукове видання, як Українська музична енциклопедія вперше звернулося до персони цього митця, який уособлював творчі здобутки міського театру. У енциклопедичній інформації завдяки здобуткам криворізького митця зафіксована сучасна історія цієї трупи: «Полубоярцев Володимир Кирилович (24.09. 1950, м. Новосибірськ, РФ) – драматичний актор, оперетковий співак (баритон), режисер. Заслужени артист України (1994). Народний артист України (2010). Закінчив Новосибірське театральне училище (1976). 1976 - 1979 – артист Новосибірського театру музичної комедії, згодом – Іванівського, Свердловського (тепер Єкатеринбург), Сочинського, Волгоградського театрів (усі – РФ). Від 1989 – артист-соліст, режисер Криворізького (Дніпропетровська обл.) академічного театру драми та

музичної комедії ім. Т.Г. Шевченка. Полубоярцев – артист широкого образного діапазону, виконував ролі полярного характеру – від комедійних (Возний з «Наталки Полтавки» І. Котляревського – М. Лисенка) до героїчних (Богдан Хмельницький із «Шаленого кохання гетьмана» В. Веретенникова), успішно втілював на сцені образи з оперет класичного репертуару – Й. Штрауса, І. Кальмана, Ф. Легара та ін. Партії і ролі: Карась («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського), Возний («Наталка Полтавка» І. Котляревського – М. Лисенка), Генріх та Сандор («Летюча миша», «Циганський барон» Й. Штрауса); Раджамі, Наполеон, Тассіло, Етьєн Вердьє, Едвін, Феррі, Палі Рач («Баядера», «Маріца», «Містер ікс», «Сільва», «Циган-прем'єр» І. Кальмана); Данила, Князь («Весела вдова», «Граф Люксембург» Ф. Легара), Князь Коте («Витівки Хануми» А. Цагарелі)» [6, 333]. В. Полубоярцев демонстрував також танцювальну майстерність: у музичній комедії «Тригрошова опера» Б. Брехта – К. Вайля де він виконував чечітку, степ. Хореографічні номери є такими: у оперетах І. Кальмана – чардаш, у оперетах Й. Штрауса – вальси, польки.

Сьогодні головними фахівцями є: директор театру – Назар Чирка. Головний режисер – Василь Короленко. Посаду головного диригента та головного хормейстера обіймає Зінаїда Міщук. Репертуар Криворізького академічного театру драми та музичної комедії ім. Т.Г. Шевченка є різноманітним: «Портрет мадемуазель Таржі» І. Єлагін, «Емілія» Г. Лессінг, «Містер Ікс» І. Кальман, «Летюча миша» Й. Штраус, «Весела удова» Ф. Легар, «Кайдашева сім'я» І. Нечуй-Левицький, «Дами та гусари» А. Фредро, «Дуже проста історія» М. Ладо, «Вечір романсу» та «Заповіт цнотливого бабія» А. Крим, «Тартюф» Ж. Мольєр, «Сорочинський ярмарок» та «Майська ніч» М. Гоголь, «Сто тисяч» та «Безталанна» І. Карпенко-Карий, «Дивна місіс Севідж» Д. Патрик, «За двома зайцями» М. Старицький, «Казкові теревені» О. Мельникова, «Вояж» Т. Брисіна. Хореографічні номери у цих виставах є такими: у оперетах І. Кальмана – чардаш, у оперетах Й. Штрауса – вальси, польки. У виставах об'єдналися мистецький досвід і сміливий експеримент, вірність національним театральним традиціям і здобутки сучасної сцени, в тому числі й музичної. У спектаклях виконують головні партії випускники Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки різних років: Юлія Тинна (Клименко) (клас викладача Оксани Гопки), Олександр Пасека (клас викладача Віктора Гаркуші), Микола

Єфименко (клас викладача Юлії Худієнко), Ельвіра Єфименко (Абдулліна) (клас викладача Катерини Миколайко). Вони принесли у сучасні криворізькі вистави широкий жанрово-стильовий діапазон різних вокальних голосів, досконалу техніку співу, акторської гри.

Як і раніше, Криворізький академічний театр драми та музичної комедії ім. Т.Г. Шевченка дає вистави не тільки у глядацькій залі, а у різних віддалених кутках цього величезного промислового міста.

Перспективи дослідження. Вивчення музично-театральної інфраструктури Кривого Рогу знаходиться поки що за межами інтересу мистецтвознавців-науковців. Конкретизація та доповнення новим фактажем матеріалів про творчість Криворізького академічного театру драми та музичної комедії ім. Т.Г. Шевченка може стимулювати дослідників регіоналістики у їх науковій роботі.

Список використаних джерел і літератури:

1. Левенець С.Я. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=44369 (дата звернення 10.07.2021).
2. Мазур В.О. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=43701 (дата звернення 12.07.2021).
3. Полубоярцев В. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=37604 (дата звернення 14.07.2021).
4. Тулянцеv А.А. Сподіваймося. *Музика*. № 1-2. 2003. С. 13.
5. Тулянцеv А.А. Криворізький театр драми та музичної комедії ім. Т.Г. Шевченка. Театри Дніпропетровщини. Дніпрокнига, 2003. 718 с.
6. Тулянцеv А.А. Полубоярцев В.К. УМЕ. Т. 5. Київ: Вид. ІМФЕ. 2018. С. 333.
7. Шевченко Т. Криворізький академічний міський театр драми та музичної комедії ім. Т.Г. Шевченка. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=648 (дата звернення 17.07.2021).

References:

1. Levenets, S.Y. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=44369 (access date 10.07.2021) [in Ukrainian].
2. Mazur, V.O. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=43701 (access date 12.07.2021) [in Ukrainian].
3. Poluboyartsev, V. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=37604 (access date 14.07.2021) [in Ukrainian].
4. Tulyantsev, A. (2003). Let's hope. *Muzika*, 1-2, 13 [in Ukrainian].
5. Tulyantsev, A. (2003). Taras Shevchenko theater drama and musical comedy of Kryvoy Rig. *Theaters Dnipropetrovsk region*. Dniprokniga, 718 p. [in Ukrainian].
6. Tulyantsev, A. (2018). Poluboyrtzev V.K. *Ukrainian musical encyclopedia*. Vol. 5. Kiiv publishing house IMFE. 333 p. [in Ukrainian].
7. Shevchenko, T. Taras Shevchenko theater academic drama and musical comedy of Kryvoy Rig. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=648 (access date 17.07.2021) [in Ukrainian].

Музичне мистецтво: етномузикознавчий та мистецтвознавчий аспекти

Musical Art:
Ethnomusicology and Artistic aspects

UDC 784:651.843(477)

DOI 10.33287/222127

Довгалюк Ірина Сергіївна,
*доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри «Українська фольклористика»
Львівського національного університету ім. Івана Франка*
тел. (066) 772 - 67 - 76
e-mail: iradovhalyuk@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-4219-6342>

ПОЧАТКИ НАРОДНОМУЗИЧНОЇ ФОНОГРАМАРХІВІСТИКИ У ЄВРОПІ

Заснування фонографічних архівів, які американський вчений Бруно Неттл назвав своєрідними «бібліотеками» для дослідників народної музики, виявилось важливим чинником у становленні та розвитку етномузикології у світі. Відтак, **метою** статті став аналіз основних тенденцій в історії становлення музично-фольклористичної фонограмархівістики в Європі наприкінці XIX – першій половині XX століть. У статті було застосовано такі **методи** дослідження: аналітичний, ретроспективний, дедукції та індукції, історико-порівняльний. **Наукова новизна** розвідки полягає у тому, що в ній вперше комплексно розглянуто основні етапи становлення фонограмархівістики в Європі, проаналізовано спеціалізації фонограмархівів, їхню структуру, технічне забезпечення, основні шляхи наповнення фонограмами, наукове забезпечення. **Висновки.** Зародження та розвиток не лише фонографування народних мелодій, а й їхнє архівування сприяло стрімкому розвою наукових народномузичних студій в Європі та світі. Рекордування фольклорних мелодій, яке на початках носило здебільшого ужитковий характер, доволі скоро стало важливою складовою наукових досліджень, а

фонографічні валики було визнано важливими, самодостатніми документами, які належало каталогізувати та зберігати. І хоч цей процес не всюди проходив достатньо гладко, не завжди швидко з'являлося розуміння вартості звукових носіїв, фонограмархівні врешті запрацювали у різних регіонах Європи, як наукові центри зберігання, вивчення та опрацювання фонозаписів. У цій історії вкрай важливим є те, що українці були не лише серед лідерів фонографування народної музики на континенті, а й серед перших у Центрально-Східній Європі у закладанні фонограмархіву.

Ключові слова: фонографування народної музики, фонограмархів, Віденський фонограмархів, Берлінський фонограмархів, Паризький фонограмархів, фонографіст Федір фон Штейнгель.

Довгалюк Ирина Сергеевна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры «Украинская фольклористика» Львовского национального университета им. Ивана Франка

Истоки народномызыкальной фонограммархивистики в Европе

Учреждение фонографических архивов, называемых американским ученым Бруно Неттлом своего рода «библиотеками» для исследователей народной музыки, стало важным фактором основания и развития этномызыкалогии в мире. **Целью** статьи является анализ основных тенденций в истории зарождения музыкально-фольклористической фонограммархивистики в Европе в конце XIX – первой половине XX веков. В статье были применены следующие **методы** исследования: аналитический, ретроспективный, дедукции и индукции, историко-сравнительный. **Научная новизна** работы обуславливается тем, что в ней впервые комплексно рассмотрено ключевые этапы становления фонограммархивистики в Европе, проанализировано специализации фонограммархивов, их структуру, техническое обеспечение. **Выводы.** Зарождение и развитие не только фонографирования народных мелодий, а и их архивирование способствовало стремительному формированию научных народномызыкальных студий в Европе и мире. Запись фольклорных мелодий, в начале имевшая преимущественно потребительский характер, довольно скоро стала важной составляющей научных исследований, а фонографические валики были признаны важными, самодостаточными документами, которые необходимо

каталогизировать и сохранять. И хотя этот процесс не везде проходил достаточно гладко, не всегда быстро приходило понимание ценности звуковых носителей, фонограммархивы в итоге заработали в разных регионах Европы, как научные центры хранения, изучения и обработки фонозаписей. В этой истории предельно важно то, что украинцы были не только среди лидеров фонографирования народной музыки на континенте, но и одними из первых в Центрально-Восточной Европе в учреждении фонограммархива.

Ключевые слова: фонографирование народной музыки, фонограммархивы, Венский фонограммархив, Берлинский фонограммархив, Парижский фонограммархив, фонографист Федор фон Штейнгель.

Dovhalyuk Iryna Serhiivna, Doctor of Art Studies, Associate Professor, Professor at Department of Ukrainian folkloristics, Lviv Ivan Franko National University

Sources of Folk Musical Phonogram Archivistics in the Europe

The establishment of phonographic archives, which the American scholar Bruno Nettl called as a kind of "library" for researchers of folk music, has become an important factor in the formation and development of ethnomusicology in the world. **The purpose** of the article was to analyse the main trends in the history of music and folklore phonogram archivism in Europe in the late 19th – first half of the 20th century. The following **research methods** were used in the article: analytical, retrospective, deduction and induction, historical-comparative. **The scientific novelty** of this investigation is that for the first time it comprehensively considers the main stages of phonogram archivism formation in Europe, it analyses the specialization of phonogram archives, their structure, technical support, the main ways of filling phonograms, scientific progress. **Conclusions.** The origin and development not only of phonography of folk melodies, but also their archiving contributed to the rapid development of scientific folk music studios in Europe and the world. Recording of folk melodies, which in the beginning was mostly occasional, soon became an important part of scientific research, and phonographic rolls were recognized as important, self-sufficient documents that had to be catalogued and stored. And although this process did not go smoothly everywhere, and although the high value of sound media was not always understood and accepted fast way, phonogram archives eventually started their activities in different regions of Europe as scientific centres for the storage, study and processing tasks of

the phonograms. In this history, it is extremely important to admit, that Ukrainians were not only among the leaders in the phonography of folk music on the continent, but also among the pioneers to establish phonogram archives in all Central and Eastern Europe.

The key words: phonography of folk music, phonogram archives, Vienna phonogram archive, Berlin phonogram archive, Paris phonogram archive, phonographer Fedor von Shteingel.

Постановка проблеми. Передача інформації від покоління до покоління у традиційній народномузичній культурі має свою специфіку. Втрата функції призводить до забуття цілих пластів фольклору. Тож неocenенною подією в історії збереження народномузичної інформації стало винайдення 1877 року американським дослідником Томас Альва Едісоном першого приладу для запису та відтворення звуку – фонографу, який давав унікальну можливість об'єктивної фіксації звуку. Не дивно, що нове чудо техніки доволі швидко завоювало славу незмінного помічника дослідників народної музики.

Проте поява фонографа та застосування його для запису народних мелодій було важливим, проте тимчасовим інструментом розв'язання проблеми збереження та передачі інформації. Після першої хвилі захоплення, спричиненого усвідомленням його великих можливостей для запису народних мелодій, поступово прийшло розуміння потреби не лише їх систематичного нагромадження, але і необхідності якісного збереження.

Так з'явилась ідея заснування спеціальних установ – фонограмархівів, де би можна було гromадити фонограми. Правдоподібно, першим, хто передбачив використання звукозапису для створення спеціальних архівів, у яких би зберігався різний звуковий матеріал для наступних поколінь, виявився один із попередників Т.А. Едісона – французький поет, музикант і вчений Шарль Крос [23].

Огляд літератури. Втім, незважаючи на важливість теми, наразі в українській науковій літературі вона представлена вкрай скупо. Окремі згадки про історію та сучасний стан архівів народної музики можна віднайти у дослідженнях Андрія Вовчака [1], Ірини Довгалюк [4], Ірини Клименко [7], Андрія Фурдичка [12], в окремих розділах монографій і розвідках закордонних колег – Драго Кунея [19], Рути Жарськієнє [20; 27], Аусте Накієне [20], Сюзанни Ціглер [28], Яцека

Яцковського [17], Дітріха Шуллера [24]. Чимало цікавої інформації можна почерпнути й у джерельних публікаціях Карла Штумпфа [26], Зінаїди Евальд [13], Леона Азуле [14], Мар'яна Собєского [25] та ін.

Актуальність. Отож, оскільки в українському музикознавстві все ще немає спеціального дослідження, в якому комплексно було би розглянуто особливості заснування та специфіку праці перших європейських фонографічних архівів, потреба у такому дослідженні і зумовлює його актуальність. Звідси й **мета статті** – проаналізувати та представити історію становлення музично-фольклористичної фонограмархівістики в Європі. Відтак, **об'єктом дослідження** є зародження та розвиток в Європі фонограмархівів народної музики, **предметом** – специфіка їх формування та розвитку.

Виклад основного матеріалу. В історії становлення народномузичного архівування можна окреслити кілька етапів, які в різних формах проходила переважна більшість фонограмархівів. Таким першим кроком на шляху творення фоноархівістики була потреба десь зберігати валики після їх рекордування. Належить зауважити, що із зародженням практики записувати народні мелодії, їх рекордували здебільшого не музиканти. Використання техніки було для них чи не єдиною можливістю зафіксувати фольклорні твори. Зроблені в терені фонозаписи вони достарчали дослідникам народної музики, а ті в силу специфіки своїх інтересів їх опрацьовували та використовували. Валики часто знаходилися у не пристосованих приміщеннях, далеко не завжди були й паспортизовані.

Перші фонографічні записи здійснювали головно з утилітарною метою: для збору інформації про культуру (у тому числі і народномузичну) підкорених народів, для реалізації проектів публікацій народних мелодій, особливо тих, які важко давалися транскрибуванню безпосередньо в терені (наприклад, епіки), для озвучення музейних колекцій тощо. «А оскільки, – як писав Бруно Неттл, – обсяг матеріалу був значно більшим, аніж можливості зацікавлених етномузикологів, створення організованих архівів стало необхідним» [21, 17].

Наступним етапом на шляху розбудови народномузичної архівістики була організація спеціальних установ, де уже свідомо громадили фононосії. Такі архіви зазвичай поставали при наукових інституціях, навчальних закладах, інших закладах де провадилися народознавчі студії, і де були відповідні компетентні працівники. Тож поступово, на початках невеликі збірки фонозаписів, доповнені

новими фонограмами та записами, здобутими в тракті обміну, купівлі, доброчинної акції, переростали у фундаментальні зібрання звукових документів.

Проте, навіть наявність спеціальних архівних установ не гарантувала фонограмам безпечного зберігання. Для того, щоби звукові документи приносили користь, їх необхідно було відповідно упорядкувати. Окрім того, валики, виготовлені з воску, легко піддавалися всіляким пошкодженням, тому вони вимагали спеціальної консервації та зберігання. Тож третім, етапом у розвитку етномузичної архівістики стало перетворення фонограмзбірок у наукові центри збору та дослідження музичного фольклору. Такі інституції мали мати відповідне технічне забезпечення і фахових працівників.

Загалом, зважаючи на історичні, політичні й інші умови формування фонограмархівів, у різних народів Європи ці процеси хоч і йшли за подібним «сценарієм», проходили зі своїми особливостями. Як не парадоксально, але іноді навіть лідери впровадження народномузичного фонографування у збирацьку практику музичних етнографів власне в історії фонограмархівістики були далеко не першими. Прикладом можуть послужити росіяни. Уже 1894 року завдяки Юліусу Блоку (німецькому підприємцю, який в Росії вів свій бізнес) їх народна музика вперше у Європі була записана на фонографічні валики [9, 135]. Проте заснування спеціального архіву в Росії відбулося лише на початку 1930-х років.

Фонограмархіві: загальні відомості. Хронологічно першою у світі фонограмзбіркою можна вважати колекцію валиків, яка знаходилася у лабораторії Т. А. Едісона, розташованій у містечку Менло-Парк поблизу Нью-Йорка в Америці. Однак ця установа, де містилися сотні циліндрів, так і не набула статусу фонограмархіву.

У Європі звукові архіви почали з'являтися на зламі ХІХ–ХХ століть, майже одночасно із початком фонографічного дослідження народної культури на континенті. У Європі перший звуковий архів, а якщо не брати до уваги лабораторію Т. А. Едісона, то й у світі, був заснований у квітні 1899 року у Відні (Австрія). Його фундатором і першим очільником став директор Фізіологічного інституту при Віденському університеті Зігмунд Екснер (1846–1926). Вчений упродовж тривалого часу працював у галузі акустики та фонетики і був одним із засновників порівняльної фізіології.

У програмних документах інституції, зазначалося, що головним завданням «першого в світі архіву мав би бути збір голосових

документів всіх галузей знань, не зважаючи на регіональні та фахові обмеження» [15, 52], які належало зібрати, зберігати, використовувати та поширювати в наукових цілях. Основна увага на початках була спрямована на запис максимальної кількості мов у тому виді, як вони функціонували наприкінці XIX століття, а принагідно і зразків народної музики¹.

Через рік, 1900 року, фонограмархів відкрили і в Парижі (Франція). Його заснували як фонографічний музей при Антропологічному товаристві. Ініціатором та очільником нової установи став французький антрополог і лікар Леон Азуле (1862–1926). І хоч вчений не був фаховим мовознавцем, він вважав, що записані фономатеріали можна використовувати насамперед для фізично-акустичних, лінгвістичних, соціологічних, а також ще й етномузикологічних досліджень. Він і взявся до збирацької роботи².

Не відстали від своїх європейських сусідів німці. У вересні, цього ж, 1900 року, фонограмархів заклали і при Берлінському університеті. Його очолив психолог, філософ, музикознавець Карл Штумпф (1848–1936). Були визначені й магістральні завдання установи: «Зібрати швидко зникаючі під натиском цивілізації залишки музичної культури народів світу та використовувати їх для порівняльного вивчення в галузі музикознавства, етнології, антропології, психології народів та естетики» [13, 469]. Вже 1905 року Берлінський фонограмархів очолив Ерік Моріц фон Горнбостель (1877–1935), який перетворив його в одну з найбільших збірок фонограм народної музики у світі, у європейський центр порівняльного музикознавства³.

Трохи по іншому історія творення фонограмархівів склалася у Центрально-Східні Європі. Дослідники народної музики, як згадувалося, хоч і випередили своїх західноєвропейських колег у впровадженні фонографа у народно-музичну збирацьку практику, і не лише Юліус Блок (1894), а й угорець Бела Вікар (1895), українець Федір фон Штейнгель (1898), втім вирішуючи прикладні завдання, найчастіше пов'язані із видавничими проектами, не завжди розуміли істинну вартість звукових носіїв. Звісно, окремі ентузіасти пробували

¹ Віденський фонограмархів й сьогодні не втратив своїх лідерських позицій і зберігає історичні колекції фонограм, записані з 1899 по 1950-ті роки в різних регіонах світу.

² Паризький архів не мав результативного продовження. Сьогодні 27 збережених воскових валиків містяться в Національній бібліотеці Франції.

³ Сьогодні Берлінський фонограмархів є одним з найбільших у Європі та входить у структуру Відділу етномузикології Державного етнографічного музею в Берліні. Архів містить записи народної музики 1893-1954 років різних народів та континентів.

донести до наукової спільноти важливість заснування фонограмінституцій, проте такі спроби не мали належного результату. Наприклад, ініціативу польського дослідника Броніслава Пілсудського керівник Краківської академії наук назвав «“глупством”, на яке він гроші виділяти не буде» [17, 69]. Тож у Центрально-Східній Європі архіви фонограм почали з'являтися лише після Першої світової війни – у 1920–1930-х роках.

Одними з перших тут були чехи. 1920 року, завдяки Йозефу Хлумському при Карловому університеті (Прага) було створено лабораторію фонетики та фонографічний архів. Окрім провідних лінгвістичних зацікавлень, які ставив очільник установи, незадовго було вирішено призибувати фонограми і з народною музикою [10, 37]. У Румунії перший фонограмархів відкрили 1926 року, а через рік, 1927, завдяки Константину Бреїлою ще й при спілці композиторів [16, 66]. У Польщі Регіональний фоноархів був заснований 1930 року у Познані, завдяки старанням Люціана Каменського [17, 131], а 1934 – Центральний фоноархів при Національній бібліотеці у Варшаві, дякуючи Юліану Пуліковському [17, 182]⁴. Першою збіркою фонограм, згромадженою для діалектологічних досліджень у Росії, стало відкриття 1909 року фонотеки-архіву першого слов'янського відділу Бібліотеки АН у Санкт-Петербурзі під керівництвом славіста-філолога Алексея Шахматова. Формування ж власне фонограмархіву в Росії пов'язують з іменем Євгенія Гіппіуса. І хоч офіційно архів запрацював щойно 1931 року, вчений вважав датою його утворення червень 1926 – час закладення фактичної робочої бази установи [2, 409]⁵. У 1935 році Литовський фольклорний архів запрацював і в Каунасі [27]⁶.

Серед піонерів укладання народномузичних фонограмархівів були й українці. Завдячуємо цьому громадсько-політичному діячові, меценату Федору фон Штейнгелю (1870–1946) [8]. Саме він, зробивши перші фонографічні записи народної музики, відразу ж їх і архівував, зареєструвавши в інвентарній книзі Городоцького краєзнавчого музею [11, 30]. Тож, хоч і не надто чисельну – всього 15 циліндрів, у музеї було закладено першу в Україні колекцію-архів фонографічних

⁴ Колекція фонозаписів обох польських фонограмархівів була втрачена у роки Другої світової війни.

⁵ Сьогодні фонографічні валики зберігаються у Пушкінському домі у Санкт Петербурзі.

⁶ Згодом інституція стала підрозділом Інституту литовської мови та літератури, а відтак Інституту литовської літератури та фольклору у Вільнюсі. Архів активно працює й сьогодні.

валиків. За сприятливих обставин архів мав усі шанси перерости у серйозну наукову установу, зберігши лідерство і у часі свого заснування⁷. Проте, не судилося. На Наддніпрянській Україні заснувати фонографічний архів, який мав свою подальшу наукову історію, вдалося Клименту Квітці щойно наприкінці 1920-х років при Музично-етнографічному кабінеті ВУАН [3, 116]⁸.

У Галичині історія формування фонограмархіву бере свій початок влітку 1908 року, коли у Львові на засіданні Етнографічної комісії Наукового товариства імені Шевченка вперше підняли питання про створення архіву фонограм і розпочали його наповнення [5, 4]. Очолити нову структуру було запрошено Ф. Колессу. В силу різних причин архів хоч поступово і збагачувався новими фонограмами, втім так і не став потужною науковою установою⁹.

Спеціалізації. Структура. З початком діяльності кожен із фонограмархівів обрав свою магістральну «спеціалізацію». Так у Віденському архіві фонографування на початках провадили для досліджень проблем фізіології та психології, у Паризькому, Петербурзькому, Празькому, Каунаському – лінгвістики, у Берлінському, Бухарестському, Познанському, Варшавському, Львівському, Київському – музики. Однак, незважаючи на початкові наукові зацікавлення, працівники всіх архівів фонографували чимало народної музики. Нерідко серед співробітників установ були й етномузикологи.

Устрій архівних інституцій у Європі був двох типів. Деякі народи, наприклад, австрійці, після вирішення внутрішніх організаційних питань ініціювали мережу філіалів по цілій Європі. Подібний підхід при закладанні архівів обрали поляки. Вони розпочали формування мережі невеликих регіональних архівів по цілій державі з центральним у Варшаві. У Росії ж – навпаки. Тут було вирішено створити єдиний державний архівний осередок у Санкт-Петербурзі, у якому зібрати всі фоноколекції, нагромаджені у різний час різними дослідниками у різних російських установах.

Українська фонограмархівна справа мала свою специфіку. Так, у Львові архів фонограм при НТШ набув характеру радше регіонального осередку. Його творили власними силами на базі фонограм, записаних

⁷ Місцезнаходження валиків невідоме, мабуть вони втрачені.

⁸ Валики містяться у архівних фондах Інституту мистецтвознавства фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України.

⁹ Валики зберігаються у архіві Інституту Народознавства НАН України у Львові.

членами Товариства. Такий же статус отримав і створений К. Квіткою в Києві при Кабінеті музичної етнографії ВУАН архів фонограм, який також формувався завдяки збирацькій діяльності власних працівників. Водночас, на українських землях була спроба відкрити (хоч і безрезультатно) філії різних європейських фонограмархівів, зокрема, Віденського (1916, у Львівському університеті), Варшавського (1938, у м. Кременець).

Технічне забезпечення. Окремим питанням успішного функціонування архівних установ було їх технічне забезпечення. У залежності від магістральних завдань кожна з фонограмінституцій підбирала найоптимальніші для неї звукозаписувальні пристрої, оскільки різні моделі фонографів забезпечували кращий запис співу, чи розмови, лінгвістичні, чи акустичні дослідження тощо.

На початку ХХ століття у європейських архівах використовували фонографи двох типів: валикові або дискові. Їх принцип роботи був подібний, вони різнилися лише носіями звука: це були валики або платівки-диски. Валикові, (едісонівські) фонографи виявилися простішими у використанні, але доволі громіздкими, а їх звуконосії, крихкими, які існували хіба в одному екземплярі. Отримавши новий запис, дослідники мали вирішувати: його транскрибувати і тим самим нищити валик, чи покласти в архів, а отже не пускати рекордований матеріал у науковий обіг.

Цю проблему у Німеччині вирішили 1899 року завдяки Т. Б. Ламберу, який розробив технологію зняття копій із валиків. 1901 року німці налагодили масове копіювання фонограм і розпочали заміну воскових оригіналів на гальванопластичні металеві негативи, з яких можна було виготовляти потрібну кількість дублікатів. Загалом валикові фонографи були в ужитку більшості дослідників народної музики [6, 40]. Зокрема, у Німеччині для польових досліджень їх використовували навіть після Другої світової війни, не дивлячись на появу досконаліших магнітофонів [18, 227].

В Австрії обрали інший шлях. Для рекордування фольклорного матеріалу було сконструйовано спеціальну модель дискового фонографа. Запис здійснювали на плоский диск, який можна було тиражувати. Цей фонограф залишався у використанні збирачів до 1931 року [13, 468].

Шляхи наповнення архівів звуковими матеріалами були двох типів. Перший з них практикували у Західній Європі. Він характеризувався використанням будь-якої нагоди для здобуття нових

звукових документів з усіх регіонів світу. Архіви поповнювали фонограми, принагідно записані від народних музик, переважно з екзотичних країв, які з концертами приїжджали до європейських міст, польові записи як спланованих польових експедицій, так і випадкові, зроблені різними подорожніми (часто не спеціалістами), які були споряджені апаратурою та інструкціями. Поповнювали фонозбірки і копії фонограм, здобуті в тракті обміну фонограмами з іншими інституціями, пожертвувані великими звукозаписувальними компаніями, або приватними збирачами. Фактично на початках творення звукових колекцій цей процес був переважно спонтанним.

Взірцевим збором звукового матеріалу для архіву від гастролуючих музикантів став досвід парижан. З 15 квітня по 12 листопада 1900 року у Парижі проходила чергова Всесвітня виставка. Саме там Л. Азуле на понад 400 валиках рекордував звукову інформацію від представників 47 народів п'яти континентів: хорватів, угорців, шведів, німців, англійців, італійців, японців, китайців, індійців, таджиків, тунісців, арабів, сирійців [14, 327] та ін. На валики було записано інструментальну музику, а також окремі слова (наприклад, числа), загальні фрази, казки, фрагменти Біблії, поезію, пісні різними мовами та діалектами. Тоді ж фрагменти притчі про Блудного сина та п'ять фонограм жартівливих пісень і пісень про кохання рекордували і від виконавців з Києва та Харкова.

Важливим джерелом наповнення архівних фондів стали польові дослідження. Їх практикували у переважній більшості архівів. Ефективна збирацька ініціатива була, наприклад, започаткована у берлінському фонограмархіві. За намови Е. М. фон Горнбостеля та Олександра Абрагама 1902 року німецькому лікарю, антропологу та етнографу Феліксу фон Лушану запропонували взяти фонограф в малоазіатську експедицію для запису тамтешнього фольклору. Повернувшись 1904 року, він виступив з пропозицією, щоби кожен німець, який вирушав з різними місіями у позаєвропейські краї обов'язково брав з собою фонограф [13, 469]. Згодом всі, хто працював у колоніях з різними державними дорученнями привозили записи народних мелодій.

Фонографування використовували і для фіксації музичного фольклору народів Європи. Техніку залучали головно для рекордування складної для слухової транскрипції звукової інформації, наприклад, альпійських «йодлів, які були записані в Швейцарії і Тіролі» [26, 232]. У роки Першої світової війни, коли подорожі стали

проблематичними, фонограмархів поповнялися записами, зробленими від полонених вояків. 1916 року такі рекорди робив, зокрема і від полонених «російської армії, що походили з української мовної області» [22], професор порівняльного музикознавства Віденського університету Роберт Лях. До цієї праці був залучений і український мовознавець, етнограф Іван Панькевич, який на щонайменше 26 валиках записав мову та зразки фольклору українських військовополонених із Харківщини, Полтавщини, Чернігівщини, Київщини та Волині [10, 31]. Збір фольклору у таборах полонених в роки Першої світової війни робили і німецькі дослідники під керівництвом К. Штумфа [13, 469].

Другий тип наповнення фонограмархівів новим звуковим матеріалом був притаманним народам Центрально-Східної Європи і ґрунтувався на записі фольклору головно власного народу, іноді сусідніх, найчастіше тих, які проживали в межах певної держави, або суміжних з нею. Рідко фольклористи цікавилися музикою далеких екзотичних країв. Так формувалися український, польський, литовський, угорський, румунський, російський та інші фонограмархіви.

Архіви як наукові центри. Поступово архіви ставали не лише місцем нагромадження фонограм, а й серйозними науково-дослідницькими центрами, що забезпечували науковців об'єктивною інформацією, яку можна було почерпнути з фонограм та долученої до них супровідної документації. Тому від збирачів вимагали подавати як загальні відомості про запис: від кого і коли було зафонографовано матеріал, так і більш детальні дані про респондентів. Для полегшення роботи музичних етнографів у терені, в архівах розробляли та роздруковували спеціальні бланки, карти «збирачів пісень», «щоденники-записники», якими споряджали всіх, хто виїжджав у експедиції. Такий підхід практикували практично у всіх архівах.

Наприклад, у Віденському фонограмархіві на спеціальних бланках для обліку записів збирачів просили вписати відомості про респондента: вказавши ім'я та прізвище, расу, стать, походження, вік, професію, місце проживання та народження (населений пункт, регіон, країну), відколи виконавець жив у тій місцевості, звідки переїхав, чи багато подорожував, куди та коли їздив, де проживають його батьки, яка їхня батьківщина. У розділі «Запис» слід було вказати дату та місце запису із зазначенням провінції й країни. Якщо була зафіксована розмова, треба було зазначити діалект, якщо музика – уточнити яка:

вокальна чи інструментальна. Потрібно було вказати тип звукозаписувального пристрою, подати дані записувача. Якщо матеріали транскрибували, зазначити інформацію про транскриптора.

Не менш прискіпливо до опису фонограм підходили і в Парижі. На всі фонограми були заведені каталожні картки, у яких зазначалось коли і де їх зробили, подавалась детальна характеристика інформантів. Судячи зі таких збережених документів, серед респондентів-чоловіків були військові, учителі, інженери, продавці, художники, професійні музиканти, актори, фермери, «селяни», серед жінок – учительки, швачки, танцівниці, гейші, «селянки». Частина з них була неграмотна, деякі вміли читати, говорили кількома іноземними мовами. Також у паспорті записів вказувалась мова фонограми або країни, звідки походив виконавець, короткий зміст запису. Для орієнтації в архіві та пошуку потрібних матеріалів застосовували умовні позначення: «Phon» – для фонетики, «Gonv.» – для розмов, «Mus.» – для музики і т. ін. Залежно від континенту, де були зроблені записи, використовували етикетки різного кольору: білого – для Європи, жовтого – Азії, темно-синього – Африки, зеленого – Океанії, червоного або рожевого – Америки [14, 327].

Фіксували супровідну інформацію і німецькі фонографісти. В архіві розробили так званий «Персональний листок», у якому подавали інформацію про запис: дату, місце, тривалість, вид (розповідь, спів, звучання музичних інструментів); відомості про виконавця: ім'я, прізвище, які необхідно було записати його рідною мовою та латинкою, дату народження або приблизний вік, місце народження (з вказівкою на велике місто, яке знаходилося найближче), де жив, де ходив до школи, звідки батьки, до якої народності належав, яка його рідна мова, якими мовами володів, чи вмів читати, яку релігію сповідував. Зазначалося також, чи він співав та грав на національних музичних інструментах, чи знав сучасні європейські твори. Належало дати характеристику голосу виконавця.

Подібно працювали і в польських архівах, хоча інформації про запис подавалось дещо менше. У спеціальні картки Варшавського фоноархіву для реєстрації фонограм вносили інформацію про місце запису (місцевість, гміну, повіт), номер теренового зошита із вказівкою на сторінки, які відповідали конкретному валику, дату запису (день, місяць, рік), ім'я та прізвище збирача, номер оригінального валика та його копії, кількість вокальних та інструментальних творів [17, 206].

Науковий опис звукових документів практикували і в українських архівах. До кожного валика працівники київського Кабінету музичної етнографії заповнювали спеціальні каталожні картки, у які вписували таку інформацію: жанр твору, хто співав, місцевість і час запису, його характеристику, стан валка, примітки тощо. Інколи подавали хронометраж пісень та їх інципіти. Фонограмархіви були не лише збірками звукових документів, у них громадили і графічні фонди. Це були нотні та текстові транскрипції, виконані безпосередньо від народномузичних виконавців, а також з фоноваликів. Формували графічні фонди по-різному. Переважно, як, скажімо, у Берлінському фонограмархіві, опрацюванням польових матеріалів займалися відповідні фахівці (наприклад, Е. М. фон Горнбостель). У Віденському ж архіві до нотування з валиків мелодій залучали студентів Музично-історичного інституту столичного університету. Серед транскрипторів був і С. Людкевич, який списував речитативні наспіви індійських брахманів.

Висновки. Отож, зародження та розвиток не лише фонографування народних мелодій, а й архівування сприяло розвою наукових народномузичних студій у Європі та світі. Рекордування фольклорних мелодій, яке на початках носило здебільшого ужитковий характер, доволі скоро стало важливою складовою наукових досліджень. Звукові носії було визнано важливими, самодостатніми документами, які належало каталогізувати та зберігати. І хоч цей процес не всюди проходив достатньо гладко, не завжди швидко приходило розуміння вартості звукових носіїв, врешті фонограмархіви запрацювали у різних регіонах Європи та із місцезнаходження валиків трансформувалися у наукові центри зберігання, вивчення та опрацювання фонозаписів, дослідницькі, наукові джерельні бази для етномузикологів. **Перспективи дослідження.** Пропонована стаття далеко не вичерпує розкриття проблеми заснування та розвитку народномузичних звукових архівів у Європі. Сьогодні ми лише спробували з'ясувати історію творення фоноархівістики. Прискіпливих досліджень насамперед потребує історія співпраці українських фонограмархівів з подібними європейськими інституціями, а також роль і участь українських дослідників у розбудові фонографічних архівів світу.

Список використаних джерел і літератури:

1. Вовчак А. «Österreichisches Volksliedwerk» – провідний осередок народномузичних досліджень у Австрії. *Етномузика*. Львів, 2006. Ч. 1. С. 68–91.

2. Гиппиус Е. Фонограмм-архив Фольклорной секции Института антропологии, этнографии и археологии Академии Наук СССР. *Советский фольклор*. Москва. 1936. № 4–5. С. 405–413.
3. Довгалюк І. Фоноархів Кабінету музичної етнографії Всеукраїнської Академії Наук. *Вісник Львівського університету*. Львів, 2013. С. 114–130.
4. Довгалюк І. Фонографування народної музики в Україні: історія, методологія, тенденції. Львів, 2016. 650 с.
5. Засідання Виділу. Хроніка НТШ. Львів, 1908. Ч. 35. В. III. С. 1–4.
6. Зимин П. Краткое наставление к обращению с фонографом и к употреблению его для записывания народного музыкального творчества. *Спутник музыканта-этнографа*. Москва, 1929. С. 36–86.
7. Клименко І. Дискографія української етномузики (автентичне виконання). 1908–2010: ілюстр. хрон. реєстр з анотаціями і покажчиками. Київ, 2010. 360 с.
8. Луканюк Б. Найперші фонографічні записи в Україні: Городоцький музей. *Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся*. Рівне, 2003. В. IV. С. 19–45.
9. Ляцкий Е., Аренский А. Сказитель И. Т. Рябинин и его былины. *Этнографическое обозрение*. Москва, 1894. Кн. XXIII. С. 105–153.
10. Мушинка М. Голоси предків. Звукові записи фольклору Закарпаття із архіву Івана Панькевича (1929, 1935). Пряшів, 2002. 256 с.
11. Отчет Городецкого музея Волынской губернии барона Ф. Р. Штейнгель за второй год, с 25 ноября 1897 г. по 25 ноября 1898 г. Киев, 1899. 59 с.
12. Фурдичко А. Сучасний стан зберігання музичної фольклорної спадщини України (1991-2017). *Мистецтвознавчі записки*. В. 32. Київ, 2017. С. 304–315.
13. Эвальд З. Зарубежные фонограммархивы в характеристиках их руководителей. *Советский фольклор*. Москва. 1936. № 4–5. С. 467–474.
14. Azoulay L. Le Musée phonographique de la Société d'Anthropologie [Ressource électronique]. *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, V. Série. T. 2. 1901. P. 327–330. Accès: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bmsap_0301-8644 (Date d'appel: 25.06.2015).
15. Der Phonograph. Das Volkslied in Österreich: Volkspoesie und Volksmusik der in Österreich lebenden Völker herausgegeben vom k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht. Wien 1918 / Walter Deutsch und Eva Maria Hois bearbeiteter und kommentierter Nachdruck des Jahres 1918. Wien, 2004. – P. 52. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bmsap_03018644_1901_num_2_1_7624 (дата звернення: 25. 06. 2015).
16. Ispas S. The Archives of Folklore and Ethnography. *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes*. Wien, 2004/2005. Bd. 53/54. S. 66.
17. Jackowski J. Zachowac dawne nagrania. Zarys historii dokumentacji fonograficznej i filmowej polskich tradycji muzycznych i tanecznych (przełom XIX i XX w. – do drugiej wojny światowej). Warszawa, 2014. Cz. 1. 228 s.
18. Koch Lars-Christian, Wiedmann Albrecht, Ziegler Susanne. The Berlin Phonogramm-Archiv: A treasury of sound recordings [Елек. ресурс] (pdf). *Acoustical science and techn.* 2004. №25(4). P. 227–231. (Date of retrieval: 29.09.2014).

19. Kunej D. Fonograf je doospel! Prvi zvočni zapisi slovenske ljudske glasbe. Ljubljana, 2008. 324 s.
20. Lietuvių etnografinės muzikos fonogramos 1908–1942 / The Phonograms of Lithuanian Ethnographic Music 1908–1942. Sudarė ir parengė / edited by Austė Nakienė, Rūta Žarskienė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos inst. 2007. 136 p.
21. Nettl B. Theory and Method in Ethnomusicology. New York, 1964. XII. 300 p.
22. Панкевич І. Фонограф в службі лінгвістики. І. Sjezd Slovanských filologů v Praze 1929. Sekce II. S. 620.
23. Phonograph [Elektronic resource]. Access mode: <http://en.wikipedia.org/wiki/Phonograph> (Date of retrieval: 21.02.2021).
24. Schüller D. Das Phonogrammarchiv und seine internationalen Beziehungen. Ein persönlicher Bericht über die letzten vierzig Jahre. Das audiovisuelle Archiv. Wien, 1999, September. № 45. P. 62–72.
25. Sobieski M. Działalność Zachodniego Archiwum Fonograficznego w Poznaniu. Polska Sztuka Ludowa. 1948. T. 2. № 1. S. 38–40.
26. Stumpf C. Das Berliner Phonogrammarchiv. Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik. Berlin, 1908.22.02. S. 225–246.
27. Žarskienė R. Collections of the Lithuanian Folklore Archives and their Digitization [Abstracts]. Traditions and Innovations in Contemporary Society II 2008, Tartu. P. 15.
28. Ziegler S. Die Wachsylinder des Berliner Phonogramm-Archivs. Berlin, 2006. S. 13.

References:

1. Vovchak, Andriy (2006). “Österreichisches Volksliedwerk” – the leading group of folk music research in Austria Etnomuzyka: zbirka statei ta materialiv [Ethnomusic: Collection of articles and materials]. Lviv, 1, 68–91 [in Ukrainian].
2. Gippius, Eugenij (1936). Phonogram-archive of the Folklore Section of the Institute of Anthropology, Ethnography and Archeology of the USSR Academy of Sciences. Sovetskij folklor [Soviet folklore]. Moscow; Leningrad, 4–5, 405–413 [in Russian].
3. Dovhalyuk, Iryna (2013). Phonograms Archive of Musical Ethnography Cabinet of Ukrainian Academy of Sciences. Visnik Lvivskogo universitetu. Serija mystectvoznnavstvo [Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies], 12, 114–130 [in Ukrainian].
4. Dovhalyuk, Iryna. (2016). Phonographing Folk Music in Ukraine: History, Methodology and Tendencies]. Lviv [in Ukrainian].
5. Meeting of the Department (1908). Hronika NTSh [Chronicle of NTSh]. Lviv, part 35, issue III, 1–4 [in Ukrainian].
6. Zimin, Petr (1929). A brief instruction on how to use a phonograph and how to use it for recording folk music. Tolstoy S., Zimin P. The companion of a musician-ethnographer. Moscow, 36–86 [in Russian].
7. Klymenko, Iryna (2010). Discography of Ukrainian Ethnic Music (Authentic Performanc). 1908–2010: illustrated chronological register with annotations and indexes. Kyiv [in Ukrainian].

8. Lukaniuk, Bohdan. (2003). The very first phonographic recordings in Ukraine: Gorodotsky museum. *Etnokulturna spadshchyna Rivenskoho Polissia*, IV, 19–45 [in Ukrainian].
9. Lyatskij, Evgenij, Arenskij, Anton (1894). Storyteller I. T. Ryabinin and his epics. *Etnograficheskoe obozrenie* [Ethnographic Review]. Moscow, XXIII. 105–153 [in Russian].
10. Mushynka, Mykola (2002). Voices of ancestors. Sound recordings of Transcarpathian folklore from the archives of Ivan Pankevych (1929, 1935). Presov [in Ukrainian].
11. Furdichko, Andriy (2017). The current state of the storage of folklore music heritage of Ukraine (1991–2017 years). *Mystectvoznavchi zapysky* [Art notes]. 32. Kyiv, 304–315 [in Ukrainian].
12. Shteynhel, F. R. (1899). The report of Gorodotsky museum in Volyn province by baron F. R. Shteynhel the second year since 25 of November 1897 till 25 of November 1898. Kyiv [in Russian].
13. Ewald, Zinaida (1936). Foreign phonogram archives in the characteristics of their leaders. *Sovetskij folklor: sbornik statej i materialov* [Soviet folklore: a collection of articles and materials]. Moscow; Leningrad, 4–5, 467–474 [in Russian].
14. Azoulay L. Le Musée phonographique de la Société d'Anthropologie [Ressource électronique]. *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, V. Série. T. 2. 1901. P. 327–330. Accès: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bmsap_0301-8644 (Date d'appel: 25.06.2015).
15. Der Phonograph. Das Volkslied in Österreich: Volkspoesie und Volksmusik der in Österreich lebenden Völker herausgegeben vom k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht. Wien 1918 / Walter Deutsch und Eva Maria Hois bearbeiteter und kommentierter Nachdruck des Jahres 1918. Wien, 2004. – P. 52. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bmsap_03018644_1901_num_2_1_7624 (дата звернення: 25. 06. 2015).
16. Ispas S. The Archives of Folklore and Ethnography. *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes*. Wien, 2004/2005. Bd. 53/54. S. 66.
17. Jackowski J. *Zachowac dawne nagrania. Zarys historii dokumentacji fonograficznej i filmowej polskich tradycji muzycznych i tanecznych (przełom XIX i XX w. – do drugiej wojny światowej)*. Warszawa, 2014. Cz. 1. 228 s.
18. Koch Lars-Christian, Wiedmann Albrecht, Ziegler Susanne. The Berlin Phonogramm-Archiv: A treasury of sound recordings [Елек. ресурс] (pdf). *Acoustical science and tech.* 2004. №25(4). P. 227–231. (Date of retrieval: 29.09.2014).
19. Kunej D. *Fonograf je došel! Prvi zvočni zapisi slovenske ljudske glasbe*. Ljubljana, 2008. 324 s.
20. Lietuvių etnografinės muzikos fonogramos 1908–1942 / The Phonograms of Lithuanian Ethnographic Music 1908–1942. Sudarė ir parengė / edited by Austė Nakienė, Rūta Žarskienė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos inst. 2007. 136 p.
21. Nettl B. *Theory and Method in Ethnomusicology*. New York, 1964. XII. 300 p.
22. Pankevyc I. Фонограф в службі лінгвістики. I. Sjezd Slovanských filologů v Praze 1929. Sekce II. S.620.

23. Phonograph [Elektronic resource]. Access mode: <http://en.wikipedia.org/wiki/Phonograph> (Date of retrieval: 21.02.2021).
24. Schüller D. Das Phonogrammarchiv und seine internationalen Beziehungen. Ein persönlicher Bericht über die letzten vierzig Jahre. Das audiovisuelle Archiv. Wien, 1999, September. № 45. P. 62–72.
25. Sobieski M. Działalność Zachodniego Archiwum Fonograficznego w Poznaniu. Polska Sztuka Ludowa. 1948. T. 2. № 1. S. 38–40.
26. Stumpf C. Das Berliner Phonogrammarchiv. Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik. Berlin, 1908.22.02. S. 225–246.
27. Žarskienė R. Collections of the Lithuanian Folklore Archives and their Digitization [Abstracts]. Traditions and Innovations in Contemporary Society II 2008, Tartu. P. 15.
28. Ziegler S. Die Wachsylinder des Berliner Phonogramm-Archivs. Berlin, 2006. S. 13.

UDC 781.7:784.4(477.7-73)

DOI 10.33287/222128

Скаженик Маргарита Вікторівна,

кандидат мистецтвознавства, доцент

Київського національного університету культури і мистецтв,

провідний науковий співробітник

Проблемної науково-дослідної лабораторії етномузикології

Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського

тел.: (097) 937 - 34 - 95

e-mail: volodar.maestro@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0002-8921-6144>

Чухно Тетяна Юріївна,

методист відділу по роботі з іноземними студентами

Київської муніципальної академії музики ім. Р.М. Глієра

тел.: (096) 872 - 76 - 87

e-mail: kimnatanahorischi@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4434-4107>

ЗАПИСИ МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ НА МИКОЛАЇВЩИНІ: ЕКСПЕДИЦІЙНЕ ОБСТЕЖЕННЯ І СТАН ТРАДИЦІЇ НА МЕЖІ ХХ – ХХІ СТОЛІТЬ

Мета статті – охарактеризувати стан етномузичного обстеження терену та місцеву народнопісенну традицію на межі ХХ – ХХІ століть. **Новизна дослідження.** У статті вперше систематизовано записи музичного фольклору сучасної Миколаївської області, локалізованої у нижній течії Південного Бугу (зона Причорноморських степів). Також піднято питання методики польової

роботи в зоні пізнього заселення. Предметом вивчення є пісенний фольклор краю. Джерельна база – архівні аудіоколекції та маловідомі збірки народних пісень. **Методи дослідження:** джерелознавчий, аналітичний, статистичний, безпосереднього спостереження та інтерв'ювання. **Висновки.** У селах Миколаївської області пісні записували місцеві ентузіасти, які не мали фахової етномузикологічної освіти (викладачі, музиканти-хормейстери, керівники фольклорних колективів м. Миколаєва) та студенти-фольклористи Київського національного університету культури і мистецтв. Усього обстежено 82 населені пункти. Наприкінці ХХ – початку ХХІ століть основу пісенного репертуару становлять позаобрядові твори переважно пізньої стилістики: ліричні пісні, романси, кічі, пісні літературного походження, жартівливі, приспівки до танців і частушки. Старші жінки пам'ятають твори духовної тематики. З родинно-обрядового фольклору найкраще збереглися весільні обряди та пісні (виявлено 6 основних ритмокомпозиційних типів). Записано також колискові та спогади про поховальні обряди. Календарно-обрядовий фольклор представлений зимовими піснями: колядками, щедрівками, Меланкою та новорічним посіванням. Це дитячі пісні та строфічні композиції дорослого репертуару (усього 8 пісенних типів). Іноді до чоловічих обходів на Різдво приурочували різдвяний тропар. Наприкінці 2020-х років на Миколаївщині ще вдається віднайти знавців народнопісенної традиції, але більшість респондентів сюди переїхали з інших місцевостей (часто дуже віддалених), тож основною методичною настановою в експедиційній роботі має бути ретельне розпитування про місце народження інформантів та їхніх батьків, а також про походження заспіваних пісень (де і від кого вони були вивчені).

Ключові слова: Миколаївська область, Південний Буг, Причорноморський степ, Південь України, фольклористична експедиція, музичний фольклор, колядки, весільні, ліричні пісні.

Скаженик Маргарита Викторовна, кандидат искусствоведения, доцент Киевского национального университета культуры и искусств, ведущий научный сотрудник Проблемной научно-исследовательской лаборатории этномузыкологии Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского

Чухно Татьяна Юрьевна, методист отдела по работе с иностранными студентами Киевской муниципальной академии музыки им. Р.М. Глиэра

Записи музыкального фольклора на Николаевщине: экспедиционные исследования и состояние традиции на рубеже XX – XXI веков

Цель статьи – охарактеризовать состояние этномузыкального обследования территории и местной народнопесенной традиции на рубеже XX – XXI веков. **Новизна исследования.** В статье впервые систематизированы записи музыкального фольклора современной Николаевской области, локализованной в нижнем течении Южного Буга (зона Причерноморских степей). Также подняты вопросы методики полевой работы в зоне позднего заселения. Предмет изучения – песенный фольклор края. Источники исследования: архивные аудиоколлекции и малоизвестные сборники народных песен. **Методы исследования:** источниковедческий, аналитический, статистический, непосредственного наблюдения и интервьюирования. **Выводы.** В сёлах Николаевской области песни записывали местные энтузиасты, которые не имели специального этномузыкалогического образования (педагоги, музыканты-хормейстеры, руководители фольклорных коллективов г. Николаева) и студенты-фольклористы Киевского национального университета культуры и искусств. Всего обследовано 82 населённых пункта. В конце XX – начале XXI ст. основу песенного репертуара составляют внеобрядовые произведения преимущественно поздней стилистики: лирические песни, романсы, кичи, песни литературного происхождения, юмористические, припевки к танцам и частушки. Старшие певицы помнят жанры духовной тематики. Из семейно-обрядового фольклора лучше сохранились свадебные обряды и песни (выявлено 6 основных ритмокомпозиционных типов). Записаны также колыбельные напевы и воспоминания про похоронные обряды. Календарно-обрядовый фольклор представлен зимними песнями: колядками, щедровками, Меланкой и новогодним посеванием. Это детские песни и строфические композиции взрослого репертуара (всего 8 песенных типов). Иногда во время мужских обходов на Рождество звучал рождественский тропарь. В конце 2020-х гг. на Николаевщине ещё удаётся найти знатоков народнопесенной традиции, но большинство респондентов сюда переехали из других местностей (часто очень отдалённых). Учитывая это, одной из основных методических установок в экспедиционной работе должно быть тщательное опрашивание исполнителей не только о месте их рождения, но и о происхождении песен (где и от кого они были выучены).

Ключевые слова: Николаевская область, Южный Буг, Причерноморская степь, Юг Украины, фольклористическая экспедиция, музыкальный фольклор, колядки, свадебные, лирические песни.

Skazhenyk Marharyta, PhD in Arts, Associate Professor of the Faculty of Musical Arts of the Kyiv National University of Culture and Arts, Leading Researcher of the Problem Research Laboratory of Ethnomusicology of the P.I. Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine

Chukhno Tetiana, methodologist of the department for work with foreign students of the R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music

Musical Folklore Records of the Mykolaiv Region: expeditionary exploration and the shape of traditions at the turn of the 20th-21st centuries

The purpose is to characterize the shape of ethnomusical exploration of the region and local folk singing tradition at the turn of the XX-XXI centuries. **Scientific newness.** The article systematizes musical folklore records of the modern Mykolayiv region, localized in the lower stream of the Southern Buh (Black Sea steppe zone), for the first time. There is also raised a question about methods of a field work in zone of a late settlement. The subject of study is a singing folklore of region. Source base: archival audio collections and little-known assemblages of folk songs. **Methods:** source studying, analytical, statistical, direct observation and interviewing. **Conclusions** of the research. In villages of the Mykolayiv region folk songs were recorded by local enthusiasts who didn't have a professional ethnomusicological education (they were teachers, musicians, choirmasters, leaders of Mykolayiv folk groups) and students-folklorists from Kyiv National University of Culture and Arts. The total number of explored villages is 82. At the end of the 20th – the beginning of the 21st centuries, the basis of the singing repertoire consists of non-ritual pieces, those mostly belong to the late stylistic: lyrical songs, romances, kitsch, songs of literary origin, humorous songs, dance refrains, and chastushkas. Wedding rites and songs are the best-preserved genres of the family-ritual folklore (6 basic rhythmic-compositional types have been identified). Also, there are some records of lullabies and memories of funeral rites. Calendar-ritual folklore is represented by winter pieces: kolyadkas and schedrivkas (Christmas carols), Melanka's songs, and sowing ceremony for the New Year. These are children's songs and strophic compositions of the adult repertoire (8

singing types). Sometimes different troparions were timed to the men's Christmas yards bypassing. At the end of the 2020-ies it is still possible to find whales of folk song tradition in Mykolayiv region, but the majority of respondents moved here from other areas (often very remote territories), so the main methodological guideline for expedition work should be a careful questioning about the birthplace of informants and their parents, the origin of sung songs (where and from whom they were learned).

The key words: Mykolayiv region, Southern Buh, Black Sea steppe, Southern Ukraine, folklore expedition, musical folklore, Christmas carols, wedding songs, lyrical songs.

Постановка проблеми. Сучасна Миколаївська область лежить у зоні Причорноморської низовини в басейні нижньої течії Південного Бугу. Це південь українського степу, де тисячоліттями перетиналися народи і культури. Одні кочові племена витісняли інші. З плином часу тут почали виникати осілі поселення (грецькі колонії, поселення трипільців, черняхівців, пізніше – слов'ян¹⁰), які торгували та час від часу воювали із кочівниками. Через активні військові протистояння у XIII ст. місцевість майже обезлюдніла і згодом була захоплена татарами [2].

З кінця XV ст. за ці землі починають боротися козацькі загони [8, 59], які пізніше акумулюють тут свої сили та створюють перші хутори, зимівники, а згодом і нові адміністративні одиниці – запорізькі паланки¹¹ [2, 18]. Прихисток на цих землях знаходили й селяни-утікачі. Після російсько-турецької війни наприкінці XVIII ст. освоєння степу активізується, а у XIX ст. набуває масового характеру. Оселяються тут не тільки вихідці з різних куточків України¹², а й росіяни, молдовани, болгари, серби, вірмени, євреї, німці [там само]; пізніше – білоруси та інші¹³.

¹⁰ У IX ст. на теренах сучасної Миколаївщини (перед виходом до Чорного моря на шляху «із варяг у греки») постають форпости Київської Русі [3].

¹¹ У часи козацької доби південь Миколаївщини здебільшого був підвладний Кримському ханству, північ – Запорізькій Січі. На основі козацьких хуторів і зимівників виникли сучасні міста і села (Нова Одеса, Орлик, Вознесенськ тощо) [2, 12].

¹² Не забуваймо і про пізніші масові депортації українського люду в 1950-х роках, коли сюди звозили «неблагонадійних» з Галичини, Волині, Закарпаття, Буковини, Поділля, Черкащини. Приправи до «культурного борщу» Причорномор'я додали і заробітчани-сезонники, які приїздили до Миколаївщини на сільськогосподарські роботи.

¹³ Не зважаючи на етнічне розмаїття, згідно перепису 2001 р. українці становили 82,1 % (росіяни – 14 %, молдовани – 1 %, інші етноси – менше ніж 1 % [9]).

Пізнє заселення та строкатий етнічний склад самих поселенців стали однією з основних причин низької зацікавленості цими територіями дослідників традиційної музичної культури. Миколаївщина досі не залучена до етномузичних студій ще й тому, що науковій спільноті невідомі записи музичного фольклору, які здійснювали місцеві ентузіасти-аматори. Саме тому надзвичайно важливим і **актуальним** є оприлюднення відомостей про архівні аудіоколекції та друковані нотні видання з теренів сучасної Миколаївської області, які були зафіксовані у фольклористичних експедиціях кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Запропонована стаття переслідує **дві мети**: (1) проаналізувати стан етномузичного обстеження Миколаївщини (включно з жанрово-статистичною систематизацією матеріалів) та (2) охарактеризувати місцеву народнопісенну традицію на межі ХХ–ХХІ століть. Подвійна мета зумовила структуру публікації: у першому розділі згадано основних записувачів музичного фольклору та їх вклад у збирацьку справу, а в другому – сучасний стан традиційної музики досліджуваного терену.

Основу **джерельної бази** становлять архівні аудіозаписи з приватних колекцій (у тому числі записи Тетяни Чухно 2013–2020 рр.) та із зібрань Миколаївського обласного центру народної творчості. Архівні фономатеріали доповнюють друковані збірки народнопісенних творів¹⁴ та аудіовидання. До уваги бралися також джерела, які висвітлюють пісенну творчість етнічних меншин (зокрема, болгар).

Об'єктом дослідження є музичний фольклор Миколаївщини, а **предметом** – пісенний фольклор краю, оскільки в доступних матеріалах майже відсутні відомості про інструментальну музику.

Пошукова робота (експедиційна та архівна), а також критичний аналіз друкованих джерел зумовили **методологічні підходи** дослідження, серед яких ключову позицію займають джерелознавчий, аналітичний та статистичний методи, а також метод безпосереднього спостереження та інтерв'ювання¹⁵.

¹⁴ З доступної нам друкованої продукції відібрано 6 збірників (з них 4 з нотами), які бодай частково дотримуються паспортизації фольклорних записів.

¹⁵ Джерелознавчі роботи з інших музичних традицій, в яких наведено статистичні підрахунки пісенних зразків різних жанрів, писали: О. Терещенко [19], Г. Коропніченко [11], М. Скаженик, О. Коробов (стаття «Етномузичне обстеження західної Переяславщини (за матеріалами Бориспільського та Переяслав-Хмельницького районів)», що готується до друку в науковому збірнику «Проблеми етномузикології», вип. 16. Київ, 2021).

Виклад основного матеріалу.

I. Етномузичні записи на Миколаївщині. Перш ніж скерувати фольклористичні мандри Тетяни Чухно, ми вирішили ознайомитися із записами попередників (імена відомих нам збирачів та села, в яких вони записували, наведені у Таблиці 1).

Пошуковій роботі всіляко сприяли Надія Жадик¹⁶ та Ірина Квітка¹⁷, які не тільки поділилися власними записами, здійсненими переважно у спільних експедиціях (про це йтиметься далі), а й надали копії з інших аудіоколекцій, допомогли з контактами окремих збирачів та деякими нотними збірниками, за що ми висловлюємо їм щирю вдячність¹⁸.

Своїми записами з с. Чорноморка Очаківського району (2010 р.) поділилася Ольга Лужинська – викладачка народно-хорових дисциплін Миколаївського коледжу культури і мистецтв (далі – МККМ).

Частина матеріалів походить з фондів Миколаївського обласного центру народної творчості (далі – ОЦНТ). Найціннішими є аудіозаписи кінця ХХ ст.: весільні пісні з с. Парутине Очаківського р-ну (1986 р.) та пісні різних жанрів з с. Улянівка Новоодеського р-ну (1994 р.). Імена записувачів наразі встановити не вдалося. З ініціативи Тараса Мельника (одного із засновників всеукраїнського конкурсу «Червона рута») та за сприяння і посередництва Надії Жадик ці аудіо були оцифровані.

Це також аудіозаписи провідної методистки ОЦНТ Галини Стрелецької (6 сіл Снігурівського, Вітовського, Доманівського, Казанківського, Миколаївського р-нів, 2014–2016) та нотні збірники, видані ОЦНТ: «Збірка автентичних творів» [13] та «Українські народні пісні Миколаївщини» [18], де знаходимо матеріали із Новоодеського, Вознесенського, Снігурівського, Первомайського, Вітовського, Березнегуватського р-нів).

¹⁶ Пані Надія активно пропагує автентичний фольклор серед своїх студентів і колег. Вона заслужена працівниця культури, голова циклової комісії народно-хорових дисциплін, викладачка-методистка з народного вокалу в Миколаївському коледжі культури і мистецтв (керівниця студентського фольклорного ансамблю Зорецвіт), викладачка на посаді доцента у Миколаївській філії Київського національного університету культури і мистецтв (2017–2020).

¹⁷ Керівниця дитячого фольклорного ансамблю «Барвінок» при Миколаївському палаці творчості учнів.

¹⁸ Користуючись нагодою, дякуємо також усім збирачам та іншим особам, які допомагали у пошуковій роботі та ділилися з нами своїми матеріалами.

Значний вклад в експедиційне обстеження Миколаївщини внесла колишня вихованка Н. Жадик Ірина Хмельова. У період навчання в Київському національному університеті культури і мистецтв (далі – КНУКіМ)¹⁹ вона записувала в селах Арбузинського, Доманівського та Новоодеського р-нів (усього обстежено 12 сіл у 2010–2011 рр., загальне звучання аудіо – близько 9 годин). В архіві І. Хмельової збереглися аудіозаписи інших етносів, які походять з фондів Миколаївського обласного краєзнавчого музею. На жаль, з'ясувати, що саме там записано наразі не вдалося, оскільки аудіо не мають паспортів.

Справжньою ентузіасткою виявилася викладачка англійської мови з м. Новий Буг – Людмила Пророк. Вона не тільки записувала в селах Новобузького р-ну (близько 20 пунктів), а й видала збірник народних пісень «Українська народна творчість Новобузького краю» (щоправда, без мелодій) [14]. Крім власного аудіоархіву, пані Людмила надала записи Ганни Уйманової, яка фіксувала пісні від своєї мами в с. Ганнівка Новобузького р-ну.

Своїми напрацюваннями поділився професор Миколаївської філії КНУКіМ та керівник (1988–2018) народного хору імені М. Аркаса – Омелян Шпачинський²⁰. У 2007 р. він видав навчально-методичний посібник «Українська народна пісенна творчість Миколаївщини» [22], що містить записи пісень з Вознесенського, Братського, Снігурівського, Вітовського, Арбузинського, Первомайського р-нів.

Колекцію друкованих джерел поповнив ще один посібник, написаний у 1999 р. доцентом МФ КНУКіМ Володимиром Хоменком²¹ – «Народні пісні Миколаївської області» [20]. Тут на прикладі пісень з трьох сіл Первомайського району автор дає студентам методичні поради щодо транскрибування народних мелодій.

Аудіовидання пісень Миколаївщини нараховують 53 твори. Три пісні презентовано на компакт-диску «Берви: Південь», виданому мистецьким агентством «АртВелес» у 2017 р. Це Меланка з вище згаданого с. Улянівка Новоодеського р-ну, рекрутська з

¹⁹ Фахові дисципліни І. Хмельова вивчала у М. Скаженик.

²⁰ Завідувач кафедри хорового співу і народних інструментів, заслужений працівник культури України.

²¹ Кандидат мистецтвознавства, викладач транскрипції народної музики та музичного фольклору.

с. Широколанівка Веселинівського р-ну та лірична з с. Надєждівка Братського р-ну [6, треки 2, 18, 24]. Ще 50 пісень викладено на сайті проєкту «Поліфонія» [1]²². Це пісні з п'яти сіл: Зброшкове Доманівського р-ну, Підгородна Первомайського р-ну, Троїцько-Сафонове Казанківського р-ну, Полігон та Степове Миколаївського р-ну. Більшість оприлюднених записів становлять ліричні пісні, є також 5 зимових наспівів, 1 весільна та 1 колискова.

З фольклору *етнічних меншин*, що проживають на території сучасної Миколаївської області, найкраще вивчена болгарська спільнота с. Тернівка (нині один з мікрорайонів Миколаєва). Зокрема, це монографічне дослідження кандидата історичних наук Володимира Гамзи «Тернівка. Історико-етнографічний нарис» [5]. Окрім історичних та етнографічних відомостей, ця праця містить тексти народних пісень (без мелодій). З аудіозаписів В. Гамзи збереглося 11 болгарських ліричних пісень, зафіксованих у 2009–2012 рр.

Опрацювання архівних аудіозаписів²³ та друкованих народнопісенних збірників виявило низку проблем, зумовлених відірваністю більшості записувачів та упорядників від наукової спільноти етномузикологів, незнанням методик опитування та сучасних вимог до документування народної музики.

1. Найбільшою вадою є недбале ставлення до паспортизації фольклорних записів: відсутність відомостей або недостатньо повна інформація про респондентів (їх імена та прізвища, рік і село, в якому людина народилася, звідки були родом батьки); дату і місце деяких записів; в окремих випадках бракує інформації про самих збирачів. Подекуди ставлення до фольклорних зразків як до «сировинного матеріалу» або як до звичайних побутових записів призводило до втрати звукових артефактів²⁴.
2. Ознайомлення з аудіоматеріалами виявило недостатню активність опитувачів під час експедиційних сеансів (про це свідчить відсутність або мала кількість питань щодо обрядів

²² Записи здійснені угорським музикантом Міклошем Ботом у співпраці з фольклористами Василюю Ткачук, Мирославою Вертюк та Сусанною Карпенко.

²³ Надані аудіозаписи не мали супровідних, тож в ході ознайомлення з аудіо Тетяна Чухно укладала реєстри до всіх експедиційних сеансів (виняток становлять лише записи, оцифровані Т. Мельником).

²⁴ Дехто з хормейстерів зізнавався, що занотувавши та здійснивши аранжування народних пісень, писав поверх нові матеріали (при цьому збирач був глибоко переконаний, що оригінали вже були непотрібні).

та пісенного репертуару; пасивне слухання того, що інформанти самі вирішать заспівати). Вочевидь, це зумовлено недостатньою обізнаністю збирачів з місцевою фольклорною традицією, відсутністю експедиційного досвіду, дехто не відрізняв власне фольклорний спів від зразків клубно-хорової діяльності.

3. Ще однією проблемою є розосередженість архівів (аудіозаписи знаходяться в різних місцях, переважно це приватні колекції, що заважає скласти повну картину про стан традиції та обстеження місцевості).
4. Оприлюднення фольклорних матеріалів відбувається насамперед у друкованому вигляді (нотні й текстові транскрипції в народнопісенних збірниках). Відсутність аудіододатків (а в деяких випадках і втрата оригіналів аудіозаписів) унеможлиблює перевірку достовірності нотацій, позбавляє можливості почути особливості «живого» виконання пісні.

* * *

Картографування сіл, в яких проводилися записи музичного фольклору, виявило неохоплені збирачами території. Це і стало поштовхом до власних фольклористичних розвідок Тетяни Чухно. На основі опрацьованих матеріалів було розроблено запитальник з репертуарними списками пісень²⁵.

Упродовж 2013–2020 років було обстежено 11 сіл: Воскресенськ, Калинівка, Лимани, Лупареве, Мішково-Погорілове, Пересадівка, Святомиколаївка Вітовського р-ну; Баловне, Троїцьке Новоодеського р-ну; Кінецьпіль Первомайського р-ну та Василівка Снігурівського р-ну. Експедиційні виїзди в села Василівка і Троїцьке були організовані Іриною Квіткою (у співпраці з Н. Жадик).

Під час експедицій опитано 42 особи 1930–1967 років народження (з них 1 чоловік). Місцевими виявилися лише дев'ятеро респондентів, решта народилися в інших селах Миколаївської області або (частіше) в інших областях (Одеській, Херсонській, Дніпропетровській, Черкаській, Львівській, Вінницькій, Житомирській, Рівненській та Донецькій).

Найчастіше на сеансах були присутні 1–3 інформанти. Запис відбувався в їхніх будинках або на вулиці. В селах Василівка і Троїцьке

²⁵ Під час експедиційної роботи базовими стали методичні рекомендації низки дослідників [4; 10, 17].

за сприяння місцевих завклубів вдалося зібрати великі гурти у кількості 7-ми та 14-ти осіб.

Усього було записано 14 годин аудіо- та відео (334 пісенні зразки²⁶ та 308 одиниць етнографічної інформації)²⁷. Паралельно відбувалася фотофіксація інформантів, сільських краєвидів та козацьких кам'яних хрестів з місцевих кладовищ. Записані матеріали лягли в основу бакалаврської дипломної роботи Т. Чухно (керівник М. Скаженик), що складалася із творчої (концертної) та теоретичної частини (остання, зокрема, містить нотні транскрипції з поетичними текстами пісень [21]).

* * *

Унаслідок діяльності всіх збирачів накопичено відомості про музичний фольклор з 82-х населених пунктів²⁸ (карта 1). Опрацьовано понад 36 годин звучання (аудіо + відео) та 6 народнопісенних збірників. На основі цих матеріалів укладено зведений реєстр музичного фольклору Миколаївщини (Таблиця 1). Вертикальні стовпчики таблиці містять інформацію про паспортні дані записів, наявність у авторів статті копій, кількість пісенних зразків кожного жанрового циклу та загальну кількість словесної інформації в кожному селі. Усього маємо 1912 одиниць записів: 1296 зразків пісенного фольклору та 616 одиниць словесної (у т. ч. етнографічної) інформації.

II. Пісенна традиція Миколаївщини кінця XX – початку XXI століть. Опрацьовані матеріали зафіксовані упродовж останніх 30–40 років (переважно у 1990–2000-х роках). Тож можемо розмірковувати лише про сучасний стан фольклорної традиції, яка є відлунням колишніх звичаїв, обрядів та пісень, що давно вийшли з активного ужитку і зберігаються хіба що в пасивній пам'яті селян²⁹.

Оскільки місцеві сільські громади формувалися вихідцями з різних регіонів України, то і пісенний репертуар гуртів полірегіональний. Часто вкрай проблематично встановити походження тієї чи іншої пісні (чи вона місцева, чи завезена, особливо,

²⁶ 14 щедрівок, 36 колядок, 12 Меланок (у т. ч. щедрівки «Меланка ходила»), 8 веснянок та 2 купальські (завезені з інших регіонів), 56 весільних, 24 твори духовного змісту (псалми, канти, церковні піснеспіви), 20 колискових, 4 забавлянки, 48 ліричних пісень, 91 зразок пізньої лірики (серед них пісні літературного походження, романси, кічі, клубна творчість), 19 приспівків до танців.

²⁷ Аудіо- та відеозапис здійснювався здебільшого на мобільні телефони виробництва Huawei та Xiaomi.

²⁸ Щоправда, глибина вивченості сіл є доволі різною, записи часто вимагають уточнень.

²⁹ Схожа ситуація спостерігається і на теренах полудневої України [15, 6].

якщо співачка родом із суміжної території; та й мало хто зі збирачів усвідомлював необхідність уточнювати місце народження респондентів, як і походження їхнього репертуару). Тож під визначенням «місцева традиція» наразі розуміємо весь фольклорний (музичний) матеріал, який вдалося записати в селах сучасної Миколаївської області (за винятком тих зразків, в яких інформанти чітко казали, що засвоїли пісню ще у себе вдома, до переїзду на Миколаївщину).

Спираючись на дані Таблиці 1, охарактеризуємо жанрову сітку музичного фольклору досліджуваного терену. Оскільки про інструментальну (точніше, танцювальну) музику маємо лише словесні спогади³⁰, мова піде про пісенну творчість краю³¹.

Очікувано, що основу сучасного репертуару становлять *позаобрядові твори* різних жанрів. Це ліричні пісні (переважно пізньої стилістики), романси (часто російськомовні), кічі, пісні літературного походження, жартівливі³². Записано чимало приспівок і частушок, старші жінки можуть пригадати твори духовної тематики (псалми, канти, фрагменти церковних піснеспівів).

Наприкінці ХХ ст. ще фіксували цікаві (питомі за стилістикою) зразки традиційної лірики³³. Сьогодні також вдається записати рекрутські, солдатські, чумацькі, балади, але зі значно простішими мелодіями³⁴.

Болгарські наспіви, аудіо яких надав В. Гамза, очевидно належать до жанру ранньої ліричної пісні. Вони мають переважно баладний зміст [5, 306–314]. Всі 11 зразків проспівані сольо: 9 пісень виконала жінка 1934 р. н., ще 2 – жінка 1913 р. н. (на момент запису їй було 99 років). До згаданої монографії В. Гамзи увійшли тексти й інших

³⁰ Інформанти часто згадують про танці під гармошку (баян) і бубон, серед яких найпопулярнішими були: полька, карапет, вальс, «Яблучко», «Во саду лі».

³¹ Повний список робіт, присвячених традиційній культурі досліджуваного терену, див. у бібліографічному покажчику «Фольклорно-етнографічні традиції Миколаївщини» [16].

³² У піснях такого роду часто відчувається вплив «клубної» естетики: інформанти намагаються співати в народно-хоровій манері (подекуди вдаючись до динамічних і темпових градацій), часом під баян, верхній голос може співати кілька жінок – все це не властиво для традиційного виконавства.

³³ Села Улянівка Новоодеського р-ну, Ганнівка Новобузького р-ну, Широколанівка Веселинівського р-ну, Надеждівка Братського р-ну [6, треки 18, 24], Василівка Снігурівського р-ну, деякі зразки з Новобузького р-ну із записів Л. Пророк (зокрема, чоловічий спів Володимира Володимировича Швеця з с. Кам'яне).

³⁴ В літературі можна знайти поетичні тексти колишніх історичних пісень (зокрема, див. хрестоматію «Героїчний епос українського народу». Київ, 1993).

ліричних пісень, проте без аудіозапису їх стилістику прокоментувати не беремося.

З-поміж **родинно-обрядового** фольклору старші люди відносно добре пам'ятають весільні обрядодії та пісні. Найбільше спогадів зафіксовано про випікання короваю та іншого ритуального хліба, гуляння молоді напередодні весілля в хаті молодої, викуп молодої в неділю, пришивання квітки молодому, передирки між свахами і дружками, зустріч молодої у свекрухи. Жінки часто нарікають, що раніше весілля проходило цікавіше і веселіше, ніж тепер³⁵. Традиційний весільний обряд на Миколаївщині зник приблизно в 70–80-х роках ХХ століття.

Весільних пісень призбирано 341 зразок (особливий інтерес становлять гуртові записи із сіл Парутине Очаківського р-ну та Василівка Снігурівського р-ну). Більшість мелодій має двомірний ритмічний устрій на основі модельного шестискладника або восьмискладника 5+3, які побутують у тирадній і строфічній версіях³⁶: <♩ 6T6>, <♩ 6³>, <♩ T53>, <♩ 53²>. Тирадні композиції збереглися найкраще, а от строфічні пісні тужливо-прощальної тематики в наш час стали справжніми раритетами. Зрідка трапляються і тримірні наспіви – тирада <♩ 7T7> та строфічна форма із силабічним устроєм <♩ 53²;557>.

Материнський фольклор традиційно представлений колисковими (30 творів) і забавлянками (6 творів). Левова частка записів належить Т. Чухно. Попередники, на жаль, не приділяли цим жанрам достатньої уваги. Поминальних псалмів і голосінь не зафіксовано (проте, є відомості про поховальний обряд).

Пісні весняно-літнього циклу (веснянки, купальські, жнивні) не характерні для досліджуваної місцевості. Всі зразки походять з інших регіонів. Тож **календарна обрядовість** Миколаївщини представлена зимовими обрядами і піснями (усього 142 пісенні зразки). На Різдво

³⁵ «Зараз нецікаво весілля гуляють. [...] Тиждень весілля в селах гуляли. Перший день в невестині, другий – в жениха, третій день – курі їдять, на четвертий день – тьощу там катають, на п'ятий день – «умцёрку» варять, похмеляються. Оце до п'ятниці» (записала Т. Чухно від Надії Костянтинівни Цасук 1935 р. н., що народилася у с. Кізомис Білозерського р-ну Херсонської обл., а тепер мешкає у с. Лупареве Вітовського р-ну).

³⁶ Для позначення ритмокомпозиційного устрою наспівів використано систему формалізації, прийнятої в київській етномузикологічній школі НМАУ ім. П. І. Чайковського: нотний символ вказує на тип ритмічної організації, цифри – на складочислову будову (підкреслювання цифр – різні ритмомалюнки), верхній індекс – на композицію (кількість рядків в ізоритмічній строфі або одноелементну форму).

колядували або «рождествували»³⁷; напередодні Нового Року – щедрували та меланкували³⁸; на Новий рік чоловіки або хлопці ходили посівати. Є згадки і про Вертеп (напередодні Водохреща)³⁹.

Пісенна зимова традиція також доволі різноманітна. Серед ранньотрадиційних наспівів: (1) твори найпростішої будови (одно- та двоелементні переважно дитячі колядки, щедрівки й посівання: <♩ 4ⁿ>, <♩ 4ⁿ>, <♩ 44>, <♩ 6ⁿ>); (2) строфічні щедрівки і колядки (<♩ 44;P44>, <♩ 44;P44²>, <♩ 55p4;P454>) та (3) Меланка (<♩ 4₅4₅²>) (дві останні підгрупи виконуються дорослими). До стилістично пізнього репертуару належать різдвяні канти і псалми (у тому числі <♩ 443²-Ордань>, «*Нова радість стала*», псалм про страту Ісуса Христа «*А жидівська кров засмучона*»), а також приурочені до зимових обходів дворів жанри церковної гімнографії (згаданий тропар «*Рождество твоє, Христе Боже наш*»).

Статистичні підрахунки в межах кожного жанрового циклу відображають репертуарні уподобання місцевих народних співаків. Переважну більшість становлять позаобрядові пісні – 58 %, записи весільних наспівів – 26 %, зимових – 11 %. Ці жанри найкраще пам'ятають як місцеві, так і переселенці. Інші пісенні твори складають 5 %.

Висновки. Пошуково-аналітична робота з архівними та друкованими народнопісенними матеріалами з Миколаївської області показала, що музично-фольклористичні записи відбувалися і на крайньому півдні України, в зоні причорноморських степів Південного Побужжя. Їх здійснювали місцеві ентузіасти, що не мали фахової етномузикологічної освіти (викладачі, музиканти-хормейстери, керівники фольклорних колективів м. Миколаєва) та студенти-фольклористи КНУКіМ (у минулому – вихованці МККМ). Наразі маємо матеріали з 82-х населених пунктів. Виїзди здебільшого фінансувалися власним коштом збирачів і аудіозаписи залишалися у приватних колекціях (на жаль, без належного опрацювання).

³⁷ Так місцеві називали чоловічі обходи дворів з різдвяним тропарем «*Рождество твоє, Христе Боже наш*» (сс. Лупареве та Лимани Вітовського р-ну).

³⁸ У с. Баловне Новоодеського р-ну дівчину переодягали у Василя, а хлопця – в Меланку; у с. Лупареве окрім Меланки та Василя були й інші ряджені персонажі: Коза, Ведмідь, Цигани, Береза; в с. Троїцьке Новоодеського р-ну при меланкуванні вели за собою живу козу.

³⁹ «В хату заходять вісімнадцятого, це називається – *ходе вертеп*. У нас в Калинівці вертеп ходив год двадцять назад. І якось запертили, потім не ходили. Щас уже вроді готуються, хочуть ходити [...] Там і Бог, і Цар, і Чорт, і.. і хто-знає-шо... І в кожного свої слова, а потім співають пісні оці всі різні.» (с. Калинівка Вітовського р-ну, запис Т. Чухно 2017 р. від місцевої мешканки Наталії Іванівни Гумелюк 1951 р. н.).

Ми не лише акумулювали доступні нам матеріали (аудіо та народнопісенні збірники), але й систематизували їх за жанрами (у деяких випадках і за ритмотипами). Статистичні підрахунки показали, що станом на кінець ХХ – початок ХХІ століть серед обрядових жанрів на Миколаївщині найкраще збереглися пісні зимового та весільного циклів. Позаобрядовий пісенний фольклор представлений різними жанрами переважно пізньої стилістики.

Хоча серед мультинаціонального населення Миколаївщини українці становлять 82 %, знайти серед них корінних мешканців, які б з діда-прадіда проживали на цій території, вкрай проблематично. Типовою є ситуація, коли сільські співочі гурти складаються з людей, що народилися в різних регіонах України. За таких обставин дослідник повинен уважно розпитувати інформантів не лише про місце народження, вік і причину переїзду в це село, але й про їхніх батьків.

Аби дослідити детективну історію «родословної» кожної пісні, слід з'ясовувати, звідки співак її знає, де і від кого вивчив. Якщо виконавці не дають чіткої відповіді або помиляються, імовірно походження пісні може встановити сам дослідник, але для цього він має бути обізнаним з різними регіональними музичними традиціями, їх мелотипологією та стилістикою. Висновки етномузикологів можуть прислужитися суміжним наукам, зокрема, стати в нагоді при вивченні проблем міграції місцевого люду.

У тих випадках, коли виконавці чітко вказують адресу пісні, може виникати зворотній зв'язок – вчені черпатимуть у зонах пізнього заселення важливі музичні та етнографічні артефакти для дослідження інших фольклорних традицій.

Перспективи дослідження. Згромаджені матеріали можуть бути поповнені новими відомостями. Зокрема, інтерес для майбутніх розвідок становлять записи, що зберігаються у фоноархівах, які згадує дослідник фольклору причорноморських земель Олександр Макаренко – це фольклорний фонд Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського та фонофонд Державного архіву Миколаївської області [12, 143]. Пісні з Миколаївщини містить архів радіопередачі «Золоті ключі», звідки узято кілька творів для згаданого вище компакт-диску «Берви: Південь». Безперечну цінність можуть становити фонди Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнології імені М. Т. Рильського, недоступні в умовах сучасної епідеміологічної ситуації. Власників імовірних приватних колекцій можна встановити по деяких публікаціях, наведених у

бібліографічному покажчику «Фольклорно-етнографічні традиції Миколаївщини» [16].

Прагнучи подолати розпорошеність опрацьованих аудіоколекцій та пісенних збірників, накопичені матеріали з метою їх збереження та введення у науковий обіг ми вирішили скопіювати у фонди Проблемної науково-дослідної лабораторії етномузикології Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського (звичайно, за згодою власників записів).

З метою популяризації пісенної творчості причорноморського краю деякі пісні були оприлюднені на Інтернет-платформах⁴⁰. Окремі твори увійшли до репертуару фольклорних гуртів «Володар» (Київ, керівниця М. Скаженик)⁴¹ та «Зорецвіт» (Миколаїв, керівниця Н. Жадик)⁴².

Список використаних джерел і літератури:

1. Бот, М. (Упоряд.). (2017). Проект «Поліфонія» : Онлайн-архів музичного фольклору [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.polyphonyproject.com/uk/arkhiv> (Дата звернення: 16.04.2020).
2. Васильєв, В. (1971). Історія міст і сіл Української РСР: В 26 т. Миколаївська область. Редкол.: Васильєв В. О. (голова) та ін. Київ: УРЕ АН УРСР. 798 с.
3. Верменич, Я. (2009). Миколаїв [Електронний ресурс]. Енциклопедія історії України: Т. 6: Ла-Мі. Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. Київ: «Наукова думка». 790 с. Режим доступу: http://www.history.org.ua/?termin-Mykolaiv_2 (Дата звернення: 24.04.2020).
4. Вовчак, А., Довгалюк, І. (2012). Документування фольклорної традиції. Засади організації і проведення польового фольклористичного дослідження, транскрибування й архівування зібраного фольклорного матеріалу: Методичні рекомендації для студентів філологічного факультету спеціалізації «фольклористика». Львів: ЛНУ ім. І. Франка. 60 с.
5. Гамза, В. (2013). Тернівка. Істор.-етнографічний нарис. Миколаїв: Іліон. 528 с.
6. Грималюк, Т. (Упоряд.). (2017). Південь / Проект Берви. Українська традиційна музика у 10 CD. Вип. 9 (AVE 033). Київ: Арт Велес.
7. Гринюк, П., Сидорін, А. (Упоряд.). (1987). Українська РСР: Адміністративно-територіальний устрій: на 1 січня 1987 року. Київ. 504 с.
8. Грушевський, М. (1995). Козацькі часи – до року 1625. Історія України-Руси: В 11 т., 12 кн. Том 7. Редкол.: П.С. Сохань (голова) та ін. Київ: Наук. думка. 628 с.

⁴⁰ Пісні на YouTube каналі «Гніздо вивільги»: <https://youtu.be/R4ZH1wLyoVM>, <https://youtu.be/tMTP8P74ZCA>, <https://youtu.be/uJSU38DP14w>, <https://youtu.be/jkaUuEVXiU0>.

⁴¹ Пісні на YouTube каналі гурту Володар: <https://youtu.be/7qIvXwrsSp0> (колядка з с. Лупарева Вітовського р-ну), <https://youtu.be/E6hlbZbzY58> (лірична з с. Улянівка Новоодеського р-ну), https://youtu.be/enskB_potJM (весільна з с. Василівка Снігурівського р-ну).

⁴² Пісня у виконанні гурту Зорецвіт: <https://www.facebook.com/100008812144104/videos/2493125497657831/>

9. ДКСУ, (2001). Про кількість та склад населення України за підсумками Всеукраїнського перепису населення 2001 року [Електронний ресурс]. Київ: Державний комітет статистики України. Режим доступу: <http://2001.ukrcensus.gov.ua/results/general/nationality> (Дата звернення: 18.03.2021).
10. Коробов, О. (2015). Аудіовізуальна фіксація народномузичних творів: технологічні аспекти запису та зберігання. Проблеми етномузикології, В. 10. Ред.-упоряд. М. В. Скаженик. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. С. 208–219.
11. Коропніченко, Г. (1996). Експедиції в межиріччя Тетерева й Ірпеня. Сьома конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель. Львів, 22–25 травня 1996 р. С. 43–47.
12. Макаренко, О. (2011). Жанрові різновиди українського пісенного фольклору Миколаївщини. Глаголь добро : суспільно-гуманітарний альманах науково-педагогічної бібліотеки м. Миколаєва, № 1. Миколаїв. С 136–143.
13. Пилипчук, С. (Упоряд.). (2016). Збірка автентичних творів. Чисті джерела. Випуск 2. Миколаїв: ОЦНТ-КОР.
14. Пророк, Л. (2015). Українська народна творчість Новобузького краю. Миколаїв: Вид. І. Гудим. 342 с.
15. Пшенічкіна, Г., Любимова, А. (Упоряд.). (2019). Народні пісні сучасної Дніпропетровщини. Вип. 2. Петропавлівський район. Дніпро: Ліра. 164 с.
16. Русанова, Г. (Упоряд.). (2018). Фольклорно-етнографічні традиції Миколаївщини : бібліогр. покажчик. Миколаїв: Микол. обл. ун.-наук. б-ка. 40 с.
17. Скаженик, М. (2015). Актуалізація польової роботи на Волинсько-Подільському пограниччі (за календарною творчістю південної Житомирщини). Проблеми етномузикології, В. 10. Ред.-упоряд. М.В. Скаженик. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського. С. 140–190.
18. Стрелецька, Г. (Упоряд.). (2007). Українські народні пісні Миколаївщини [Ноти]. Миколаїв: ОЦНТ-КОР : Миколаїв. держ. вище училище культури. 40 с.
19. Терещенко, О. (1996). Записи музичного фольклору на Кіровоградщині. Сьома конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель. Львів, 22–25 травня 1996 р. С. 37–42.
20. Хоменко, В. (1999). Народні пісні Миколаївської області. Народні пісні та навч.-метод. поради для студентів муз. спец. Миколаїв: МФ КНУКіМ. 55 с.
21. Чухно, Т. (2020). Стан народнопісенної традиції Миколаївщини наприкінці ХХ – початку ХХІ століть : Пояснювальна записка до творчого проєкту – кваліфікаційної роботи на здобуття освітнього ступеня «Бакалавр». Наук. кер. М. Скаженик / Київський нац. універ. культури і мистецтв. Київ. 122 с.
22. Шпачинський, О. (2007). Українська народна пісенна творчість Миколаївщини. Навчально-методичний посібник. Миколаїв: МФ КНУКіМ.

References:

1. Bot, M. (Ed.). (2017). Proekt «Polifoniya»: Onlayn-arkhiv muzychnoho fol'kloru [Project «Polyphony»: Online Archive of Musical Folklore]. Retrieved from: <https://www.polyphonyproject.com> [in Ukrainian, English, Hungarian].

2. Vasylyev, V. (1971). Istoryia mist i sil Ukrayins'koyi RSR: V 26 t. Mykolayivs'ka oblast' [History of towns and villages of the Ukrainian SSR: In 26 vols. Mykolaiv region]. Kyiv: URE AN URSR. 798 p. [in Ukrainian].
3. Vermenych, Ya. (2009). Mykolaiv [Mykolayiv]. Entsyklopediya istoriyi Ukrayiny [Encyclopedia of the History of Ukraine]. Vol. 6: La-Mi. Kyiv: «Naukova dumka». 790 p. Retrieved from: http://www.history.org.ua/?termin=Mykolaiv_2 [in Ukrainian].
4. Vovchak, A., Dovhalyuk, I. (2012). Dokumentuvannya fol'klornoyi tradytsiyi. Zasady orhanizatsiyi i provedennya pol'ovoho fol'klorystychnoho doslidzhennya, transkrybuвання y arkhivuvannya zibranoho fol'klornoho materialu [Documentation of folk tradition. Principles of organization and carrying out of field folklore research, transcription and archiving of the collected folklore material]. Lviv. 60 p. [in Ukrainian].
5. Hamza, V. (2013). Ternivka. Istoryko-etnografichnyy narys [Ternivka. Historical and ethnographic essay]. Mykolayiv. 528 p. [in Ukrainian].
6. Hrymalyuk, T. (Ed.). (2017). Pivden' [South]. Proekt Bervy. Ukrayins'ka tradytsiyna muzyka u 10 CD [Project Bervy. Ukrainian traditional music in 10 CDs]. Vol. 9. (AVE 033). Kyiv: Art Veles. [in Ukrainian].
7. Hryniuk, P., Sydorin, A. (Ed.) (1987). Ukrainska RSR: Administratyvno-terytorialnyi ustroi: na 1 sichnia 1987 roku [Ukrainian SSR: Administrative-Territorial System: as of January 1, 1987]. Kyiv. 504 p. [in Ukrainian].
8. Hrushevsky, M. (1995). Kozats'tsi chasy – do roku 1625. Cossack times – until 1625. Istoryia Ukrayiny-Rusy [History of Ukraine-Rusy]. Vol 7. Kyiv: Naukova dumka. 628 p. [in Ukrainian].
9. State Statistics Committee of Ukraine, (2001). Pro kil'kist' ta sklad naselennya Ukrayiny za pidsumkamy Vseukrayins'koho perepysu naselennya 2001 roku [On the number and composition of the population of Ukraine according to the results of the All-Ukrainian census of 2001]. Kyiv. Retrieved from: <http://2001.ukrcensus.gov.ua/results/general/nationality> [in Ukrainian].
10. Korobov, O. (2015). Audiovizual'na fiksatsiya narodnomuzychnykh tvoriv: tekhnolohichni aspekty zapysu ta zberihannya [Audiovisual recording of folk music works: technological aspects of recording and storage]. Problemy etnomuzykoloji [Problems of ethnomusicology]. Vol. 10. Kyiv. Pp. 208–219 [in Ukrainian].
11. Koropnichenko, H. (1996). Ekspedytsiyi v mezhrychchya Tetereva y Irpenya [Expeditions in the interfluvium of Teteriv and Irpen]. S'oma konferentsiya doslidnykiv narodnoyi muzyky chervonorus'kykh (halyts'ko-volodymyrs'kykh) ta sumizhnykh zemel'. L'viv, 22 –25 travnya 1996 r. [Seventh Conference of Researchers of Folk Music of the Red Russian (Galician-Vladimir) and Adjacent Lands. Lviv, May 22–25, 1996]. Pp. 43–47 [in Ukrainian].
12. Makarenko, O. (2011). Zhanrovi riznovydy ukrayins'koho pisennoho fol'kloru Mykolayivshchyny [Genre varieties of Ukrainian song folklore of Mykolayiv region]. Hlahol' dobro : suspil'no-humanitarnyy al'manakh naukovo-pedahohichnoyi biblioteky m. Mykolayeva [Hlahol' dobro: social and humanitarian almanac of the scientific and pedagogical library of Mykolayiv]. Is. 1. Mykolayiv. Pp. 136–143. [in Ukrainian].

13. Pylypchuk, S. (Ed.). (2016). Zbirka avtentychnykh tvoriv [Collection of authentic works]. Chysti dzherela [Clean sources]. Iss. 2. Mykolaiv. [in Ukrainian].
14. Prorok, L. (2015). Ukrayins'ka narodna tvorchist' Novobuz'koho krayu [Ukrainian folk art of the Novobuzhsky region]. Mykolayiv. 342 p. [in Ukrainian].
15. Pshenichkina, H., Lyubymova, A. (Ed.). (2019). Narodni pisni suchasnoyi Dnipropetrovshchyny. Vyp. 2. Petropavlivs'kyi rayon [Folk songs of Dnipropetrovsk region. Vol. 2. Petropavlivka district]. Dnipro. 164 p. [in Ukrainian].
16. Rusanova, H. (Ed.). (2018). Fol'klorno-etnografichni tradytsiyi Mykolayivshchyny: bibliohrafichnyy pokazhchyk [Folklore and ethnographic traditions of Mykolayiv region: bibliographic index]. Mykolayiv. 40 p. [in Ukrainian].
17. Skazhenyk, M. (2015). Aktualizatsiya pol'ovoyi roboty na Volyns'ko-Podil's'komu pohranychchi (za kalendarnoyu tvorchistyu pivdennoyi Zhytomyrshchyny) [Actualization of field work on the Volyn-Podilsky border (according to the calendar creativity of the southern Zhytomyr region)]. Problemy etnomuzykolohiyi [Problems of ethnomusicology]. Vol. 10. Kyiv. Pp. 140–190. [in Ukrainian].
18. Streletska, H. (Ed.). (2007). Ukrayins'ki narodni pisni Mykolayivshchyny [Ukrainian folk songs of Mykolayiv region]. Mykolaiv. 40 p. [in Ukrainian].
19. Tereshchenko, O. (1996). Zapysy muzychnoho fol'kloru na Kirovohradshchyni [Records of musical folklore in the Kirovograd region]. S'oma konferentsiya doslidnykiv narodnoyi muzyky chervonorus'kykh (halyts'ko-volodymyrs'kykh) ta sumizhnykh zemel'. L'viv, 22–25 travnya 1996 r. [Seventh Conference of Researchers of Folk Music of the Red Russian (Galician-Vladimir) and Adjacent Lands. Lviv, May 22–25, 1996]. Pp. 37–42. [in Ukrainian].
20. Khomenko, V. (1999). Narodni pisni Mykolayivs'koyi oblasti. Narodni pisni ta navchal'no-metodychni porady dlya studentiv muzychnoyi spetsializatsiyi [Folk songs of the Nikolaev area. Folk songs and educational advice for students of music specialization]. Mykolayiv. 55 p. [in Ukrainian].
21. Chukhno, T. (2020). Stan narodnopisennoi tradytsii Mykolaivshchyny naprykintsi XX – pochatku XXI stolit. The State of the Folk Song Tradition of Mykolayiv Region in the Late XX - early XXI Centuries. (Explanatory note to the creative project - qualification work for the educational degree «Bachelor»). Scientific adviser M. Skazhenyk / Kyiv National University of Culture and Arts: Department of Musical Arts. Kyiv. 122 p. [in Ukrainian].
22. Shpachynsky, O. (2007). Ukrayins'ka narodna pisenna tvorchist' Mykolayivshchyny [Ukrainian folk songs of Mykolayiv region. Training manual]. Mykolayiv [in Ukrainian].

Таблиця 1. Зведений реєстр музичного фольклору Миколаївщини
Коментарі до таблиці:

1. Назви стовпців:

- 1) Назва населеного пункту
- 2) Адміністративний код (за довідником [7])
- 3) Час звучання (годин, хвилин)
- 4) Рік запису

- 5) Збирачі
- 6) Інформанти (кількість, вік)
- 7) Походження інформантів (м – місцеві, п – переселенці (у т.ч. неповна інформація про виконавців, але є відомості, що серед них були переселенці), мп – якщо місцеві співають пісні, вивчені від переселенців
- 8) Наявність аудіо (а), відеозапису (в) / словесної транскрипції / нотної транскрипції
- 9) Загальна кількість записів у населеному пункті (словесна інформація / музична)
- 10) Джерело інформації / наявність копії
- 11) Пісні зимового циклу (колядки, щедрівки, Меланка, Коза, посівання, різдвяні канти)
- 12) Пісні весняного циклу
- 13) Пісні літнього циклу (купальські, петрівки – к, жнивні – ж)
- 14) Весільні
- 15) Колискові
- 16) Дитячі забавлянки та інші пісні для дітей
- 17) Соціальна та побутова лірика, балади
- 18) Пізня лірика, пісні літературного походження, романси, кічі, клубна творчість
- 19) Приспівки, частушки
- 20) Псалми, канти, церковні піснеспіви
- 21) Етнографічна інформація, позамузична народна творчість (легенди, перекази, прислів'я тощо)

2. Скорочення (стовпець 6):

1*, 1-2*, 1-п* – до кожної пісні різні виконавці (див. Джерело інформації: стовпець 10)

3. Скорочення (стовпець 10):

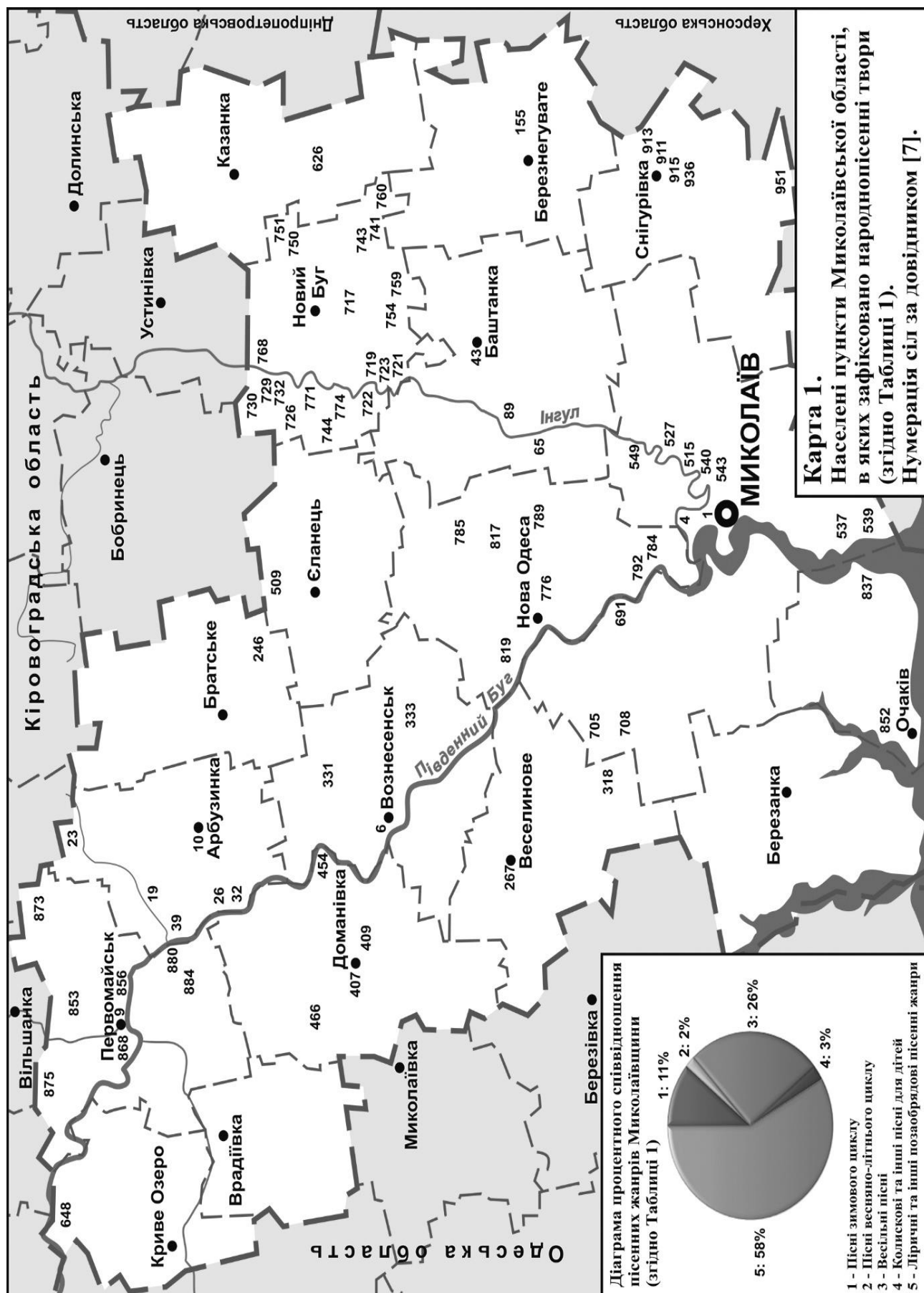
- приватна колекція збирача (збирачів) – ПКЗ
- архів радіопередачі «Золоті ключі» – АЗК
- фонд Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнології ім. М.Т. Рильського – ІМФЕ
- фонд Миколаївського обласного центру народної творчості та культурно-освітньої роботи – ОЦНТ
- онлайн-архів музичного фольклору проєкту «Поліфонія» – ПЛФ

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
Арбузинський район																				
смт Арбузинка	10	0:58	-	Хмельова І.	2: -	-	a/-/-	24/33	ПКЗ / +	-	-	-	22	-	-	1	9	1/-	-	24
Благодатне	19	0:34	-	Хмельова І.	-	-	a/-/-	13/9	ПКЗ / +	2	-	-	7	-	-	-	-	-	-	13
		0:57	2010(11)	Хмельова І.	-	-	a/-/-	31/26	ПКЗ / +	3	-	-	18	-	-	5	-	-	1	31
Костянтинівка	32	-	2003	Шпачинський О.	-	-	-/+/-	0/6	[22]	-	-	1к	-	-	-	1	-	-	-	-
Панкратове	26	0:54	2010(11)	Хмельова І.	-	п	a/-/-	18/14	ПКЗ / +	2	-	-	5	-	-	2	4	-	-	18
Рябоконово	23	0:48	2010(11)	Хмельова І.	-	п	a/-/-	2/9	ПКЗ / +	-	-	-	2	-	-	7	-	-	-	2
Семенівка	39	-	1973	Шпачинський О.	-	-	-/+/-	0/1	[22]	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-
Баштанський район																				
смт Баштанка	43	-	1988	Шпачинський О.	-	-	-/+/-	0/1	[22]	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Костичі	65	-	1990	Шпачинський О.	2: 1925, 1936	-	-/+/-	0/8	[22]	-	-	2к	-	-	-	4	2	-	-	-
Піски	89	-	1973	Шпачинський О.	-	-	-/+/-	0/1	[22]	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-
Березнегуватський район																				
Калачеве	155	-	-	Затуryan А.	3: 1921-1922	м	-/+/-	11/15	[18]	1	-	-	8	-	-	2	2	2/-	-	11
Братський район																				
Надеждівка	246	0:03	-	-	-	-	a/-/-	1	A3K	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-
Веселинівський район																				
смт Веселинове	267	1:00	-	Стрелецька Г., Ушаков П.	4: -	-	a/+/-	1/34	[13] / +	3	-	1к	15	-	-	13	2	-	-	1
Широколанівка	318	0:03	-	-	-	-	a/-/-	1	A3K	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-
Вітовський район																				
Воскресенськ	515	1:03	2017	Чухно Т.	2: 1930, 1939	п (ДНП) п (ЖТМ)	a/+/-	11/26	ПКЗ / +	2	-	-	-	-	1	7	8	-	8	11
Калинівка	527	1:03	2017	Жадик Н.	1: 1934	п (ЛБВ)	a/+/-	28/18	ПКЗ / +	1	-	-	3	-	-	-	4	9/-	1	28
		0:16	2017	Чухно Т.	2: - 1951	м мп (ЛБВ)	a/+/-	8/6	ПКЗ / +	-	3	-	-	-	-	-	-	-	3	8
Лимани	537	1:40	2020	Чухно Т, Волченков Д.	3: 1945 1947 (2)	п (ЗПР) м	a/-/-	37/48	ПКЗ / +	11	1	-	11	4	-	7	9	-	2	37
Лупареве	539	3:02	2018	Чухно Т. Гордій О.	5: 1939 1941 1945 1941, 1943	п (ОДС) п (ЧРК) п (ХРС) м	a,в,+/+	58/80	ПКЗ / +	17	3	2к	16	5	-	8	22	3/-	4	56
Мішково- Погорілове	540	0:36	2019	Чухно Т., Косарев Д.	2: 1941, 1943	м	a/-/+	10/17	ПКЗ / +	9	-	-	-	4	-	1	2	-	2	10
		-	1988	Шпачинський О.	-	-	-/+/-	0/7	[22]	-	-	1к	-	-	-	4	2	-	-	-
		-	1988	Шпачинський О.	-	-	-/+/-	0/1	[18]	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-
		-	-	Кармазіна В.	1: 1923	-	-/+/-	0/1	[18]	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-
		0:56	2018	Чухно Т.	2: - 1954	п (ХРС) п (МКЛ)	a/-/-	23/19	ПКЗ / +	1	-	-	6	-	-	5	7	-	-	23

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
Пересадівка	549	0:10	2017	Чухно Т. Городянині Д., Ю.	1: 1939	п (ЛБВ)	а/+/-	11/0	ПКЗ / +	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	11
		1:02	2017	Чухно Т. Стремлюв М.	2: 1939 1942	п (ВНЦ) п (ЛБВ)	а, в,+/-	33/15	ПКЗ / +	4	-	-	4	-	2	-	5	-	1	33
Полігон	543	-	1991	Шпачинський О.	-	-	-/++	0/5	[22]	-	-	-	-	-	-	2	3	-	-	-
		-	1986	Шпачинський О.	-	-	-	-/++	0/1	[18]	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-
		0:29	-	Стрелецька Г.	1: -	-	-	в/++	0/11	ОЦНТ / +	-	-	-	-	-	-	5	6	-	-
		0:02	2017	Бот М., Карпенко С.	1: 1933	м	а, в,+/-	0/1	ПЛФ	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-
Вознесенський район																				
Неягалівка (м. Вознесенськ)	6	0:23	1950	Верещагін, Маринович, Стрельченко	3: 1903-1924	м	а/-/-	0/6	ІМФЕ / -	-	-	-	1	-	-	4	1	-	-	-
Воронівка	331	-	-	Заполянский Г.	-	-	-/++	0/1	[18]	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-
Трудове	333	-	1984	Шпачинський О.	-	-	-/++	0/1	[22]	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-
	-	-	-	Шпачинський О.	-	-	-/++	0/1	[18]	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-
анс.«Кіровчанка»	-	-	1972,1984	Шпачинський О.	-	-	-/++	0/2	[22]	-	-	-	-	-	-	-	2	-	-	-
Доманівський район																				
сміт Доманівка	407	0:23	2010(11)	Хмельова І.	-	-	а/-/-	16/13	ПКЗ / +	-	-	-	13	-	-	-	-	-	-	16
Зброшкове	409	1:09	-	Стрелецька Г., Обревко І.	-	-	а/-/-	3/27	ОЦНТ / +	5	-	-	-	-	-	3	19	-	-	3
	0:48	2010(11)	Хмельова І.	-: 1938	-	-	а/-/-	3/14	ПКЗ / +	2	-	-	2	-	-	-	10	-	-	3
	0:53	2017	Бот М. Ткачук В.	7: 1948-1960 1943, 1938	м п	а, в,+/-	0/23	ПЛФ	1	-	-	-	1	-	-	7	14	-	-	-
Олександродар	466	1:42	-	Хмельова І.	-	-	а/-/-	17/47	ПКЗ / +	1	-	-	30	-	-	1	6	-/9	-	17
Прибужжя	454	1:44	2010(11)	Хмельова І.	2: 1935-37	-	а/-/-	6/58	ПКЗ / +	5	-	-	14	-	-	-	18	4/10	1	6
Єланецький район																				
Гражданка	509	-	2014	-	-	-	-/++	0/7	[13] / -	-	-	-	-	-	-	3	4	-	-	-
Казанківський район																				
Троїцько- Сафонове	626	0:25	-	Стрелецька Г.	-	-	а/-/-	0/9	ОЦНТ / +	-	-	-	-	-	-	2	7	-	-	-
		-	2017	Бот М. Вертюк М.	6: 1943 1936-1957	п м	а, в,+/-	0/7	ПЛФ	1	-	-	-	-	-	3	3	-	-	-
Кривоозерський район																				
Красненське	648	-	1994, 2002	Шпачинський О.	-	-	-/++	0/3	[22]	1	-	-	-	-	-	-	2	-	-	-
м. Миколаїв																				
м. Миколаїв	1	-	-	Загурян А.	1: 1923	-	-/++	0/1	[18]	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-
Тернівка (вкл. в м. Миколаїв)	4	-	1967, 1972, 1985, 1992, 1998, 2002	Шпачинський О.	1*	п, -	-/++	0/15	[22]	1	2	-	-	-	-	6	6	-	-	-
		-	1980-70	Шпачинський О.	3/1:1924-1935./1902	-	-/++	0/4	[18]	-	2	-	-	-	-	1	1	-	-	-
		0:29	2011	Гамза В.	-	-	-/+/-	0/13	[5]	-	-	-	-	-	-	13	-	-	-	-
		-	2011	Гамза В.	2: -	п	а/+/-	0/11	ПКЗ / +	-	-	-	-	-	-	11	-	-	-	-

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
Миколайський район																				
Степове	705	0:24	2017	Бот М., Карпенко С.	5:1939-1945 1938, 1952	п м	а, в/+/-	0/10	ПЛФ	3	-	-	-	1	-	1	5	-	-	-
Трихати	691	1:16	2015	Стрелецька Г.	-	-	а/-	3/37	ОЦНТ / +	1	-	-	-	-	-	-	35	1/-	-	3
Червоне Поле	708	-	2002	Шпачинський О.	-	-	-/+	0/2	[22]	-	-	-	-	-	-	-	2	-	-	-
Новобузький район																				
м. Новий Буг	712	-	2009	Ковчак Ю.	1*	-	-/+	0/2	[14]	-	-	-	-	-	-	1	1	-	-	-
		-	2000	Ковальова О.	1*	-	-/+	0/2	[14]	-	-	-	-	-	-	2	-	-	-	-
		-	1970-ті	Терлецька М.	1*	-	-/+	5/0	[14]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	5
		-	1972-2015	Пророк Л.	1*	-	-/+	37/112	[14]	17	2	-	17	4	-	20	37	14/-	-	37
Анастасівка	750	-	2012	Пророк Л.	1*	-	-/+	1/2	[14]	-	-	-	-	-	-	-	2	-	-	1
Антонівка	719	-	-	Пророк Л.	1*	-	-/+	1/0	[14]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
Березнегуват-ське	726	-	2015	Пророк Л.	1*	-	-/+	0/8	[14]	-	-	-	2	1	-	2	2	1/-	-	-
		-	1989	Швець В.	1*	-	-/+	0/1	[14]	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-
Ганнівка	721	-	2014	Пророк Л.	1*	-	-/+	1/24	[14]	1	-	-	21	1	-	1	1	-	-	1
Григоріївка	751	-	2011-2013	Пророк Л.	1*	-	-/+	2/6	[14]	-	-	-	-	-	-	1	4	1/-	-	2
Кам'яне	729	-	2013	Пророк Л.	1*	-	-/+	1/2	[14]	-	-	-	-	1	-	-	1	-	-	1
		-	1960, 1970, 1989	Швець В.	1*	-	-/+	0/7	[14]	-	-	-	-	-	-	4	3	-	-	-
Майорівка	722	-	2014, 1992	Пророк	1*	-	-/+	2/1	[14]	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	2
Мала Ганнівка	723	-	1998	Уйманова Г.	1*	-	-/+	0/12	[14]	-	-	-	10	-	-	-	2	-	-	-
Миролубівка	730	-	-	Пророк Л.	1*	-	-/+	1/0	[14]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
		-	1950, 1959, 1989, 1990	Швець В.	1-2*	-	-/+	2/16	[14]	-	-	-	-	-	-	11	5	-	-	2
Новомиколаївка	744	-	2013-2014	Пророк Л.	1*	-	-/+	3/4	[14]	-	-	-	-	-	-	1	3	-	-	3
Новополтавка	754	-	2011-2012	Пророк Л.	1*	-	-/+	0/20	[14]	6	-	-	6	-	-	2	2	-	-	-
Новорозанівка	732	-	2013	Пророк Л.	1*	-	-/+	0/9	[14]	1	-	-	-	-	-	3	5	-	-	-
Новохристофорівка	760	-	2011-2012	Пророк Л.	1*	-	-/+	0/12	[14]	-	-	-	-	-	-	1	11	-	-	-
Петрівка	717	-	1998	Лішківський Г.	-	-	-/+	0/1	[14]	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Показне	741	-	2011-2012	Пророк Л.	1*	-	-/+	0/12	[14]	-	-	-	9	-	-	2	1	-	-	-
Розанівка	768	-	2003	Король В.	-	-	-/+	1/0	[14]	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
		-	2012-2014	Пророк Л.	1*	-	-/+	5/8	[14]	1	-	-	3	-	-	1	3	-	-	5
Симонівка	743	-	2013	Пророк Л.	1*	-	-/+	0/2	[14]	-	-	-	1	-	-	1	-	-	-	-
Софіївка	771	-	2014	Пророк Л.	1*	-	-/+	1/4	[14]	-	-	-	-	3	-	-	1	-	-	1
		-	1998	Харківський Н.	-	-	-/+	0/1	[14]	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Улянівка	774	-	2013	Пророк Л.	1*	-	-/+	1/2	[14]	-	-	-	2	-	-	-	-	-	-	1
Шевченкове	759	-	1993	Панкратов Є.	-	-	-/+	0/2	[14]	2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Новоодецький район																				
м. Нова Одеса	776	-	1991	Шпачинський О.	1: 1913	-	-/+	0/1	[22]	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Баловне	784	-	-	Загурян А. І.	2: 1923	-	-/+	0/3	[18]	-	-	-	-	-	-	-	3	-	-	-
	0:41	2019	Чухно Т., Косарев Д.	2: 1947, - п (ТРН, ЛВВ)	-	-	а/-	15/4	ПК3 / +	4	-	-	-	1	1	-	-	-	-	15

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
Бузьке	785	0:59	2010(11)	Хмельова І.	1: -	п	a/-	42/14	ПКЗ / +	1	-	-	11	-	-	2	-	1/-	-	42
	792	-	-	Ромко В.	2: 1925-26	-	-/+	0/1	[18]	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-
	817	0:36	2010(11)	Хмельова І.	1: -	-	a/-	10/3	ПКЗ / +	-	-	-	2	-	-	1	-	-	-	10
	819	-	2003	Шпачинський О.	-	-	-/+	0/4	[22]	-	1	-	-	-	-	2	1	-	-	-
	-	-	-	2014	-	-	-/+	0/9	ОЦНТ: [13] / +	-	-	-	-	-	-	5	4	-	-	-
Улянівка	789	1:02	1994	Квітка І. Жадик Н. Чухно Т.	14: 1967 1938, - 1930 3/1951-1960 6/1952-1964 м	п (РВН) п (ТРН) п (МКЛ)	a/-	37/52	ПКЗ / +	5	1	-	9	6	-	15	12	4/-	-	37
	-	0:22	1994	-	-	-	a/+	0/11	ПКЗ	3	-	-	-	-	-	5	1	-	1	-
Очаківський район																				
Парутине	837	-	1991	Шпачинський О.	-	-	-/+	0/1	[22]	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-
	-	0:24	1986	-	-	-	a/+	13/27	ОЦНТ / +	-	-	-	27	-	-	-	-	-	-	13
Чорноморка	852	0:41	2010	Лужинська О., Бондаренко Л.	1: 1944	п (ОДС)	a/-	1/11	ПКЗ / +	-	-	-	-	-	-	2	9	-	-	11
Первомайський район																				
м. Первомайськ	9	-	1989	Шпачинський О.	1-п*	-	-/+	0/14	[22]	1	-	1ж	2	-	-	8	2	-	-	-
	-	-	1989	Шпачинський О.	2: 1906, 1934	-	-/+	0/2	[18]	-	-	-	-	-	-	1	1	-	-	-
ст. Підгірне (Первомайськ)	9	-	1997	Хоменко В.	3: 1922-1930	-	-/+	0/24	[20]	-	-	-	10	-	-	-	14	-	-	-
Грушівка	856	-	1997	Хоменко В.	1: 1916	-	-/+	0/4	[20]	1	-	-	-	-	-	1	2	-	-	-
Кінецьпіль	868	0:56	2018	Чухно Т., Бенедичук В.	1: 1944	п (ОДС)	a/-	31/14	ПКЗ / +	8	1	-	1	-	-	-	1	3/-	-	31
Лиса Гора	873	-	1997	Хоменко В.	3: 1914-1943	-	-/+	0/5	[20]	1	-	-	-	-	-	-	4	-	-	-
Лукашівка	875	-	1989	Шпачинський О.	2: 1935, -	-	-/+	0/6	[22]	1	-	-	-	-	-	-	-	-	5	-
	-	-	1990/-	Шпачинський О.	1: 1938	-	-/+	0/2	[18]	-	-	-	-	-	-	2	-	-	-	-
-	-	-	-	Пятницька І.	1: 1938	-	-/+	0/6	[18]	1	1	1ж	2	-	-	1	-	-	-	-
Підгородна	853	0:31	2017	Бог М., Ткачук В.	2: 1937, 1943	п	a, в / +	0/9	ПЛФ	1	-	-	-	-	-	3	5	-	-	-
Романова Балка	880	-	2003	Шпачинський О.	-	-	-/+	0/1	[22]	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-
Соколівка	884	-	-	Шпачинський О.	-	-	-/+	0/6	[22]	-	-	-	5	-	-	1	-	-	-	-
Снігурівський район																				
Афанасіївка (Озерине)	936	0:33	2016	Стрелецька Г.	-	-	a/-	0/10	ОЦНТ / +	-	-	1к	-	-	-	-	9	-	-	-
Василівка	911	1:58	2013	Жадик Н., Квітка І. з учнями	7: 1935 1937 3/1945-1946 1943, 1940 м	п (ДНЦ) п (МКЛ) п (ЛПВ)	в / -	37/8	ПКЗ / +	1	-	-	6	-	-	5	21	-	3	8
Євгенівка	913	-	1977, 1988	Шпачинський О.	-	-	-/+	0/2	[22]	-	-	-	-	-	-	1	1	-	-	-
Новотимофіївка	951	0:26	-	Стрелецька Г.	-	-	a/-	0/12	ОЦНТ / +	-	-	-	-	-	-	-	12	-	-	-
Павлівка	915	-	1973	Заполянський Г.	-	-	-/+	0/1	[18]	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-
Невідомий район і місце запису		-	-	Шпачинський О.	-	-	-/+	0/9	[22]	5	-	-	-	-	-	-	4	-	-	-



Ambrazevičius Rytis,
*Professor, Doctor of Humanities (Musicology),
Department of Audio-Visual Arts, Kaunas University of Technology,
Kaunas, Lithuania;
Department of Musicology, Lithuanian Academy of Music and Theatre,
Vilnius, Lithuania*

phone: +37 (068) 72 - 93 - 84
e-mail: rytisamb@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-6144-2828>

ACOUSTICAL FEATURES OF COMMUNICATION IN LITHUANIAN «FIELD» SINGING

The purpose of this represented scientific article is to get acquainted with the research results of communication, based on acoustical features in Lithuanian «field» singing, which are well-known in the development of Lithuanian ethnomusicology. **The methods** of this specific investigation. For a detailed study of the chosen topic, an integrative methodology is used, which combines historical, theoretical, comparative research methods of scientific knowledge. **The scientific novelty** of the submitted particular research article lies in the fact that for the first time in Lithuanian ethnomusicology the phenomenon of just «field» singing research is considered, which is devoted to development of acoustical investigations of singing folklore. **Conclusions.** Formant tuning is applied clearly in the case of «singing outdoors», thus making the vocal technique more «economic» in terms of vocal efforts, whereas in the case of «singing indoors», the economy of vocal technique does not seem that important. In the analyzed examples of «outdoors» singing, intensification of the spectra in the singer's formant range is observed. This specialized phenomenon is stronger for the male singing and weaker for the female singing. Thus, the tendency is the same as for operatic voice. To generalize of this submitted exploration, multiple strategies (formant technique plus singer's formant) are employed to intensify and «project» the voices in «singing outdoors» mode. The professional prospects of this represented musically vocal investigation is implementation of contemporary research works, which dedicated to

questions about voice propagation over long distances, what is particularly sensitive in certain cases of traditional culture where individual singers or groups of singers who are far apart communicate.

The key words: acoustics, folk songs, melodic lines, «field» singing, sound propagation, formant technique, singer's formant.

Амбразявічюс Рітіс, доктор гуманітарних наук (музикознавство), професор кафедри аудіовізуальних мистецтв Каунаського технологічного університету, м. Каунас, Литва; професор кафедри етномузикології Академії музики і театру Литви, м. Вільнюс, Литва

Акустичні особливості комунікації у литовському традиційному «польовому» співі

Метою статті є ознайомлення з результатами наукових досліджень слухових особливостей художнього спілкування у литовському «польовому» співі, які є перспективними у подальшому розвитку литовської етномузикології. **Методи дослідження.** Для детального вивчення обраної теми використовується інтегративна методика, що поєднує такі підходи як історичний, теоретичний, порівняльний методи дослідження наукового пізнання. **Наукова новизна** презентованої статті полягає в тому, що вперше у литовській етномузикології розглядається феномен саме «польової» народно-пісенної традиції, присвячений розвитку акустичних наукових досліджень пісенного фольклору. **Висновки.** Формантне налаштування звуковидобування народних співаків застосовується у випадку «співу на відкритому повітрі», що робить своєрідну вокальну техніку більш «економічною» з погляду вокальних зусиль, тоді як при «співі у приміщенні» економія вокальної техніки не здається настільки ж важливою. У проаналізованих зразках співу «на відкритому повітрі» спостерігається активне посилення спектрів у формантному діапазоні співака. Це явище більш сильніше виявлене у чоловічому співі, аніж у жіночому. Таким чином, тенденція звуковидобування народних співаків є такою ж, як і в оперних вокалістів. Узагальнюючи наукові результати відзначимо, що формантна техніка плюс форманта співака використовуються задля посилення та «проекування» голосів у режимі «співу на відкритому повітрі». Перспективами означеного наукового дослідження є максимальність спроби впровадження у практику сучасних науково-дослідницьких робіт, присвячених питанням поширення голосу на великі відстані, що є особливо

чутливим у певних випадках традиційної музичної культури, де, наголосимо, художньо спілкуються окремі музиканти-співачи чи групи співаків, що віддалені один від одного.

Ключові слова: акустика, народні пісні, мелодика, «польовий» спів, звуковидобування, формантна техніка, співоча форманта.

Амбразявичюс Ритис, доктор гуманитарних наук (музыковедение), профессор кафедры аудиовизуальных искусств Каунасского технологического университета, г. Каунас, Литва; профессор кафедры этномузыкологии Академии музыки и театра Литвы, г. Вильнюс, Литва

Акустические особенности коммуникации в литовском традиционном «полевом» пении

Целью статьи является ознакомление с научными результатами исследований слуховых особенностей общения в литовском «полевом» пении, которые являются наиболее перспективными в дальнейшем развитии литовской этномузыкологии. **Методы исследования.** Для максимально детального изучения выбранной темы используется интегративная методика, сочетающая исторический, теоретический, а также сравнительный методы исследования научного познания. **Научная новизна** представленной исследовательской статьи заключается в том, что впервые в литовской этномузыкологии рассматривается музыкальный феномен именно «полевой» народно-песенной традиции, посвященный развитию акустических научных исследований певческого фольклора. **Выводы.** Формантная настройка извлечения звука народных певцов явно применяется в случае «пения на открытом воздухе», что делает вокальную технику более «экономичной» с точки зрения вокальных усилий, тогда как в случае «пения в помещении» экономия вокальной техники не кажется такой важной. В проанализированных примерах пения «на открытом воздухе» наблюдается активное усиление спектров в формантном диапазоне певца. Это явление значительно сильнее для мужского пения и слабее для женского. Таким образом, тенденция извлечения звука народных певцов является такой же, как и у оперных вокалистов. В целом отметим, что формантная техника плюс форманта певца используются для усиления и «проецирования» голосов в режиме «пения на открытом воздухе». Перспективы данного научного исследования включают в себя реализацию современных научно-исследовательских работ, посвященных многим вопросам

распространения голоса на большие расстояния, что, подчеркнём, особенно важно в некоторых случаях музыкальной традиционной культуры, когда общаются отдельные музыканты-певцы или группы певцов, находящихся далеко друг от друга.

Ключевые слова: акустика, народные песни, мелодика, «полевое» пение, извлечение звука, формантная техника, певческая форманта.

Statement of the problem. How to sing so that the voice propagates as far as possible? The simple answer would be – louder. From our experience, and especially from fieldwork, we know that traditional singers sometimes sang so loud that “the lamps were shattering”, whether it was indoors or outdoors. However, is just intense singing enough to make the voice heard far away?

The relevance of the study is presented in the analytic, acoustical, comparative, historical and typological studies of communication, based on acoustical features in Lithuanian “field” singing tradition.

Literature review. Among the works on the Lithuanian ethnomusicology we note the publications of sound recordings edited by G. Četkauskaitė [5; 6], A. Nakienė, and R. Žarskienė [15]. The research in the theoretical part of acoustic investigations was based on general knowledge about the physics of sound propagation (diffraction and absorption). A number of studies on formant tuning and singer’s formant in western operatic vocal, including those by L. Dmitriev, and A. Kiselev [9], H. K. Shutte, and R. Miller [20], T. Millhouse, F. Clermont, and P. J. Davis [14], (especially) J. Sundberg [21; 22; 23; 24; 25; 26; 27], and others, were reviewed. The academic writings in the field of acoustic analyses of non-western singing by G. Chrysochoidis, D. Delviniotis, G. Kouroupetroglou, and S. Theodoridis [7], R. Sengupta [18], N. A. Joshi, and M. A. Raju [12], R. Ambrazevičius [1; 2; 3; 4], R. Budrys [4], A. Johnson, J. Sundberg, and H. Wilbrand [11], G. Kovačić, P. Boersma, and H. Domitrović [13] have to be admitted here as well.

The purpose of the article is present the idea to consider the “indoors” voice to be a voice that has no intention of propagating over long distances, and the “outdoors” (or “field”) voice is to consider a voice that is formed to propagate over long distances.

The object of study there are the acoustical features in Lithuanian traditional “field” singing. **The subject** – particular traditional “field” singing.

Presenting main material. “Indoors” and “outdoors” (“field”) voice. The issue of voice propagation over long distances is particularly sensitive in certain cases of traditional culture where individual singers or groups of singers who are far apart communicate. Such are, for example, Lithuanian rye harvesting or mowing songs. By that I don’t mean that all the songs of these genres were performed in some special voice. Some of the songs (sub-genres) do not require long-distance communication. Moreover, with the disappearance of the traditional way of life and the singing situations caused by it, the singing styles of these genres have become faded (i.e. from ceremonial or directly related to the work action situation they became lyrical), and this can be felt from the examples of singing recorded in the last century. However, there are still a number of examples in which specific “field” voice quality has survived, to a greater or lesser degree. This paper is devoted to the investigation of such cases.

Let us agree that, within the framework of this article, we will consider the “indoors” voice to be a voice that has no intention of propagating over long distances, and the “outdoors” (or “field”) voice is to consider a voice that is formed to propagate over long distances. Again, it doesn’t just correspond to a weak and strong voice.

Sound propagation. The first question would be: what features facilitate vocal communication in long distances? Of course, this is a sufficient sound intensity. Obviously, the farther the sound source and sound receiver are, the weaker the sound. However, the efficiency of sound propagation also depends on the sound frequency: sounds of different frequencies are heard differently over long distances. There are two phenomena relevant in the context of this paper that determine sound propagation; namely absorption, and diffraction.

The attenuation of sound due to absorption in the air over short distances is small, but in the case of long distances it must be considered. High frequency components are highly absorbed; this is why high-frequency speakers are built away from the sound source in large arenas or stadiums to maintain frequency balance. This attenuation and dependence on frequency is quite complex and depends on air pressure, temperature, and humidity. To estimate this phenomenon, we will use an online calculator ⁴³ here.

Diffraction works in the opposite way: the low frequencies behind the slit (in this case the singer’s mouth) are spread more evenly in all directions,

⁴³ <http://www.csghnetwork.com/atmossndabsorbcalc.html>

while the high frequencies propagate more directionally (Fig. 1). Thus, due to diffraction, the high-frequency components of the voice in front of the voice source will be better heard on axis than the low-frequency components.

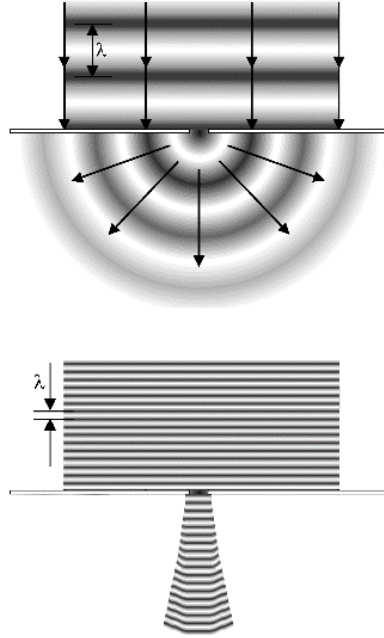


Figure 1. Diffraction of low frequency sounds (long wavelength; top) and high frequency sounds (short wavelength; bottom) through slit.

Fraunhofer diffraction by a circular aperture is described by the following simplified formula:

$$I = \left(\frac{A}{\lambda r_0} \right)^2;$$

here I stands for maximum relative intensity (i.e. compared to the intensity of the source) on axis, A is area of the aperture, λ is wavelength, and r_0 is distance from the source and receiver [19, p. 14]. Thus, the change in sound level from source to listener is as follows (here the wavelength λ is rewritten as the ratio of the sound speed v and frequency f):

$$\Delta L = 20 \lg \left(\frac{A f}{v r_0} \right).$$

Suppose one group of singers stands at a distance of 200 m from another, the air humidity is average (50%), the air pressure equals standard

atmosphere (101,325 Pa), mouth aperture(s) is 20 cm², and temperature is 20°C (i.e. sound speed is 343 m/s). Fig. 2 indicates a decrease in sound level.

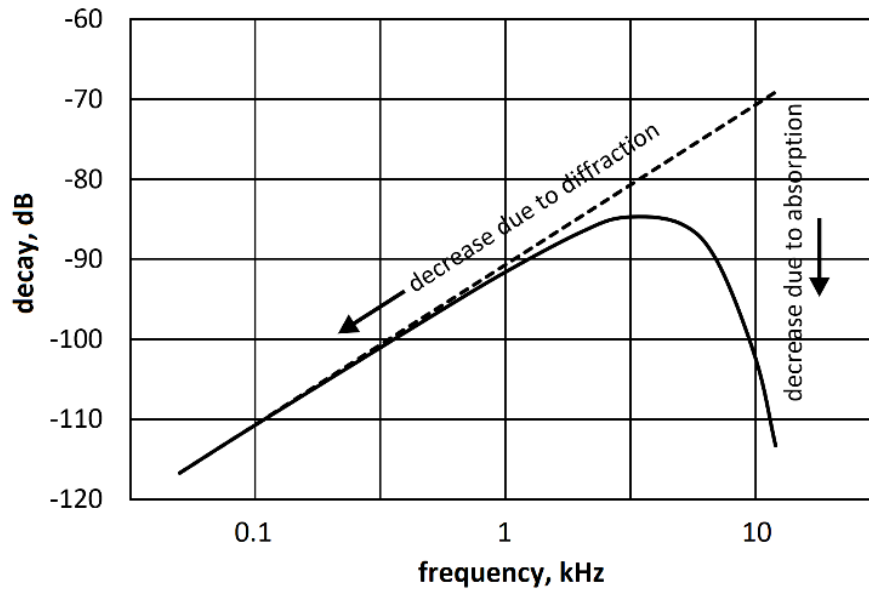


Figure 2. Dependence of sound level attenuation on frequency; for options, see the body text.

Fig. 2 shows that in the considered case, the components of about 2–5 kHz have the least intensity loss. Interestingly, this coincides with the frequency band to which human hearing is most sensitive. Thus, in order to enhance the propagation of voice over long distances under the conditions in question, it is necessary to intensify the voice components of this frequency band in some way. In the following sections of the paper, we will examine how this can be done.

Formant technique. One way to intensify the voice is formant technique (or formant tuning). This technique is widely studied for operatic voice (starting with “classical” studies, such as [23; 24; 25, p. 5–9; 26, p. 124–129], and continuing with the numerous studies in recent decades).

The formant technique can be briefly explained as follows. If no additional maneuvers are applied, when singing in a high voice (so this is especially true for sopranos), harmonics of the voice do not match the formants of vocal tract. So, the voice does not resonate, is not intense. To amplify the voice, the formants are “attracted”, tuned to the harmonics. This usually enhances the fundamental tone by matching the first or (if singing very high) second formant to it. This result is achieved with widening the jaw opening, either vertically or horizontally. Of course, this also changes the phonetic quality of the sung vowel.

There is a lack of research of formant technique for other (than operatic) vocal styles. One of the studies I would like to mention here is about the specific style of Swedish traditional singing, kulning [11]. It is the singing of women, mountain shepherds in a high voice, communicating over long distances. Among other things, the authors of the paper found that kulning differs from ordinary singing by intensely applied formant technique. Formant technique was also detected in Byzantine chant [7].

In previous papers (cf. [1–3]), I have examined how the formant technique is applied in Lithuanian traditional singing. Let's look at the example of one female singer. Two songs were considered, children's and rye harvesting (Fig. 3). The first five structural pitches of each song were analyzed, their fundamental frequencies (f_0), and frequencies of the first and second formants (F1, F2) were measured (Fig. 4). We can clearly see that in the rye harvesting song the formants correspond to the harmonics much more accurately than in the children's song.

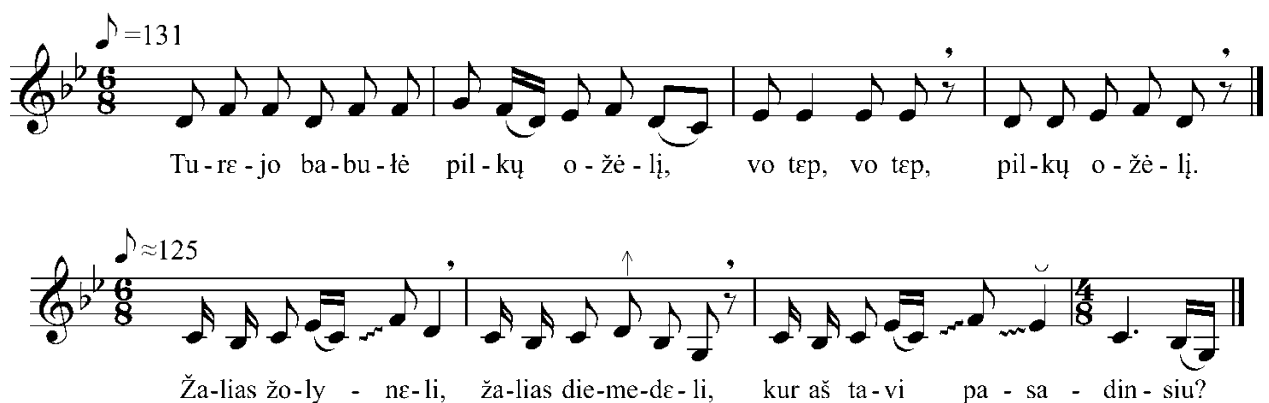


Figure 3. Transcriptions of two songs: *Turėjo babulė pilkų oželių*, children's song, and *Žalias žolynėlis, žalias diemedelis*, rye harvesting song (first melostrophes).⁴⁴

⁴⁴ The metrics: Agota Voldemarienė; Dysna, Švenčionys Dst., Vilnius Governorate, rec. 1908. [15, Nos 7 and 2].

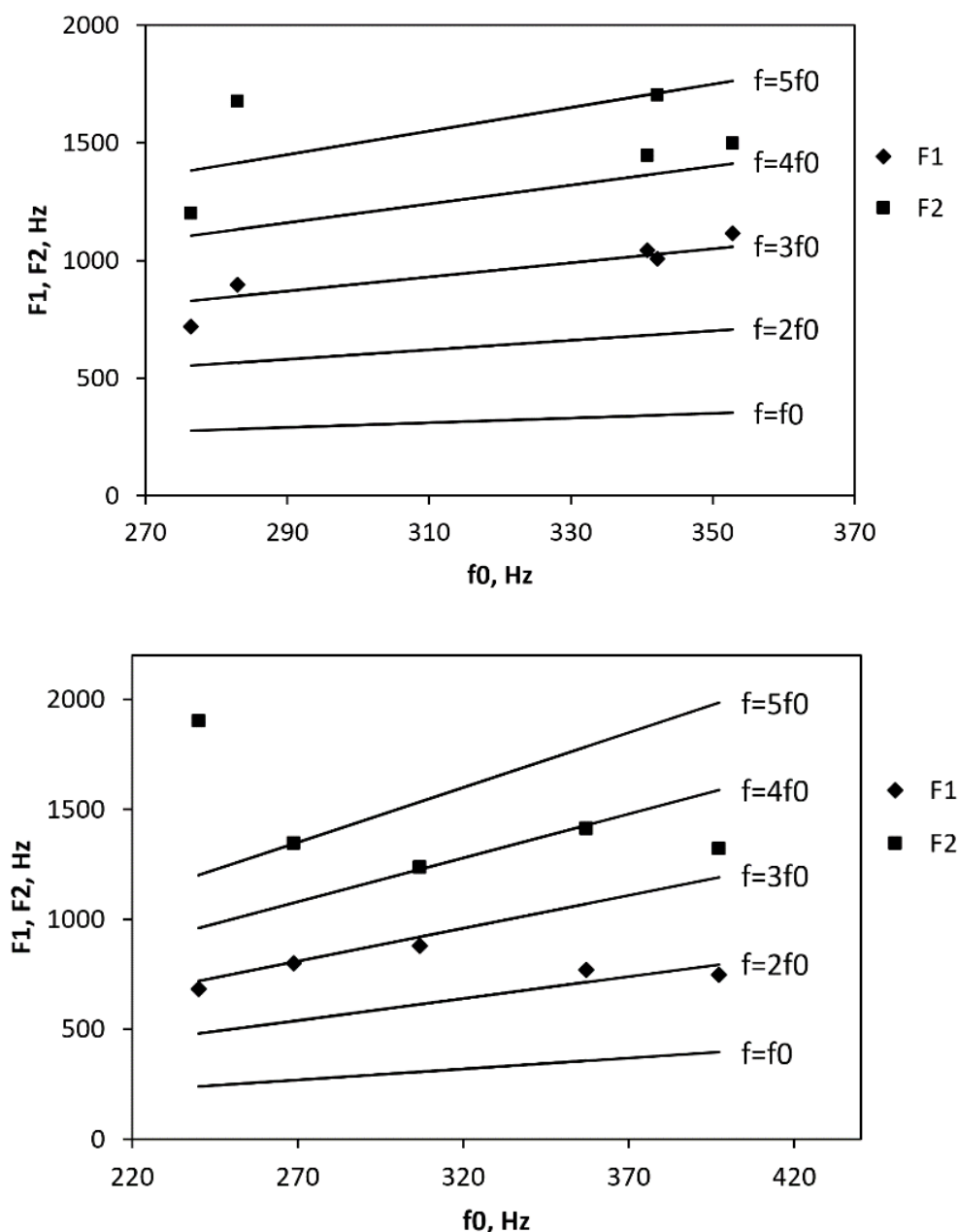


Figure 4. Fundamental frequencies and frequencies of the first and second formants. Five pitches from two songs each, *Turėjo babulė pilkų ožėlį* (top) and *Žalias žolynėlis, žalias diemedelis* (bottom).

Analogous measurements of singing examples of nine other singers from various regions of Lithuania were performed. That is, in each case, two songs were taken – one regular (“indoors”), the other a “field” (“outdoors”) song (mostly rye harvesting or mowing). We can introduce a quantitative index that shows how much the frequency of the certain formant and the nearest harmonic do not match. If the formant and harmonic frequencies coincide perfectly, the value of the index is 0. If the frequency of the formant is exactly in the middle between the harmonics, the value of the index is 1. Thus, if the formant technique is not applied, the average value of the index should be 0.5.

The measurements showed the following average results: for “indoors” 0.32 (F1 mismatch) and 0.5 (F2 mismatch); for “outdoors” 0.19 (F1 mismatch) and 0.31 (F2 mismatch). Thus, it is obvious that in the case of “outdoors” the formant technique is applied much more intensively.

Singer’s formant. The singer’s formant, a specific formant occurring at approximately 2 kHz – 4 kHz frequencies (Fig. 5), is widely discussed, starting from the seminal studies published several decades ago (cf. [9; 20; 21; 22]) and continuing up to the present (cf. [10; 14; 16]). Presence of the singer’s formant is considered in fact an obligatory requirement for operatic male voices. In addition, more recent studies found possible manifestations of the singer’s formant in operatic female or castrato voices as well, though to a lesser extent (cf. [27]). Several techniques were proposed for evaluating intensity of the singer’s formant and for differentiation of the true formant from other phenomena responsible for some intensification of spectra in the 2 kHz – 4 kHz range.

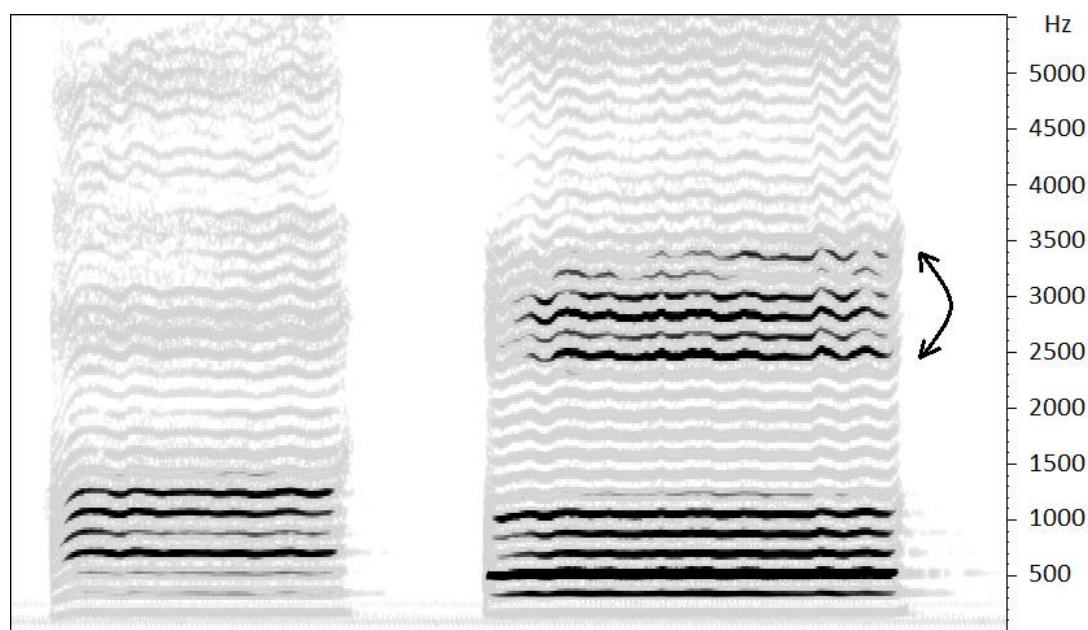


Figure 5. Spectrograms of voice without singer’s formant (left) and with singer’s formant (right). The range in which harmonics are enhanced by the singer’s formant is marked.

This peculiar voice quality is important, first of all, for large acoustical spaces without artificial sound reinforcement. Most probably, it is not that urgent for smaller chambers and for contemporary environments with sound reinforcement. Also, it is not clear whether the singer’s formant is relevant for other than operatic (or academic) vocal styles. For instance, traditional and generally non-Western singing is barely studied in terms of the singer’s formant (cf. [8; 12; 13; 18]). One could expect that, at least for certain

acoustical conditions and certain styles of traditional singing, the technique that is normally applied to operatic singing could be applied as well.

In the current paper, two typical traditional Lithuanian “outdoors” song performances are chosen for the investigation, a mowing song (male singing) and a rye harvesting song (female singing); see the transcriptions in Fig. 6.



Figure 6. Transcriptions of two songs: *Valioj pievų, pėvytalį*, mowing song, melostrophe 1; and *Vaikštinėjo tėvulis*, rye harvesting song, melostrophe 2.⁴⁵

The obtained results show more or less prominent intensification of the spectra in the 2–4 kHz range (Fig. 7). As expected, this quality is more distinct in the case of the male voice. Incidentally, the female example is characterized by two spectral peaks. The same tendency was observed by Seidner et al. [17]; they found that for female singers, two peaks can occur at frequency ranges of 2.5–3 kHz and 3–4 kHz. Aural impression suggests that both examples are characteristic of resonant voices and possibly singer’s formant is responsible for this. At any rate, intensification of the spectra in the discussed frequency range found for the examined vocal performances suggests that discussed vocal quality is somewhat specific and partly marks a certain quality of the resonant voice.

⁴⁵ The metrics: *Valioj pievų, pėvytalį*. Puponiai singers; Kupiškis Dst. [6, N 18]. *Vaikštinėjo tėvulis*. Ona Jauneikienė; Masališkės, Varėna Dst. [5, N 14].

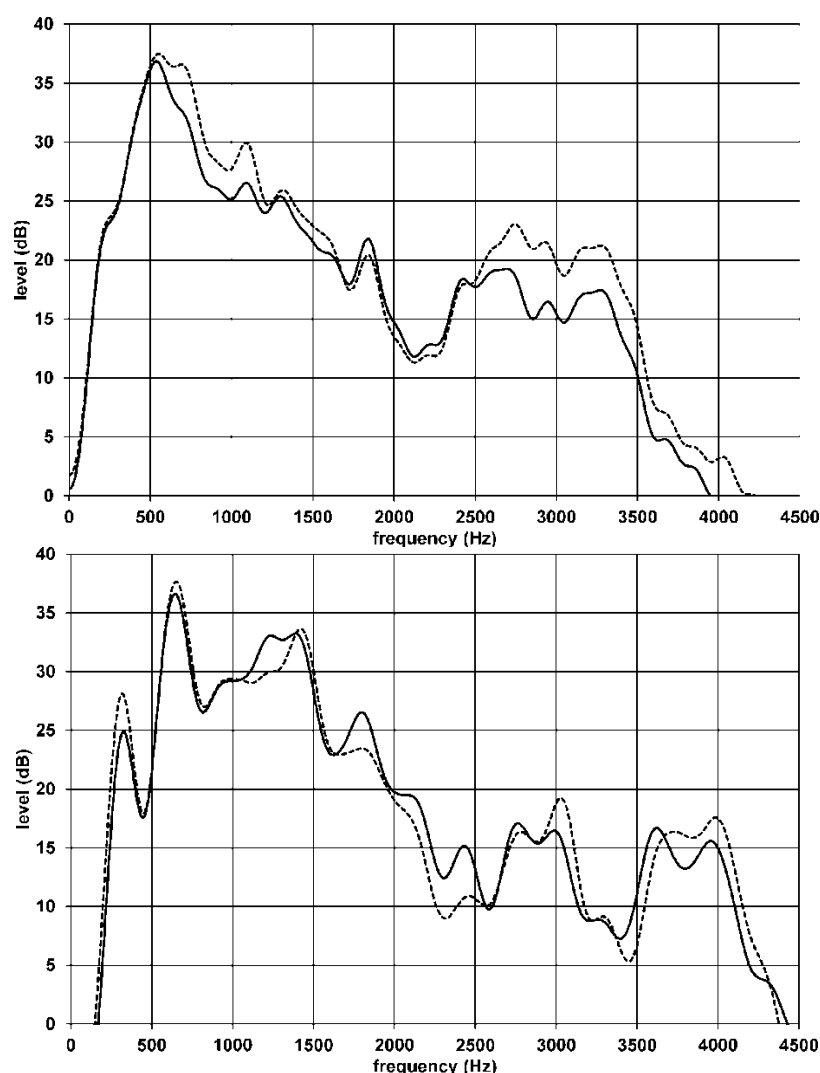


Figure 7. Smoothed LTAS spectra; the male song *Valioj pievū, pēvytalī*, melostrophes 2 and 4, and the female song *Vaikštinējo tēvulis*, melostrophes 2 and 5 [4].

Discussion and Conclusions. Formant tuning is applied clearly in the case of “singing outdoors”, thus making the vocal technique more “economic” in terms of vocal efforts, whereas in the case of “singing indoors”, the economy of vocal technique does not seem that important. In the analyzed examples of “outdoors” singing, intensification of the spectra in the singer’s formant range is observed. This phenomenon is stronger for the male singing and weaker for the female singing. Thus, the tendency is the same as for operatic voice.

For vocal communication over long distances, ways to enhance vocal transmission over long distances are particularly important. Several strategies can be used. First, intensification of voice can be achieved via vocal economy. That is, the formation of the voice does not increase vocal effort, but the vocal tract is modeled so that the voice becomes “flying”, resonating. This is exactly what the formant technique (formant tuning)

provides. Second, the propagation of voice can be facilitated by the enhancement of spectral components of a particular frequency band (roughly 2–5 kHz). This is exactly what the singer's formant provides. Although in the case of female singing the singer's formant effect is seemingly weaker, it is important that this case is characterized by a second maximum, about 3.5–4 kHz. And it is at these frequencies that the voice components propagate best (as shown by estimating the dependence of propagation on absorption and diffraction). In addition, it is to these frequencies that hearing is most sensitive. By the way, the formant technique should be mentioned here again. Although the range of the first two formants does not reach the maximum of “best long-range propagation”, it is still close to it.

To generalize, multiple strategies (formant technique plus singer's formant) are employed to intensify and “project” the voices in “singing outdoors” mode.

The prospects of this investigation is implementation of contemporary research works, which dedicated to questions about voice propagation over long distances, what is particularly sensitive in certain cases of traditional culture where individual singers or groups of singers who are far apart communicate.

References:

1. Ambrazevičius R. Formant Technique in Traditional Singing. *R. Astrauskas (ed.). Ritual and Music*. Vilnius: Lithuanian Academy of Music, 1999. P. 122–128.
2. Ambrazevičius R. Singing Indoors and Singing Outdoors: Formant Tuning. *Moo Kyoung Song (ed.). 13th International Conference for Music Perception and Cognition. 5th Conference of Asia-Pacific Society for the Cognitive Sciences of Music. ICMPC - APSCOM 2014 Joint Conference. Book of Abstracts*. Seoul: College of Music, Yonsei University, 2014. P. 255–256.
3. Ambrazevičius R. Formant Tuning: Dependence on 'Indoors'/'Outdoors' Mode in Lithuanian Traditional Singing. *J. Iwarsson, S. L. Thorsen (eds.). Pan-European Voice Conference 2019. Voicing Science and Experience. Book of Abstracts (PEVoC 13, August 27 – August 30, 2019, Copenhagen, Denmark)*. Copenhagen: University of Copenhagen, 2019. P. 9.
4. Budrys R. & R. Ambrazevičius. On the Singer's Formant in Lithuanian Traditional Singing. *I. Ali-MacLachlan, J. Hockman (eds.). Proceedings of the 9th International Workshop on Folk Music Analysis (FMA2019), 2nd-4th July 2019*. Birmingham, UK: Birmingham City University, 2019. P. 49–54.
5. Četkauskaitė G. (ed.). *Lietuvių liaudies muzika*. Vilnius: 33 Records, 1995.

6. Četkauskaitė G. (ed.). *Lietuvių liaudies muzika. V. 2. Aukštaičių dainos. Šiaurės rytų Lietuva*. Vilnius: Lietuvos muzikos akademijos muzikologijos instituto etnomuzikologijos skyrius, 1998.
7. Chrysochoidis G., G. Kouroupetroglou, D. Delviniotis & S. Theodoridis. Formant Tuning in Byzantine Chant. *Proceedings of the Sound and Music Computing Conference 2013, SMC 2013, Stockholm, Sweden*. Stockholm: KTH Royal Institute of Technology, Sound and Music Computing Group, 2013. P. 217–223.
8. Delviniotis D. S. A Classification of Byzantine Singing Voices Based on Singer's Formant. 1998. Retrieved from: <https://ieeexplore.ieee.org/document/7089751>
9. Dmitriev L. & A. Kiselev. Relationship Between the Formant Structure of Different Types of Singing Voice and the Dimension of Supra-Glotal Cavities. *Folia Phoniatrica*, 1979, Vol. 31. P. 231–241.
10. Ferguson S., D. T. Kenny & D. Cabrera. Effects of Training on Time-Varying Spectral Energy and Sound Pressure Level in Nine Male Classical Singers. *Journal of Voice*, 2006, Vol. 24. P. 39–46.
11. Johnson A., J. Sundberg & H. Wilbrand. Study of Phonation and Articulation in a Type of Swedish Herding Song. *STL-QPSR*, 1982, Vol. 23 (4). P. 099–116.
12. Joshi N. A. & M. A. Raju. Singer's Formant in Hindustani Classical Singers. *Journal of Laryngology & Voice*, 2016, Vol. 6. P. 7–13.
13. Kovačić G., P. Boersma & H. Domitrović. Long-Term Average Spectra in Professional Folk Singing Voices: A Comparison of the Klapa and Dozivački Styles. *Institute of Phonetic Sciences, University of Amsterdam, Proceedings*, 2003, Vol. 25. P. 53–64.
14. Millhouse T., F. Clermont & P. J. Davis. Exploring the Importance of Formant Bandwidths in the Production of the Singer's Formant. C. Bow (ed.). *Proceedings of the 9th Australian International Conference on Speech Science & Technology, Melbourne, December 2 to 5, 2002*. Melbourne: Australian Speech Science and Technology Association, 2002. P. 373–378.
15. Nakienė A. & R. Žarskienė (eds.). *Eduardo Volterio Lietuvoje įrašyti voleliai (1908–1909), saugomi Berlyno fonogramų archyve / Eduard Wolter's Cylinders Recorded in Lithuania (1908–1909), Held in the Berlin Phonogramm-Archiv*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2011.
16. Reid K. L. P., P. J. Davis, J. Oates, D. Cabrera, S. Ternström, M. Black & J. Chapman. The Acoustic Characteristics of Professional Opera Singers Performing in Chorus Versus Solo Mode. *Journal of Voice*, 2007, Vol. 21. P. 35–45.
17. Seidner, W., H. K. Schutte, J. Wendler, & A. Rauhut. Dependence of the High Singing Formant on Pitch and Vowel in Different Voice Types. A. Askenfelt, S. Felicetti, E. Jansson, J. Sundberg (eds.). *SMAC83. Proceedings of the Stockholm Music Acoustics Conference, July 28 – August 1, 1983. Vol. 1*. Stockholm: Kungl Musikaliska Akademien, 1985. P. 261–268.
18. Sengupta R. Study of Some Aspects of the 'Singer's Formant' In North Indian Classical Singing. *Journal of Voice*, 1990, Vol. 4. P. 29–34.

19. Sheppard C. Diffraction Optics. *D. A. Boas, C. Pitris, N. Ramanujam (eds.). Handbook of Biomedical Optics*. Broken Sound Parkway NW, Boca Raton, FL: CRC Press, 2011. P. 11–33.
20. Shutte H. K. & R. Miller. Intraindividual Parameters of the Singer's Formant. *Folia Phoniatrica*, 1985, Vol. 37. P. 31–35.
21. Sundberg J. The Level of the 'Singing Formant' and the Source Spectra of Professional Bass Singers. *STL-QPSR*, 1970, Vol. 4. P. 21–39.
22. Sundberg J. Articulatory Interpretation of the "Singing Formant". *Journal of the Acoustical Society of America*, 1974, Vol. 55. P. 838–844.
23. Sundberg J. Formant Technique in a Professional Female Singer. *Acustica*, 1975, Vol. 32. P. 89–96.
24. Sundberg J. Singing and Timbre. *Music, Room, Acoustics*. Stockholm: Royal Swedish Academy of Music (Publication No. 17), 1977. P. 57–81.
25. Sundberg J. Perception of Singing. *STL-QPSR*, 1979, Vol. 1. P. 1–48.
26. Sundberg J. *The Science of the Singing Voice*. Dekalb, IL: Northern Illinois University Press, 1987.
27. Sundberg J. Sopranos with a Singer's Formant? Historical, Physiological, And Acoustical Aspects of Castrato Singing. *TMH-QPSR, KTH*, 2007, Vol. 49. P. 1–6.

UDC 781.7:784

DOI 10.33287/222130

Колодюк Анастасія Петрівна,
*здобувач аспірантури Інституту мистецтвознавства,
фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України*

тел. (067) 741 - 30 - 01
e-mail: nastiadrug@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-8753-4472>

ПОВСТАНСЬКІ ПІСНІ СЕРЕДНЬОЇ ВОЛИНИ В КОНТЕКСТІ ПАТРІОТИЧНОГО СПРОТИВУ УКРАЇНЦІВ

Метою дослідження є виявлення особливостей побутування повстанських пісень на території середньої Волині⁴⁶, їхніх текстологічних і музичних характеристик, аналізу набутих за час існування трансформаційних змін. **Методологію** наукової розвідки обумовлено потребою всебічно і об'єктивно проаналізувати матеріали,

⁴⁶ Корецький, Гоцанський райони Рівненської області, Славутський район Хмельницької області та західні села Новоград-Волинського району Житомирської області.

що стосуються обраної теми. Відтак у роботі використано історичний, аналітичний, джерелознавчий, соціологічний (опитування та анкетування респондентів), статистичний методи збору та опрацювання наукового матеріалу. **Наукова новизна** полягає в оприлюдненні нових експедиційних записів повстанського фольклору (розповідей учасників, спогадів очевидців, пісень), що доповнюють відомості про національно-визвольні змагання українців у середині ХХ століття. **Висновки.** До сьогодні найповнішим та найцікавішим джерелом історичної і пісенної інформації залишаються очевидці цих драматичних подій. Саме жителі сіл Гощанського та Корецького районів Рівненської області стали основними інформантами авторки. Сюжети зафіксованих поетичних текстів поділяються на 7 тематичних груп: гімни; марші; про героїчну загибель ватажків УПА; історичні та стрілецькі пісні, що трансформувалися у повстанські; пісні про тюрму, покарання, ув'язнення; про прощання з рідними та соратниками. Мелодії записаних пісень мають пісенно-романсову стилістику, деякі – ознаки маршовості. Повстанські пісні, через своє порівняно недавнє створення, дають можливість дослідникам простежити особливості побутування: появи і руху пісні в часі й просторі, її еволюції від індивідуального виконання до колективного з кристалізацією якостей, що виводять його на рівень фольклорного явища.

Ключові слова: українська повстанська армія, УПА, повстанські пісні, необрядовий фольклор, новотворення, етномузикологія.

Колодюк Анастасія Петровна, соискатель аспирантуры Института искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М.Т. Рильского НАН Украины

Повстанческие песни средней Волыни в контексте патриотического сопротивления украинцев

Целью исследования является выявление особенностей бытования повстанческих песен на территории средней Волыни, их текстовых и музыкальных характеристик, анализ трансформационных изменений, полученных за время существования. **Методология** научного исследования обусловлена необходимостью всесторонне и объективно проанализировать материалы, касающиеся темы. Поэтому в работе использованы исторический, аналитический, социологический (опрос и анкетирование респондентов), статистический методы сбора и обработки научного материала. **Научная новизна** заключается в раскрытии новых экспедиционных

записей повстанческого фольклора (рассказов участников, воспоминаний очевидцев, песен), дополняющих сведения об украинском национально-освободительном движении в середине XX века. **Выводы.** До сих пор самым полным и интересным источником исторической и песенной информации остаются очевидцы этих драматических событий. Именно жители сел Гощанского и Корецкого районов Ровенской области стали основными информантами автора. Сюжеты зафиксированных поэтических текстов делятся на 7 тематических групп: гимны; марши; о героической гибели главарей УПА; исторические и стрелковые песни, которые трансформировались в повстанческие; песни о тюрьме, наказании, заключении; о прощании с родными и соратниками. Мелодии записанных песен имеют песенно-романсовую стилистику, некоторые – признаки маршевости. Из-за своего сравнительно недавнего создания повстанческие песни дают возможность исследователям проследить особенности бытования; появление и движения песни во времени и пространстве, ее эволюции от индивидуального исполнения к коллективному с кристаллизацией качеств, которые выводят её на уровень фольклорного явления.

Ключевые слова: Украинская повстанческая армия, УПА, повстанческие песни, внеобрядовый фольклор, новообразование, этномузыкология.

Kolodiuk Anastasiia, graduate student of the M. Rylsky Institute for Art Studies, Folkloristics and Ethnology of Ukrainian National Academy of Sciences

Middle Volyn Insurgent Songs in the Context of Patriotic Resistance of Ukrainians

The purpose of the research is to reveal the existence of insurgent songs on the territory of Middle Volyn, their text and musical characteristics, analyse transformational changes obtained during the time of prevalence. **Methodology** of the scientific research is chosen due to the necessity to analyze materials concerning this topic in an in-depth and objective way. Hence historical, analytical, resource, sociological (interviewing and questioning of respondents), statistical methods of collecting and processing scientific information were used. **Scientific novelty** is a promulgation of new expedition notes about the protest folklore (stories of participants, memories of bystanders, songs) that complete information about the national liberation struggle of Ukrainians in the

middle of XX century. **Conclusions.** Nowadays the eyewitnesses of those dramatic events are still the most interesting and profound source of the historical and song information. The people of the villages in Hoshchanskii and Koretskii districts of Rivne region appeared to be the main informants to the author. The plot of the recorded poetic texts can be divided into 7 theme groups: anthems; marches; about heroic deaths of UPA leaders; historical and Riflemen songs that were transformed into protest and rebellious songs; songs about prison, judgement, imprisonment; about farewell to relatives and fight comrades. The melodies have the song and romance style, some with march elements. Insurgent songs, due to their recent appearance, give the investigators a possibility to observe the peculiarities of their existence: appearance and movement of the song in time and space, its evolution from an individual performance to a collective one with the crystallization of features that takes it to the level of folklore phenomenon.

The key words: The Ukrainian Insurgent Army, UPA, insurgent songs, non-ritual folklore, new creation, ethnomusicology.

Постановка проблеми. В Україні донедавна існувала сувора заборона та цензурування творів, пов'язаних з національною визвольною боротьбою. До моменту настання незалежності України (1991 р.) радянська влада уміло приховувала існування повстанських загонів, засуджувала їхню ідеологію, розповсюджуючи неправдиві звістки про українських повстанців. Така доля спіткала і пісні, які оспівували національний рух спротиву. Застосовуючи арешти та ув'язнення як покарання за розголос, влада змушувала переховуватися та мовчати учасників визвольної війни. Деякі інформанти і досі відмовляються розповідати правду про ті події та виконувати повстанських пісень, побоюючись переслідувань⁴⁷. Враховуючи цю інформацію – дослідження та висвітлення нових експедиційних матеріалів із цієї теми є важливим та **актуальним**. Адже саме свідки тих подій можуть найкраще доповнити історію новими фактами, спогадами та пісненими зразками, які з часом зникають.

Огляд літератури. До отримання Україною незалежності збірників та досліджень повстанських пісень, порівнюючи з іншими пісненими жанрами, було відносно мало. І досі не існує ґрунтового дослідження текстових та музичних особливостей цих пісень.

⁴⁷ Подружжя села Великі Межирічі пригадує, що їх заарештували на троє діб через виконання пісні «Наліг туман на нашу землю» (Прикл. 4).

В дослідницькій літературі повстанські пісні відносять до новотворів. Саме до цієї проблеми неодноразово звертався академік Філарет Колесса на поч. ХХ ст. [7]. Але лише на початку ХХІ століття фольклористи та етномузикологи розпочали детальне вивчення цих жанрів. Зокрема, до висвітлення повстанських пісень зверталися Р. Кирчів [6], А. Іваницький [5], Г. Дем'ян [3] та інші. Праці саме цих науковців послужили безпосереднім джерелом для аналізу записаних нами пісень.

Повстанські пісні створював народ для підтримки та підняття бойового духу. І, як притаманно будь-якому народному явищу, вони виникали в межах існуючого модусу мислення⁴⁸ відповідного покоління та середовища. Фундаментом для текстової частини повстанських пісень стали вірші надруковані в підпільних виданнях «Гомін волі» (1941 р.), «За Україну» (1943 р.), «Юнацький шлях» (1946 р.).

Одним із перших відомих видань із повстанськими піснями є збірник «Співаник Голяша», виданий українською діаспорою в Америці у 1947 р. У 1950 році у Німеччині (Регензбург) вийшов друком «Співаник УПА» [14], в який увійшли пісні, записані від емігрантів-бійців УПА. Водночас подані у цьому виданні твори мають мовні виправлення, а нотний запис здійснений в обробці для чоловічого хору.

Значним доробком стала рукописна збірка підпільно записаних у 1950-1990 роках повстанських пісень Романа Шанківського (Івана Невмирушого). Він подав 150 пісень з нотами. Це видання доповнили чотири випуски збірника «Повстанські пісні» В. Подуфалого (1992, 1993, 1995, 1996) [11]. Цінним для науки у цих випусках стало зазначення джерела пісні (в друкованій літературі) або місця, часу та імені інформантів (в польових записах).

Найповнішим виданням, що висвітлює правдиві події часів існування та діяльності Української повстанської армії, є багатотомне видання «Літопис УПА»⁴⁹. 25-й том цієї серії присвячений виключно пісням УПА. У ньому зібрані більшість пісень, «які постали в добу дій УПА й українського підпілля або в часі поміж двома світовими війнами» [9].

⁴⁸ Модус мислення середовища - комплекс усталених світоглядних та естетичних установок, що впливають на фольклор [2, 49].

⁴⁹ Видався у співпраці Торонто-Львів.

У ХХ-му столітті активно розпочалися регіональні дослідження та видання повстанських пісень: «Повстанські пісні Володимирецького району» (2000) [8], «Нескорений дух повстанської пісні» («Повстанські пісні Рівненщини за матеріалами фольклорних експедицій літературно-творчого гуртка "Світанок" ЗОШ №13 в 1991-2003 рр.») [1], «Повстанські та стрілецькі пісні» (2006) [13], «За волю України» (2007) [4], «Повстанські пісні в записах Михайла Іванюка» (2009) [12], «Повстанські пісні в традиції села Пустомити Гощанського району Рівненської області» (2011) [15], «Народні пісні Рівненщини» (2013) [10].

Експедиційне дослідження середньої Волині здійснювали С. Грица і А. Іваницький (1970 р., с. Невірків Корецького району), І. Клименко, М. Скаженик, студенти і викладачі Рівненського державного гуманітарного університету⁵⁰ та Київського Національного університету культури і мистецтв⁵¹, Т. Пархоменко, М. Сайпель, Ж. Яновська, О. Серко та ін.

З 2006 року обстеження терену здійснюється авторкою. Загалом, силами дослідників зібрано матеріали з 50-ти сіл. Інформація про існування повстанського підпілля та 59 повстанських пісень зафіксована у 9 селах. Про ці події згадують лише у районах Рівненської області (Корецький р-н: Застав'я, Сапожин, Мала Совпа, Великі Межирічі, Невірків, Дивень, Світанок; Гощанський р-н: Пустомити, Симонів). Припускаємо, що це пов'язано з географічними особливостями краю – це крайні райони, в яких є густі лісосмуги.

Метою статті є виявлення особливостей побутування повстанських пісень на території середньої Волині⁵², їхніх текстологічних і музичних характеристик, аналіз набутих за час існування трансформаційних змін.

Об'єктом дослідження є пісенний фольклор повстанського руху (УПА) на території середньої Волині, а **предметом** – архів фольклорних записів автора, друковані книги про історію УПА, збірки повстанських та стрілецьких пісень.

Виклад основного матеріалу. Повстанські пісні утворилися протягом 1930-60 років. Дослідники відносять їх до новотворів

⁵⁰ Н. Яремко-Супрун, Р. Цапун, Р. Каленська, О. Смірнова, І. Звірковська, О. Кирик, В. Коробчук, А. Тарасюк, О. Боярчук, Т. Біла, В. Терпелюк, В. Васильчук, О. Марчук, Ю. Кухарук, Л. Лазерна, К. Верещук, Т. Сторожук, Н. Кідзерська, Л. Костюк та ін.

⁵¹ І. Перевертнюк.

⁵² Корецький, Гощанський райони Рівненської області, Славутський район Хмельницької області та західні села Новоград-Волинського району Житомирської області.

українського фольклору. У 1928 році Ф. Колесса характеризує явище появи новотворів на прикладі емігранських пісень: «Се пісні, що постають уже за наших часів, так сказати б, на наших очах, так що часом можемо зібрати автентичні відомості не лише про основну подію, місцевість та обставини, серед яких зложено дану пісню; подекуди подибуємо в самих піснях навіть натяки на авторів, а бодай на сферу, з якої вони вийшли» [7, 36].

Зауважимо, що деякі новостворені повстанські пісні повторили мелодику та тексти уже існуючих жанрів. Наприклад, інформанти вважають повстанськими відомі історичні пісні «Ой п'є Байда мед та горілочку» і «Ох Богдане, Богданочку» (текст, мел. № 2). Серед власних записів спостерігаємо ідентичну спорідненість повстанських пісень із стрілецькими. Останні увійшли в народний побут, і співалися або із незмінними текстами, або із замінами окремих слів («стрілець» на «повстанець», тощо), іноді – з додаванням нових строф.

Розглянемо текстові варіанти пісні «Розпрощався стрілець із своєю ріднею» (Табл.1). Записи здійснені в Корецькому районі Рівненської області з інтервалом у 20-ть років.

Таблиця 1

Зап. Л. Усік у с. Річки, приблизно у 1990-х р. ⁵³	Запис авторки в с. Сапожин, 2012 р.
Розпрощався стрілець зі своєю ріднею, Відїжджає в далеку дорогу За свій рідний край за стрілецький звичай <i>Ми ідем за свою Україну</i>	Розпрощався стрілець із своєю ріднею Відїжджає в далеку дорогу За свій рідний край, за стрілецький звичай <i>Йде у бій за свою перемогу</i>
А вітер колише зелену діброву Молодий дуб додолу схилився Листя шелестить вбитий стрілець лежить Над ним коник його зажурився	А вітер колише зелену діброву Молодий дуб додолу схилився Листя шелестить стрілець вбитий лежить Над ним коник його зажурився
Ой коню мій коню не стій наді мною Я тим часом полежу <i>закритий</i> Біжи коню мій скажи <i>ненці</i> рідній Що я лежу у степу <i>убитий</i>	Ой коню мій коню не стій наді мною Я тим часом полежу <i>прикритий</i> Біжи коню мій скажи <i>мамі</i> рідній Що я лежу у степу <i>забитий</i>
<i>Хай батько і мати і рідні сестри</i> <i>Хай вони за мною не плачуть</i> <i>Я вбитий лежу за ідею свою</i> Чорний <i>ворон</i> наді мною <i>кряче</i>	<i>Нехай сестри і брати ще рідня мати</i> <i>Нехай вони за мною не плачуть</i> <i>Я в степу лежу за ріднею тужу</i> Чорний <i>крук</i> надімною <i>закраче</i>

⁵³ Зі збірника: Ми у вічі сміялися смерті. Повстанські пісні / [упор. Є. Шморгун]. — Рівне: «Азалія», 1992.

Ряди за рядами ідуть партизани До походу гармати їм грають За народну честь за знуцання і смерть Вони кати усюди карають.	_____

Ми бачимо, що два записи відрізняються лише змінами деяких слів та словосполучень, а зміст залишається ідентичним. У тексті, записаному в 2012 р., відсутній останній куплет. За даними А. Іваницького він був доданий до пісні, щоб «підкреслити новий час – партизанську боротьбу УПА проти німців та більшовиків» [5, 249].

Ось такі безпосередні запозичення з попередніх жанрів Ф. Колесса вважав нормою для розвитку фольклорної творчості: «Кожна пізніша верства пісенна вносить щось нового в скарбницю народної поезії, але і вбирає в себе елементи, витворені давнішими формаціями, достосовуючись до традиційного стилю» [7, 36-37].

Текстові особливості. Жанр повстанських пісень цікавий для фольклористів можливістю дослідження особливостей новотворчості: «появи і руху пісенного тексту в часі й просторі, його еволюції від індивідуального з народнопоетичними елементами до колективного з кристалізацією якостей, що виводять його на рівень фольклорного явища» [6, с. 375].

Як зазначено у праці Романа Кирчіва «Двадцяте століття в українському фольклорі» [6], підтвердженням фольклорності цих пісень є наявність у них ознак анонімності, усності, традиційності та варіантності. Розглянемо детальніше ці ознаки.

В час активної національної боротьби виникла потреба створення нових патріотичних пісень із закликами до мобілізації, підготовки сил для боротьби за свободу, національну гідність і державну незалежність. Природньо, що такі тексти виникли спочатку як авторські твори, а згодом були оспівані й сприйняті в широкому народному середовищі як свої, трансформовані у фольклоризованих варіантах. Серед перших найвідоміші: «Не пора, не пора» І. Франка, «За Україну, за її волю» М. Вороного, «Ми гайдамаки» О. Маковея, «Ой у лузі червона калина похилилася» С. Чарнецького, Г. Труха та ін. [6, 366 – 367].

Серед опрацьованого матеріалу визначити автора тексту можна лише у 6-7%. Всі інші твори вважаються результатом колективної народної творчості. Такий відсоток можна трактувати як через малодосліджуваність пісень, так і через конспіративність авторів.

Р. Кирчів зазначає: «Найбільшою мірою тут спрацювала властива для творів, що переходять в усний обіг, закономірність – байдужість до авторства. Тим більше, коли в процесі побутування вони зазнають впливу колективної причетності до їх долі, змісту, форми, видозмін, шліфування, варіювання» [6, 372].

Кілька десятиліть ці пісні, як і фольклорний побутовий репертуар зберігався у пам'яті людей і передавався усно. Їх активно виконували і після придушення збройної повстанської армії, особливо в підпільних умовах, в середовищах політичних в'язнів і виселенців.

Розглядаючи ознаку традиційності повстанських пісень згадаємо вищенаведені факти про запозичення текстів з попередньо існуючих жанрів. З цієї позиції їх можна розділити на дві основні категорії: 1) ті, в яких фольклорна основа закладена творчою досвідченістю авторів - використання народнопісенних поетичних паралелізмів, порівнянь, символів, метафор, епітетів на інших засобів народнопісенного образного виразу із властивим їм традиційним смисловим та емоційним навантаженням; 2) твори, які були зорієнтовані на певні зразки, мелодії, форми традиційного фольклору. Зазвичай традиційні мелодії просто виконували з новими текстами. Приурочених до повстанської тематики обрядових пісень на досліджуваній території зафіксувати не вдалося, хоча у збірнику З. Лавришина [9] налічуємо 52 зразки коляд, 3 – щедрівок, 2 – великодніх та 4 – на мотив гаївок, веснянок.

Таку ознаку, як варіантність розглянемо використавши текст пісні «Ой чути, чути, ревуть гармати» (мел. № 9). У Таблиці 2 представлено 5 тестових варіантів цієї пісні, записаних протягом 1970-2012 років на різних територіях України. Три з них представляють традицію Рівненської області. Зміни в тексті ми виділили курсивом. Чотири перших зразки мають незначні відхилення в тексті: підміна дієслів – «б'ють» - «ревуть», «не плач» - «прощай», «поїхав» - «виїхав»; прийменників «та» - «як», «і» - «а», іменників «бандерівець» - «стрілець» - «повстанець» - «боєць». Такі текстові зміни можна трактувати як варіанти запозичення пісень з інших жанрів (про це говорилося вище), так і особливості вираження модусу мислення середовища [2, 12-14]. З поданого матеріалу зрозуміло, що у 1970-1990 роках вищеподана пісня мала більш повний та розширений текст (8 строф), проте трансформувалася у більш компактний текст із 4 строф.

Таблиця 2.

Зап. 1970-90 –х рр. Заліщицький р-н	Зап. 1980-1990-х рр. с. Новожуків Рівненського р-ну	Зап. 1980-90-х рр. с. Велика Клецька Корецького р-ну	Зап. 1990-х рр. Тернопільська обл.	Зап. 2012 р. с. Сапожин Корецького р-ну
Ой чути, чути гарматні стріли, Ой чути чути як ревуть То битим шляхом на Україну Січові стрільці в бій ідуть	Ой чути, чути гарматні стріли, Ой чути чути <i>тай</i> ревуть То битим шляхом <i>із</i> України Полки <i>бандерівців</i> ідуть	Ой чути, чути гарматні стріли, Ой чути чути як ревуть То битим шляхом <i>по</i> Україні Січовики-стрільці ідуть	Ой чути, чути як <i>б'ють гармати</i> Ой чути чути як ревуть <i>Там</i> битим шляхом <i>по</i> Україні Січовики-стрільці ідуть	Ой чути, чути <i>ревуть</i> <i>гармати</i> Ой чути, чути як ревуть <i>Там</i> батим шляхом <i>за</i> Україну Січові стрільці в бій ідуть
На плечах кріси, в руках гранати Коней за поводи ведуть Як виїжджали на поле бою - А комуністи вже їх ждуть	На плечах кріси, <i>при</i> <i>боках шаблі</i> Коней за поводи ведуть Як виїжджали на поле бою А комуністи вже їх ждуть	На плечах кріси, в руках гранати Коней <i>на поводах</i> ведуть <i>Прощай мій коню,</i> <i>прощай вороний,</i> <i>Тут розійдемось</i> <i>мабуть</i>	На плечах кріси, в руках гранати Коней за поводи ведуть Як виїжджали на поле бою А комуністи вже їх ждуть	_____
Прощас мати рідного сина Прощас брат свою сестру А там прощас молодий стрілець Свою кохану дівчину	Прощас мати рідного сина Прощас брат свою сестру А там прощас молодий стрілець Свою кохану дівчину	<i>Ой там прощала та</i> <i>мати сина</i> <i>Там брат прощав</i> <i>свою сестру</i> <i>Ой там прощався</i> <i>та розлучався</i> <i>Стрілець з своєю</i> <i>дівчиною</i>	Прощала мати свого сина, <i>Там брат прощав</i> <i>свою сестру</i> А там прощас молодий стрілець Свою кохану дівчину	_____
Взяв за рученьку: «Бувай здорова,» - <i>А з очей</i> сльози попились <i>«Не плач</i> дівчино і не журися, <i>А щиро Богу</i> <i>помолись»</i>	Взяв за рученьку: «Бувай здорова,» - <i>А з очей</i> сльози попились <i>«Не плач</i> дівчино і не журися, <i>А щиро Богу</i> <i>помолись»</i>	Взяв за рученьку: «Бувай здорова,» <i>А в неї</i> сльози попились - <i>«Прощай</i> дівчино і не журися, <i>Може я вернуся</i> <i>колись»</i>	Взяв за рученьку: «Бувай здорова,» - <i>А в неї</i> сльози попились - <i>«Прощай</i> дівчино <i>ти</i> <i>це молода</i> <i>Може я вернуся</i> <i>колись»</i>	_____
Виїхав стрілець в чистеє поле Йому назустріч - вороги: «Ой кате, кате, ворожий кате, Ми тут навіки пропали».	Виїхав стрілець в чистеє поле Йому назустріч - вороги: «Ой кате, кате, ворожий кате, Ми тут навіки пропали».	<i>Поїхав</i> стрілець в чистеє поле Йому назустріч - вороги: «Ой кате, кате, ворожий кате, Ми тут навіки пропали».	Виїхав стрілець в чистеє поле Йому назустріч - вороги: «Ой кате, кате, ворожий кате, Ми тут навіки пропали».	_____
Гармати грають, кулі літають, Стрільці лягають - мов трава Вдарила куля <i>стрільця</i> у груди Він повалився із коня	Гармати грають, <i>а</i> <i>кулі свищують,</i> <i>Бійці падають</i> - мов трава Вдарила куля <i>бійцеві</i> в груди <i>І повалився він з</i> <i>коня</i>	Гармати грають, кулі літають, Стрільці лягають - мов трава Вдарила куля <i>стрільцеві</i> в груди Він повалився із коня	Гармати грають, <i>а</i> <i>кулі свищують,</i> <i>Бійці падають</i> - мов трава Вдарила куля <i>бійцеві</i> в груди Він повалився із коня	<i>Слав сотенний</i> <i>стрільця в розвідку</i> <i>Стрілець з розвідки не</i> <i>вернувся</i> Влучила куля <i>стрільцеві</i> в груди <i>Стрілець додолу</i> <i>похилився</i>
І полилася кров із серденька І закрасила всю траву А його друзі його похоронили І висипали могилу	І <i>полялася кров</i> <i>червона</i> І закрасила всю траву А його друзі похоронили І висипали могилу	<i>А кров червона його</i> <i>гаряча</i> <i>Та все стікає на</i> <i>траву</i> А друзі його похоронили І висипали могилу	<i>А кров червона його</i> <i>гаряча</i> <i>Стружком стікає на</i> <i>траву</i> А його друзі похоронили І висипали могилу	_____
І <i>поставили</i> хрест із берези, А сотник напис написав: Що в цій могилі	І <i>витесали</i> хреста з берези, А сотник напис написав: У цій могилі спочив	<i>Постановили</i> хреста з берези, А сотник напис написав: У цій могилі спочив	І <i>витесали</i> хреста з берези, А сотник напис написав: Що в цій могилі	<i>Зробили</i> йому хреста з берези <i>Сотенний підпис</i> написав <i>І хто не їде нехай</i>

спочив навіки <i>Молодий стрілець - партизан!</i>	навіки <i>Вкраїнський славний партизан!</i>	навіки <i>Вкраїнський славний партизан!</i>	спочив навіки <i>Молодий хлопець – партизан!</i>	<i>читає</i> <i>За що стрілець цей воював</i>
_____	_____	_____	_____	І хто не їде нехай читає За що стрілець це й воював За рідний край за Україну Він молоде життя віддав

За класифікацією З. Лавришина⁵⁴ сюжети поетичних текстів новоздобутих повстанських пісень середньої Волині поділяємо на 7 тематичних груп:

1. Гімни («Ой у лузі червона калина похилилася»);
2. Марші («Будем старатись, щоб з саборів» (текст № 5), «З піснею на устах» (текст № 1));
3. Про героїчну загибель ватажків УПА («Як Лопатинський» (текст № 6), «А в ниделю рано» (текст № 3));
4. Пісні про Байду, Богдана («Ох Богдане, Богданочку» (текст № 2), «Ой п'є Байда»);
5. Пісні про тюрму, покарання, ув'язнення («Наліг туман на нашу землю» (текст № 4), «За що ви мене закували» (текст № 8));
6. Стрілецькі пісні, які заміною ключових іменників («стрілець» - «партизан», «бандерівець», «повстанець») трансформувалися у повстанські («Розпрощався стрілець із своєю ріднею», «Шли стрільці до бою», «Під поліським замком», «Ой чути, чути ревуть гармати»);
7. Пісні про прощання («Дзвіночок дзвонить» (текст № 7).

Даний поділ не є вичерпним. Це лише основа для подальших досліджень повстанських пісень середньої Волині.

Отже, хоча більшість повстанських пісень має літературне походження, проте за часи усного побутування вони були фольклоризовані та набули певних ознак народних вокальних творів.

Варто розглянути ще одне спостереження, що стосується саме тексту повстанських пісень – у ньому переважає використання літературної української мови. Охарактеризуємо це явище на прикладі розмови із Ярощук Яриною Афанасівною 1926 р.н.⁵⁵. В одному сеансі інформантка співає обрядовий фольклор, використовуючи місцевий

⁵⁴ У збірнику «Літопис УПА» [9] повстанські пісні розділені на 14 жанрово-тематичних груп.

⁵⁵ Сеанс відбувся 13.11.2011 року у с. Симонів Гоцанського району Рівненської області.

діалект: «Ой бо як пуйдеш да й до свекорка / Не будеш обідать», а потім одразу співає повстанську пісню: «Шли стріліці до бою тай за вітчизну». Респондентка яскраво чітко вимовляє звуки «і», «о», хоча в її мові та виконанні обрядових пісень ці голосні більш наближені до «и», «у». Такий момент ще раз підкреслює пізнє та літературне походження повстанських пісень, порівнюючи з давнім фольклорним пластом.

Мелодичні особливості. Мелодика повстанських пісень значно відрізняється від обрядового фольклору та ранньої лірики. А. Іваницький пише про це явище так: «За стилістикою помітна частина повстанських пісень виразно зближується з народно-романсовим струменем фольклору. Однак це не вишукано-романтичні образи чи інтелектуально осягнені модифікації традиційних фольклорних основ (як у фольклорних піснях на тексти Л. Глібова, С. Руданського, В. Забіли), - це романсовість побутового, часто непретензійного складу творчості» [5, 250]. Використовуючи нотний матеріал, зібраний авторкою на території середньої Волині, вдалося виділити декілька ритмічних та мелодичних ознак, властивих даному жанру. У ритміці насамперед використовується чітке *розділення на слабкі та сильні доли*, що проступає у вживанні одноманітних тактових розмірів на «2», «3», «4» чвертки і структурної періодики мотивів, фраз, періодів (мелодії № 3, 4, 7, 8, 9). Регулярність може порушуватися, що обумовлено вподобаннями виконавців:

Приклад № 8

$\text{♩} = 82$
Одна



1. За що ви ме-не за-ку-ва ли, за що ка-ра-є-те-ме-не. Чи



про-ви-нив я пе-ред ва-ми, що ви так су-ди-те ме-не.

Ритмічною особливістю також є наявність *затакту* та *вальсовість* композицій, що виражається в її тридольності:

Приклад 6

$\text{♩} = 144$
Одна ~



2. Йо-го спій-ма-ли на уз-лі-сці, кри-ча-ли: "Здайсь, бан-ді-те, здайсь!".



А він стис-нув в ру-ці мав-зе-ра й вед-ме-жу си-лу гар-ту-вав.

Використання *пунктирного ритму* надає додаткової пружності наспіву:

Приклад 7

$\text{♩} = 90$
Одна

1. Дзві - но - чок дзво нить дзень, дзень, дзень, по - ра ме - ні в до - ро - гу. О -
5 си - шпо - тся кві - ти цих мрій, без те - бе мо - ло - до - го.

У ладовій структурі панує *мажоро-мінорна* підпорядкованість, причому переважає натуральний мажор та гармонічний мінор. В мелодіях чітко прослуховуємо ладово-функціональні плани – тоніка, субдомінанта, домінанта, тимчасова поява паралельної тональності:

Приклад 5

$\text{♩} = 108$
Одна

1. Бу - дем ста - ра - тись, щоб з са - бо - рів по - ви - га - ня - ти [...] вій - ська, щоб не про -
па - ла на - ша сла - ва ко - за - цька сла - ва, сла - ва ю - на - ків. О -
УН це є про - від наш, борь - ба це для ю - на - ків, та - бор цей є ство - ре - ний для нас не тре - ба нам ба - бів.

У багатоголоссі так само простежуємо впливи європейської та професійної музики: *рух мелодії паралельними терціями, гомофонно-гармонічна фактура*. Проте, у кадансах деколи з'являється і підголоскова фактура – запозичення із жанрів більш раннього фольклору:

Приклад 10

$\text{♩} = 52$
Одна

1. Під по-лісь-ким зам-ком ста-рий дуб сто-їть, під по-лісь-ким зам-ком
ста-рий дуб сто-їть, а під тим ду-боч-ком пар-ти-зан ле-жить.

Гурт

Незважаючи на літературне походження, повстанські пісні мають певні зміни в мелодиці. Для прикладу розглянемо 3 зразки пісні «Розпрощався стрілець із своєю ріднею», що була зафіксована

дослідниками у межиріччі Горині та Случі в різні роки: 1 – зап. у 1990-х роках у с. Річки; 2 – зап. у 2010 р. в с. Пустомити; 3 – зап. у 2012 р. в с. Сапожин (див. Таблицю 3). Для того, щоб приклади набули порівняльного вигляду ми транспонували їх в одну тональність та використали схематичний ритм, використавши знаки пролонгації, щоб позначити на яку саме тривалість нота звучала довше. Зазначимо, що перші два зразки є одnogолосними – мелодія вільно переходить із однієї партії до іншої, останній – двоголосний – мелодія рухається паралельними терціями. Порівнюючи ми виділили місця, де мелодії мають різне мелодичне чи ритмічне вирішення. Бачимо, що таких моментів п'ять: 1 – відрізняється приклад № 2 – “а” замінюється на “d”, “b” і “g” – на “а”; 2 – в першому прикладі мелодія перед стрибком «тупцює» на тоніці, в той час, як в інших прикладах стрибок відбувається раніше і тому відбувається плавне сходження вниз; 3 і 5 – мають ритмічні відмінності, припускаємо, що з часом рівний ритм четвертними замінюється на синкопований; 4 – різний у всіх прикладах.

Отже, більшість повстанських пісень створено на засадах пісенно-романсової стилістики. Їх автори спиралися на тогочасну силабо-тонічну систему віршування та основи професійно-композиторської пісенної мелодики. До наших днів ці зразки дійшли майже в першоджерельному вигляді, подекуди набуваючи нових виконавсько-стилістичних рис.

Таблиця 3

Не поспішаючи

с. Річки

1. Роз-про-шав-ся стрі-лець зі сво-є-ю рід-не-ю, від-ї-жджа-є в да-ле-ку до-ро-гу. За

♩ = 144

с. Пустомити

1. Про-шав-ся стрі-лець із сво-є-ю рід-не-ю, від-ї-жджа-є в да-ле-ку до-ро-гу. За

♩ = 84

Одна

с. Сапожин

1. Роз-про-шав-ся стрі-лець із сво-є-ю рід-не-ю, від-ї-жджа-є в да-ле-ку до-ро-гу. За

Гурт

Одна

Гурт

Одна

свій рід-ний край, за стрі-ле-цький зви-чай, ми і-дем за сво-ю У-кра-ї-ну. За... ну.

свій рід-ний край за ко-заць-кий зви-чай, йшов у бій за сво-ю пе-ре-мо-гу. За... мо-гу.

(стрі-лець-кий) - при повторі

свій рід-ний край за стрі-лець-кий зви-чай йде у бій за сво-ю пе-ре-мо-гу. За... мо-гу.

Висновки. Національно-визвольна боротьба українців у 1920-1950 роках сприяла народженню нового жанру усної народної творчості – повстанської пісні. Ці твори відносяться до пізнього шару українського фольклору, який дослідники називають новотворами, піснями літературного походження.

Літератури з цієї теми стає все більше з кожним роком незалежності України. Проте найповнішим та найцікавішим джерелом історичної та пісенної інформації до сьогодні залишаються очевидці цих драматичних подій, яких щороку стає менше. Авторці пощастило спілкуватися з учасниками повстанського руху під час експедиційної роботи у селах Гощанського та Корецького районів Рівненської області.

За класифікацією З. Лавришина сюжети поетичних текстів новоздобутих повстанських пісень поділяємо на 7 тематичних груп: гімни; марші; про героїчну загибель ватажків УПА; історичні та стрілецькі пісні, що трансформувалися у повстанські; пісні про тюрму, покарання, ув'язнення; про прощання.

Музичні ознаки більшості повстанських пісень вказують на пісенно-романсову стилістику цих творів: використання силаботонічної системи віршування; акцентно-динамічний ритм з чітким розмежуванням на сильні і слабкі долі; мажоро-мінорний ладовий устрій, використання гармонічного мінору; ознаки вальсовості, що проступають у тридольному розмірі, підкресленні сильної долі, явній гармонічній основі, що відчувається у мелодії; рух голосів паралельними терціями.

В той же час деякі мелодії мають ознаки маршовості, що проявляється у чотири- та дводольному розмірах, висхідному русі в мелодії, часто – з затакту, активності надає пунктирний ритм.

Хоча більшість повстанських пісень має літературне походження, проте за часи усного побутування вони фольклоризувалися і набули деяких ознак, властивих народновокальним творам – анонімності, усності, традиційності та варіантності.

Явище варіантності фольклору нам вдалося розглянути детальніше завдяки значному поширенню деяких повстанських пісень. Для цього були залучені зразки споріднених текстів, записані дослідниками в різних часових межах (в проміжку 20 років).

Перспективи подальших наукових розвідок. Хоча повстанські пісні є новотворами і мають ознаки впливу європейської музики, проте це є вагомий пласт історії, культури, світогляду українського

фольклору, відображений в піснях. До наших днів ці зразки дійшли майже у незміненому вигляді, подекуди набуваючи виконавсько-стилістичних ознак місцевої пісенної традиції. І, враховуючи останні події в нашій країні, повстанські пісні і досі залишаються актуальними та потрібними у духовному житті українського народу.

Список використаних джерел і літератури:

1. Веремчук Т. Нескорений дух повстанської пісні: повстанські пісні Рівненщини за матеріалами фольклорних експедицій літературно-творчого гуртка "Світанок" ЗОШ №13 в 1991-2003 рр.. Рівне : Волинські обереги, 2005. 112 с.
2. Грица С. Фольклор у просторі та часі. Тернопіль : Астон, 2000. 228 с.
3. Дем'ян Г. Українські повстанські пісні 1940-2000-х років: історико-фольклористичне дослідження. Львів : Галицька видавнича спілка; Київ: Українська видавнича спілка, 2003. 581 с.
4. За волю України: антологія пісень національно-визвольних змагань / упор. Є. Гіщинський. Луцьк : Волинська книга, 2007. 392 с.
5. Іваницький А. І. Український музичний фольклор: підручник. Вінниця: Нова книга, 2004. 320 с.
6. Кирчів Р. Двадцяте століття в українському фольклорі. Львів.: Ін-т народознавства НАН України, 2010. 533 с.
7. Колесса Ф. Українська народна пісня в найновішій фазі свого розвитку. Фольклористичні праці. Київ: Наукова думка, 1970. С. 34—60.
8. Лагода А. Повстанські пісні Володимирецького району: дипломний реферат. Рівне: Рівненський державний гуманітарний університет, 2000. 29 с.
9. Літопис УПА. Пісні УПА / зібрав і зредагував З. Лавришин. Торонто-Львів, 1997. Т. 7. 556 с.
10. Народні пісні Рівненщини: фонографічний збірник / упор. і ред. Н. Супрун-Яремко. Рівне, 2013. 460 с.
11. Повстанські пісні / упоряд. В. Подуфалий. Тернопіль, 1992. 80 с.
12. Повстанські пісні в записах Михайла Іванюка: пісенник / зібрав Кузьма Смаль. Вижиця, 2009. 112 с.
13. Повстанські та стрілецькі пісні / уклад. Л. А. Костильова ; ред. Л. Г. Сахнюк. Рівне : Волинські обереги, 2006. 28 с.
14. Співаник УПА / упор. О. Бобикевич, Б. Кравців, Ю. Лаврівський, В. Шульга та ін.. Regensburg: Mittelbayerische Zeitung, 1950. 163 с.
15. Тарасюк А. Повстанські пісні в традиції села Пустомити Гоцанського району Рівненської області (на матеріалах польових досліджень): дипломний реферат. Рівне: Рівненський державний гуманітарний університет, 2011. – 23 с.
16. Запис здійснений Колодюк А.П. у 2009 р. в с. Дивень Корецького р-ну Рівненської обл. від Царук Н. П. 1929 р. н.
17. Запис здійснений Колодюк А.П. у 2009 р. в с. Великі Межирічі Корецького р-ну Рівненської обл. від Стасюк О. В. 1947 р. н.

18. Запис здійснений Колодюк А.П. у 2010 р. в с. Застав'я Корецького р-ну Рівненської обл. від Бойчук Н. П. 1928 р. н.
19. Запис здійснений Колодюк А.П. у 2011 р. в с. Симонів Гощанського р-ну Рівненської обл. від Ярощук Я. А. 1926 р. н.
20. Запис здійснений Колодюк А.П. у 2012 р. в с. Сапожин Корецького р-ну Рівненської обл. від Морозюк Л. М. 1940 р. н., Киселюк О. І. 1953 р. н., Супрунюк М. О. 1941 р. н., Кисиліюк М. М. 1933 р. н.

References:

1. Veremchuk T. (2005) Neskorenyi dukh povstanskoï pisni [The unconquered spirit of the insurgent song]. Rivne : Volynski oberehy [in Ukrainian].
2. Hrytsa S. (2000) Folklor u prostori ta chasi [Folklore in space and time]. Ternopil : Aston [in Ukrainian].
3. Demian H. (2003) Ukrainski povstanski pisni 1940-2000-kh rokiv [Ukrainian insurgent songs of the 1940-2000s]. Lviv : Halytska vydavnycha spilka ; Kyiv : Ukrainska vydavnycha spilka [in Ukrainian].
4. Hishchynskyi Ye. (comp.) (2007) Za voliu Ukrainy: antolohiia pisen natsionalno-vyzvolnykh zmahan [For the freedom of Ukraine: an anthology of songs of national liberation struggles]. Lutsk: Volynska knyha [in Ukrainian].
5. Ivanytskyi A. (2004) Ukrainskyi muzychnyi folklor [Ukrainian musical folklore]. Vinnytsia: Nova knyha [in Ukrainian].
6. Kyrchiv R. (2010) Dvadtsiate stolittia v ukrainskomu folklori [The twentieth century in Ukrainian folklore]. Lviv: Instytut narodoznavstva Natsionalnoi akademii nauk Ukrainy [in Ukrainian].
7. Kolessa F. (1970) Ukrainska narodna pisnia v nainovishii fazi svoho rozvytku [Ukrainian folk song in the latest phase of its development]. Folklorystychni pratsi [Folklore works]. Kyiv : Naukova dumka, pp. 34—60 [in Ukrainian].
8. Lahoda A. (2000) Povstanski pisni Volodymyrets'koho raionu [Insurgent songs of Volodymyrets district] (graduate work), Rivne: Rivne State University for the Humanities [in Ukrainian].
9. Lavryshyn Z. (comp.) (1997) Pisni UPA [Songs of the Ukrainian insurgent army]. Litopys UPA [Chronicle of the Ukrainian insurgent army], vol. 7, Toronto-Lviv. (in Ukrainian)
10. Suprun-Yaremko N. (comp.) (2013) Narodni pisni Rivnenshchyny [Folk songs of Rivne region]. Rivne [in Ukrainian].
11. Podufalyi V. (comp.) (1992) Povstanski pisni [Insurgent songs]. Ternopil [in Ukrainian].
12. Smal K. (comp.) (2009) Povstanski pisni v zapysakh Mykhaila Ivaniuka [Insurgent songs in the records of Mikhaïl Ivanyuk]. Vyzhnytsia [in Ukrainian].
13. Kostylova L. (comp.) (2006) Povstanski ta striletski pisni [Insurgent and shooting songs]. Rivne: Volynski oberehy [in Ukrainian].
14. Bobykevych O., Kravtsiv B., Lavrivskyi Yu., Shulha V. (comp.) (1950) Spivanyk UPA [Singer of the Ukrainian Insurgent Army]. Regensburg: Mittelbayerische Zeitung [in Ukrainian].

15. Tarasiuk A. (2011) Povstanski pisni v tradytsii sela Pustomyty Hoshchanskoho raionu Rivnenskoï oblasti [Insurgent songs in the tradition of the village of Pustomyty, Hoshchansky district, Rivne region] (graduate work), Rivne: Rivne State University for the Humanities [in Ukrainian].
16. The recording was made by Kolodiuk A. in 2009 in the village of Dyven, Korets district, Rivne region from Tsaruk N. P. born in 1929.
17. The recording was made by Kolodiuk A. in 2009 in the village of Velyki Mezhyrichi, Korets district, Rivne region from Stasiuk O. V. born in 1947.
18. The recording was made by Kolodiuk A. in 2010 in the village of Zastavia, Korets district, Rivne region from Boichuk N. P. born in 1928.
19. The recording was made by Kolodiuk A. in 2011 in the village of Symoniv, Hoshcha district, Rivne region from Jaroshhuk Ja. A. born in 1926.
20. The recording was made by Kolodiuk A. in 2012 in the village of Sapozhyn, Korets district, Rivne region from Morozjuk L. M. born in 1940, Kyseljuk O. I. born in 1953, Suprunjuk M. O. born in 1941, Kysyljuk M. M. born in 1933.

Додаток 1

Мелодії повстанських пісень середньої Волині⁵⁶

№ 1

$\text{♩} = 110$
Одна

1.3 піне - ю на ус - тах ми йдем до бо - ю, за - ги - не-мо, а - бо здо - бу - дем во - лю.

№ 2

$\text{♩} = 72$
Одна

1. Ох Бог-да-не, Бог-да-но-чку, не ро-зум-ний си-ну, по-ди-вись те - пер на ма-тір, на сво-ю кра-ї-ну.

Вар. 2. до схід со - нця...

Вар. 2...звн - ча - ю не вчи - ла.

Вар. 5...в ки - тай - ку по - ви - те.

№ 3

$\text{♩} = 54$
Одна

А в ни - де-лю ра - но ще сон-це не схо-дить, Шу - гай мо-ло-день-кий по до - ли - ні хо-дить. Шу до - ли - ні хо-дить.

1. 2.

Шістнадцяті ноти звучать довше ніж зазначено.

⁵⁶ Частина мелодії розміщених у тексті статті тут не дублюється..

№4

$\text{♩} = 96$
Одна

1. На - ліг ту - ман на на-шу зе - млю, а дзін так дзво-нить аж - гу - де. Як

Вар.

2. пле - чох кров йо - го ті - че, об

1. я див-лю - ся там за ту-ма-ном, жан дарм ро - біт - ни - ка ве-де. Як ка ве-де.

2.

№ 9

$\text{♩} = 96$
Гурт

1. Ой чу-ти, чу-ти ре-вуть гар - ма - ти, ой чу-ти, чу-ти як ре - вуть. Там би-тим

1. шля-хом за Ук-ра - ї - ну сі-чо-ві стрі-льці в бій і - дуть. Там би-тим дуть.

2.

Додаток 2

Тексти повстанських пісень середньої Волині

№ 1

Рівне: Корець: Застав'я⁵⁷

1. З піснею на устах ми йдем до бою,
Загинемо або – здобудем волю.
2. Не знищить нас кати в тюрмах по камерах,
Бо нас у бій веде провідник Бандера.
3. Не знищать нас кати, ані муки болі,
Нам тяжко жить в ярмі – ми хочем волі.
4. З піснею на устах ми йдем до бою,
Загинемо або – здобудем волю.

№ 2

Рівне: Корець: Застав'я

1. Ох Богдане, Богданочку не розумний сину
Подивись тепер на матір на свою країну.
2. Чи я рано до схід сонця Богу не молилась
Чи я діточок не чемних звичаю не вчила
3. Молитеся мої діти, мої марні квіти
Панувала і я колись у широкім світі

⁵⁷ Зазначення місця запису пісні здійснено за схемою: «Область: Район: Село».

4. Панувала, добувала і слави і волі
Минулося, зісталися, могили на по полю
5. Широкої ті могили, де лягло спочити
Козацьке біле тіло в китаюку повите⁵⁸

№ 3

Рівне: Корець: Дивень

1. А в ниделю рано ще сонце не сходить
Шугай молоденький по долині ходить
2. Посіть, хлопці коні будем забиратись,
Поїдем далеко волі добиватись
3. Всі хлопці схопились, коні осідлали,
У тую хвилину до рекі дістались.
4. І скочили з коней, коні напоїли
А кати прокляти вже їх окружили
5. Не плач, рідня мати, і ти, рідня сестро,
Що нашу кров чирвону по світі рознесло

№ 4

Рівне: Корець: Великі Межирічі

1. Наліг туман на нашу землю
А дзвін так дзонить аж гуде
Як я дивлюсь там за туманом
Жандарм робітника веде
2. Руки закуті ноги волочить
По плечах кров його тіче
Обличчя синє від болю спухло
І сльози капають з очей
3. Сидів він вдома нічого їсти
Пішов щоб хліба заробить
Його зловили кати невірні
І наганями стали бить
4. Зв'язали руки зламали ребра
Зламали ребра і посадили до тюрми
А вдома жінка з малими дітьми
Мусила з голоду вмерти
5. Наліг туман на нашу землю
А дзвін так дзвонить аж гуде
Як я дивлюся там за туманом
Жандарм робітника веде

№ 5

Рівне: Корець: Застав'я

1. Будем старатись, щоб з саборів
Повиганяти [...] війська,

⁵⁸ Підкреслене повторюється двічі.

Щоб не пропала наша слава,
Козацька слава, слава вояків.

Приспів⁵⁹:

ОУН – це є провід наш.
Борьба – це для юнаків.
Табор цей є створений для нас,
Не треба нам бабів.

2. «Папськими» рабами не будем,
Булава наша юнацька буде.
Ми заспіваєм на Вкраїні
І пісня наша громом загуде.

№ 6

Рівне: Корець: Застав'я

1. Як Лопатинський⁶⁰ з-за границі
У рідний край, у Львів вертався
І ніс цю думу про кохання,
Тоді чекістам в руки впав.
2. Його спіймали на узліссі,
Крачали: «Здайсь, бандіте, здайсь!»
А він стиснув в руці мавзера
Й медвежу силу гортував.
3. Там ходить Оля понад Бугом,
А Лопатинський в бій пішов
І ніс ту думу про повстання
Тоді чекістам в руки впав.

№ 7

Рівне: Корець: Застав'я

1. Дзвіночок дзвонить – дзень, дзень, дзень,
Пора мені в дорогу.
Осиплються квіти цих мрій
Без тебе молодого.
2. А може вже не вернусь я,
Ти не впадай у тугу.
Бувай здоров, коханий мій,
Ти швидко знайдеш другу.
3. В повітрі котяться дими
Пора мені в дорогу
Осиплються квіти цих мрій
Без тебе молодого.

⁵⁹ Приспів повторюється після кожного куплету.

⁶⁰ Лопатинський – це був герой наш, вожатий.

№ 8

Рівне: Гоща: Симонів

1. За що ви мене закували
За що катуєте мене
Чи провинив я перед вами
Що ви так судите мене
2. Літа по тюрмах я проводжу
І нема сліду по мені
Ти не благаєш моя ненько
І не тужиш ти по мені
3. А може я відздоровію
І повернуся я до вас
А поки ще я у вязниці
Нехай заступить менший брат.
4. Нехай він катив не боїться
Нехай поспраді він диве
Нехай болілими руками
Вкраїнський прапир піднесе

UDC 78.071.7

DOI 10.33287/222131

Осадча Віра Миколаївна,
*кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри «Теорія та історія музики»
Харківської державної академії культури*

тел. (097) 497 - 46 - 55

e-mail: vira.osadcha@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8045-4007>

КЛАСИФІКАЦІЯ ФОЛЬКЛОРНИХ ТРАДИЦІЙ ТА ВИВЧЕННЯ НАРОДНОЇ ПІСЕННОСТІ СХОДУ УКРАЇНИ І СЕРЕДНЬОЇ НАДДНІПРЯНИНИ

Мета статті – узагальнити сучасні уявлення про класифікацію фольклорних традицій, використати подібність типових ознак побутування фольклору для подальшого ґрунтовного вивчення народної пісенності Слобожанщини та Середньої Наддніпрянини. **Методологія наукової розвідки** спирається на історичний, культурологічний, комплексний та системний підходи до розгляду феномену фольклорної традиції в історико-культурному контексті. Спеціальні музикознавчі та методи етномузикології, зокрема методи

структурної типології та жанрово-стильового аналізу використані задля характеристики жанрової системи музичного фольклору. **Наукова новизна** дослідження полягає у тому, що вперше а) було вирізнено спільні умови побутування фольклору Сходу України та Середньої Наддніпрянщини, доведено їх належність до традицій пізнього компактного заселення на територіях історико-географічного типу утворення; б) узагальнено підстави та наукові засади визначення типу фольклорної традиції Сходу України та Середньої Наддніпрянщини як новопоселянської, а саме – інтегрованої із кількох витокових локальних традицій окремих груп поселенців. **Висновки.** Фольклорні традиції як історико-культурні та етнічно означені утворення розрізняються за такими ознаками: масштабом, характером територіального утворення, з домінуючим етнічним компонентом та етноконтактні, автохтонні і діаспорні (маргінальні), серед них провідною ознакою виступає характер заселення. Інший критерій – схильність до новоутворень, він розрізняє новопоселянські традиції пізнього компактного формування як такі, що інтегровані з кількох локальних традицій: Слобожанщина, Середня Наддніпрянщина. Форми побутування фольклорної традиції – активна, активізована або пасивна зумовлюють продуктивність її існування й природність трансмісії. Виявлено, що нині на території корінного існування традиції Слобожанщини, Середньої Наддніпрянщини, серед її носіїв домінує активізована форма побутування фольклорної традиції. Науково-творча реконструкція регіонально означеного стилю виконання представлена у традиціях, що розглядаються, студентськими і аматорськими фольклорними ансамблями. Набуло подальшого розвитку положення про цілісність сучасної фольклорної традиції на Сході України та Середній Наддніпрянщині, зокрема завдяки процесам консервації обрядового фольклору та інтонаційній активності пісенної лірики. Сучасні зміни в жанровій системі музичного фольклору географічно суміжних традицій свідчать про її трансформацію, нецентралізованість і функціональну нестабільність. Замість «стрижньового» провідного жанру, як це властиво автохтонній традиції, новопоселянську маркує домінування стилістики пісенної лірики.

Ключові слова: регіональна фольклорна традиція, народна пісенність, жанрова система, фольклорний осередок, активізована форма побутування, інтонаційна активність пісенної лірики, Схід України, Середня Наддніпрянщина, Слобожанщина.

Осадчая Вера Николаевна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Теория и история музыки» Харьковской государственной академии культуры

Классификация фольклорных традиций и изучение народной песенности востока Украины и средней Надднепрянщины

Цель статьи – обобщить современные представления про классификацию фольклорных традиций, использовать подобность типических признаков бытования фольклора для дальнейшего основательного изучения народной песенности Слобожанщины и Средней Надднепрянщины. **Методология научного исследования** опирается на исторический, культурологический, комплексный и системный подходы к рассмотрению феномена фольклорной традиции в историко-культурном контексте. Специальные методы музыкознания и этномузыкологии, в том числе методы структурной типологии и жанрово-стилевого анализа, использованы для характеристики жанровой системы музыкального фольклора. **Научная новизна** исследования в том, что впервые: а) было выделено общие условия бытования фольклора Востока Украины и Средней Надднепрянщины, доказана их принадлежность к традициям позднего компактного заселения на территориях историко-географического типа образования; б) обобщено предпосылки и научные основы определения типа фольклорной традиции Востока Украины и Средней Надднепрянщины как новопоселянской, а именно такой, что интегрирована из нескольких исходных локальных традиций отдельных групп населения. **Выводы.** Фольклорные традиции как историко-культурные и этнически обозначенные образования разделяются за такими признаками: масштабом, характером территориального образования, с доминирующим этническим компонентом или этноконтактные, автохтонные и диаспорные (маргинальные), их ведущий признак – характер заселения. Другой критерий – склонность к новообразованиям, среди них разделяют новопоселянские традиции позднего компактного формирования как интегрированные из нескольких локальных традиций: Слобожанщина, Средняя Надднепрянщина. Формы бытования фольклорной традиции – активная, активизированная и пассивная определяют продуктивность ее существования и природность трансмиссии. Выявлено, что в наше время на территории коренного существования традиции Слобожанщины, Средней Надднепрянщины среди ее носителей доминирует активизированная форма бытования

фольклорной традиции. Научно-творческая реконструкция представлена в традиции студенческими и любительскими фольклорными коллективами. Развито положение про сохранение творческого характера современной фольклорной традиции на Востоке Украины и Средней Надднепрянщине, в том числе благодаря процессам консервации обрядового фольклора и интонационной активности песенной лирики. Изменения в бытовании музыкального фольклора географически смежных традиций свидетельствуют про трансформацию жанровой системы, ее нецентрализованность и функциональную нестабильность. Вместо «стержневого» ведущего жанра, как это характерно для автохтонной традиции, ведущим фактором маркирования, «узнаваемости» выступает доминирование стилистики песенной лирики.

Ключевые слова: региональная фольклорная традиция, народная песенность, жанровая система, фольклорный очаг, интонационная активность песенной лирики, Восток Украины, Средняя Надднепрянщина, Слобожанщина.

Osadcha Vira, PhD in Art Theory, Professor at the Department of Theory and History of Music, Kharkiv State Academy of Culture

Classification of Folklore Traditions and Research of Folk Singing Tradition of Eastern and Middle Dnipro Regions of Ukraine

The purpose of the article is to summarize modern ideas about classification of folklore traditions using similarity of typical features of folklore existence to enable further detailed research of folk song tradition of Eastern and Middle Dnipro regions of Ukraine. **Methodology of the research** is grounded on historical, culturological, complex and systematic approaches to analyzing the phenomenon of folklore tradition in historical and cultural context. The methods specific to musicology and ethnomusicology, in particular structural typology and analysis of genre and style, are used to characterize the genre system of musical folklore. **Novelty of the research.** In this paper, we achieved the following for the first time: a) articulated common conditions of existence of folklore of Eastern Ukraine and Middle Upper Dnipro regions, and proved that they belong to the traditions of late compact settlement in the territories of historical and geographic type of formation; b) provided arguments for the theoretical basics for analysis in order to define the type of folklore tradition of Eastern Ukraine and Middle Upper Dnipro regions as the new-settlement type, meaning that it has been integrated from several original local traditions of

separate groups of settlers. **Conclusions.** Folklore traditions as historical and cultural, culturally identifiable formations are identified by the following characteristics: the scale and the type of territorial formation, with dominating ethnic component or characterized by ethnic contact, aboriginal or diasporic (marginal). The most important feature is the character of settlement. Another criterion to consider is a tendency to new formations, which characterizes the new-settler traditions of late compact settlement as integrated from several autonomous local traditions: Sloboda Ukraine and Middle Upper Dnipro ones. Forms of existence of folk tradition, defined as active, activated or passive, condition the productivity of its existence and natural way of its transmission. We claim that the carriers of the authentic tradition are dominated by activated form of existence, research-based artistic reconstruction of regionally-defined style is represented in traditions which are reproduced by student and amateur groups. The claim on integrity of modern folklore traditions in the Eastern Ukraine and Middle Upper Dnipro region was developed further. In particular, this occurs due to the processes of preservation of ritual folklore and intonational activity of song lyrics. Changes in genre system of musical folklore of geographically neighboring traditions represent its transformation, its decentralized character and functional instability. Instead of “core” dominating genre, as is common for autochthonous traditions, the new-settlement tradition is marked by domination of stylistic features of song lyrics.

The key words: regional folklore tradition, folk song tradition, genre system, folklore nucleus, activated form of existence, intonational activity of song lyrics, Eastern Ukraine, Middle Upper Dnipro region, Sloboda.

Постановка проблеми дослідження. Пісенна культура усної традиції є предметом вивчення історії культури як основний етап становлення і розвитку національного культурного спадку, а також визнається діючим чинником сучасного загальнокультурного процесу. В межах проблематики етномузикології поняття пісенної культури усної традиції характеризує народну пісенність, зважаючи на специфіку її соціальної реалізації. Складові цієї категорії описані поняттям фольклорної традиції, яке в свою чергу існує (використовується):

- в функціональному значенні як процес передачі (трансмисії) етнічно важливої інформації,
- в дискурсивному – як усталена система фольклорних текстів, яка реалізується на мовно-інтонаційному рівні і має межі свого

побутування, обумовлені історико-географічними чинниками. Тож методологічно вивчення народної пісенності відбувається відповідно належності її ознак до регіональної фольклорної традиції, зокрема – регіональної народнопісенної традиції.

Аналіз сучасних публікацій за темою роботи. Аспекти визначення іманентних властивостей фольклорної традиції як історико-культурного феномена в межах культурної традиції певного етносу вивчали Е. Алексєєв [1], Є. Гіппіус [3], І. Мацієвський [11], С. Неклюдов [15], О. Тюрикова [12], а також автор статті [16]. Відмінності функціонування фольклорної традиції зафіксували як типологічні узагальнення більшість із провідних вчених, серед яких В. Гошовський [4] Л. Єфремова [5], А. Іваницький [6], К. Квітка [8], І. Клименко [9], О. Мурзіна [13]. Фольклорна традиція виконує комунікативну функцію, вона виступає як носій та транслятор, що здійснює процес трансмісії етнічно означеної художньої інформації, «виступає в процесі комунікації як серединний елемент діалогу» [7]. Пісенна культура усної традиції підлягає соціальній реалізації у річищі фольклорної традиції.

Одною з актуальних проблем сучасної етномузикології постає вивчення жанрової системи музичного фольклору з урахуванням територіальних обмежень його побутування, а саме тяжінню (належності) жанрової системи до певної регіональної фольклорної традиції. Заявлена проблематика зумовлює **актуальність** пропонованої наукової розвідки. Належність пісенних текстів та обрядово-звичаєвого контексту їх побутування до певної регіональної фольклорної традиції визначається домінуванням ознак певного типу. Типологія фольклорних традицій описана в сучасній етномузикології за трьома групами параметрів:

- за масштабом – регіональні, локальні, мікролокальні («осередкові») [16], одиничні прояви традиційного співу, музикування;

- за характером формування: компактні та дисперсні (за кількістю носіїв фольклорної традиції на території регіону), автохтонні (корінні поселення), маргінальні або діаспорні (локальні поселення в іномовному оточенні, на території інших держав) [11, 134–135], новопоселянські, «старожильські» (інтегровані з відмінних локальних складових), етноконтактні (двомовні), мішані (локальні особливості музичних діалектів певного етнокультурного регіону домінують над процесами інтеграції в нову стильову якість);

- територіальною належністю до певного історично складеного краю з місцевою самоназвою, як то: Прикарпаття, Закарпаття, Полісся, Поділля, Волинь, Слобідська Україна. Фонографічні записи В. Ступницького мають назву «Пісні Слобідської України» (1929) [18], фонографічні записи 1936–1937 років Ю. Цехміструка – «Народні пісні Волині» [19], наукова збірка А. Іваницького – «Історична Хотинщина» (2007)[6]. Поділ на окремі музичні діалекти в межах таких територіальних утворень уперше здійснив В. Гошовський у науковій збірці «Народні пісні Закарпаття» (1967–2003), де він розрізняє 8 діалектів, серед яких пісні Гуцульщини, Марамороські пісні, Пісні Східної Верховини, Західної Верховини. Окремо упорядник розглядає мігруючі пісні [4].

О. Мурзіною запропонована дефініція фольклорних традицій за типами історико-географічного утворення «у історичному контексті формування та розвитку»: [13, 15] на природно-етнографічні, де домінує ознака автохтонності, історико-територіальні та географічні, які враховують історичні умови формування, географічні обмеження у визначенні типу фольклорної традиції.

Відмінності організації жанрової системи регіональної фольклорної традиції, важливі для вивчення прикордонних територій уперше визначив Є. Гіппіус [3]. Для характеристики автохтонних традицій важливе положення вченого про формування жанрової структури регіональної фольклорної традиції з опорою на стрижньовий жанр (наприклад, магічно-звуковий компонент в календарно-обрядових піснях – для традиції західноросійських областей, ритміка й пов'язаність із ритуальною танковою основою – в південноросійських регіональних традиціях). Домінуюча ознака провідного жанру, як на рівні стильових, а частково – функціональних показників впливає на інші компоненти жанрової системи.

На аналізі розповсюдження пісенних типів та їх ритмоінтонаційної розробки І. Клименко характеризує розрізненість цих процесів у автохтонних традиціях («північно-західної зони», зокрема Полісся, Поділля – природно-етнографічних) та «східної зони», до якої дослідниця відносить переважно території пізнього компактного заселення – Наддніпрянщини та Лівобережжя (відповідно – історико-географічних зон) [9]. Зокрема суттєве ускладнення ритмічного малюнку наспівів, розвиненість фактури, ладової будови, якості розспівності свідчать про провідне значення музичної стилістики як фактору розрізненості окремих локальних або

навіть регіональних традицій. Серед них фольклорні традиції Сходу України та Середньої Наддніпрянщини, особливості вивчення яких складають **мету презентованої статті**.

Об'єкт дослідження народна пісенність Сходу України та Середньої Наддніпрянщини, а **предмет** – функціонування народної пісенності в умовах фольклорної традиції історико-географічного типу утворення, а саме пізнього компактного заселення з елементами етноконтактної традиції.

Виклад основного матеріалу. Регіональна народнопісенна традиція діє на мовно-інтонаційному рівні та реалізується через систему жанрів, стилістичний комплекс [16, 233]. Як діюча складова сталого пісенного осередку, вона взаємодіє з іншими сферами традиційної народної культури.

У традиційному сільському середовищі музичний фольклор протягом століть був домінуючою формою культурного спілкування (культурної комунікації) і регламентувався обрядово-звичаєвою і фольклорною традицією. Для неї притаманні циклічна повторність культурної інформації, нашарування в народному вжитку пісенних творів різного часу складання і стилю виконання.

Різновиди комунікації у фольклорній традиції зумовлені інтровертним характером її побутування. Доцентрова спрямованість контактної комунікації пояснює певну відстороненість, комунікативну автономність. Ці процеси сприяли консервації художньої системи пісенності, зокрема збереженню деяких архаїчних жанрів, локальних варіантів розспіву, вибору поетичних образів у пісенних текстах.

До природної *уособленості* існування народної пісні у традиціях пізнього компактного заселення, зокрема Сходу України та Середньої Наддніпрянщини додається **осередковий характер** побутування регіональної фольклорної традиції, відмінність традиції в сусідніх поселеннях і подібність у територіально віддалених. Кожна локальна традиція в таких умовах проявляє себе як спільність мікролокальних, набуває значення **подвійна інтровертність** побутування.

Консервативність щодо змін у обрядово-звичаєвій сфері сполучається в Новий час з певною гнучкістю, фактично трансформацією жанрової системи музичного фольклору, культурною реакцією на зміну умов існування. Нині вивчення регіонально самотньої фольклорної традиції ускладнене тим, що народна пісенність сприймається суспільством як частина нематеріальної культурної спадщини. Домінують форми побутування музичного

фольклору, відмінні за умовами і мотивацією їх здійснення. Вони спрямовані на підтримку життєздатності та перспектив подальшого оновлення пам'яток пісенної культури. При цьому наближеність цих пам'яток до традиції залежить від глибини знання цієї традиції фольклористами, які працюють на певних теренах.

Крім **активної форми** побутування, коли пісня або обряд виконується носіями традиції для себе, без зовнішньої мотивації, в структурі побутування традиції протягом ХХ ст. склалася **активізована (варіант визначення – творча) форма** побутування пісенної традиції, пов'язана із зовнішньою мотивацією. Наприклад, виконання під час експедиції для фольклориста, інсценування гуртового співу або обряду в сценічних умовах. Якщо до **активної форми** побутування фольклору здатні лише носії «місцевої», осередкової традиції співу та музикування, розспівуючи твори локального поширення, засвоєні пасивним способом, то при **активізованій формі** побутування присутній дидактичний метод передання (трансмисії) пісенного репертуару (усний або шляхом вивчення транскрипції пісенної версії). Тобто, розширюється коло реципієнтів пісенної традиції. Це представники молодших поколінь – мешканці цього ж села, які вивчають пісні або інсценують обряди разом із знавцями місцевого фольклору у складі аматорських фольклорних колективів, або рідше – в родинному колі. Інший шлях трансмісії – серед учасників любительських колективів, які спеціально вивчають пісенний фольклор цього осередку, переймають його обряди, звичаї та відтворюють в іншому (зазвичай – міському) культурному середовищі. Такий рух притаманний для культурної ситуації України, починаючи з 80-х років ХХ ст., і визначений О. Бенч як діяльність репродуктивно-дослідницьких колективів [2]. Натомість обрядові жанри і розспівана «старожитня» лірика побутують у регіонах, які розглядаються, у **пасивній формі**, коли існує згадка про певні пісні, але носії традиції не здатні їх повністю відтворити, або не пам'ятають повністю поетичний текст. Ці форми побутування притаманні сучасній фольклорній традиції Сходу України та Середньої Наддніпрянщини, які належать до традицій пізнього компактного формування. Порівняльний аналіз сюжетів та типів наспівів у доступних збірках народних пісень Слобожанщини та суміжних земель Лівобережної Дніпропетровщини, навчальних виданнях, дозволяє говорити про спільність сюжетно-образної сфери

народної пісенності, подібності структурних та стилістичних характеристик, діалекту, типів наспівів.

Регіональні пісенні традиції Сходу України та Середньої Наддніпрянщини об'єднують кількісні та якісні показники жанрової системи, наявність активних інтонаційно-стильових перетворень, прояви інтонаційної активності пісенного стилю. Вони зумовлені **багатокомпонентністю** вихідних складових фольклорної традиції, різноманітністю початкового музичного матеріалу. Це зумовило **багатошаровість** структури традиції, наявність стильових «накладань». Аналізуючи козацькі пісні як частину усної спадщини Нижньої Наддніпрянщини, А. Любимова звертає увагу на «сучасний стан побутування колишньої потужної традиції, її теперішню фрагментарність, мелостилістичну розмитість, жанрові модуляції з пізнішими творами» [10, 130]. У передмові до збірки «Народні пісні сучасної Дніпропетровщини, випуск 2, Петропавлівський район», упорядники характеризують традицію переважно в пасивній формі побутування: «...згасання традиційного музичного фольклору, його жанрового ряду, зменшення кількості обрядових жанрів» [14, 6]. Стосовно особливостей побутування пісенності на Донеччині О. Тюрикова доводить поліетнічність, «рухливий стан фольклорних традицій, які <...> творять дифузне фольклорне середовище» [12, 8], Етноконтактність як якість традиції Слобожанщини визначає Н. Плотнік [17]. Як **традиція пізнього компактного формування, вона підкорюється дії таких чинників, як нецентралізованість та нестабільність жанрової системи, автономність побутування окремих жанрів, завдяки висунутим вище положенням їй притаманні осередковість побутування і полістадіальність формування пісенних масивів.** Поруч в народній пам'яті існують пісенні зразки різного часу складання, відмінні за жанрово-стильовими ознаками.

Для характеристики Сходу України та Середньої Наддніпрянщини як традицій пізнього компактного формування важливі показники: розмежування традицій за часом заселення та умовами її складання, нівелювання локальних особливостей пісенного стилю окремих груп поселенців, переосмислення значущості окремих елементів музичного новопоселянського стилю.

Висновки. Сучасні форми побутування фольклорної традиції як історико-культурного та етнічно означеного феномена розрізняються за такими ознаками: масштабом (регіональні, локальні, мікролокальні, осередкові), характером територіального утворення (історико-

географічні, природньо-етнографічні, за кліматичними ознаками). За умовами формування та розвитку вирізняють парні групи чинників фольклорних традицій. Серед найбільш питомих ознак – міра скупченості (компактні, дисперсні), з домінуючим етнічним компонентом та етноконтактні, автохтонні і діаспорні (маргінальні), серед них провідною ознакою виступає характер заселення. Інший критерій – схильність до новоутворень, він розрізняє новопоселянські традиції пізнього компактного формування як такі, що інтегровані з кількох локальних традицій: Слобожанщини, Середня Наддніпрянина. Навпаки, існують традиції складені з кількох автономних локальних стилів, які не підлягають інтегруванню у новопоселянський тип (Закарпаття). Розповсюдженням критерієм слугує також належність регіональної традиції до складеного усталеного етнокультурного регіону (наприклад, Полісся, Поділля). Форми побутування фольклорної традиції – активна, активізована або пасивна зумовлюють продуктивність її існування й природність трансмісії. Серед активізованої форми побутування протягом останніх 30 років вирізняється професійно-аматорське відтворення, описане як реконструкція фольклорного тексту. Виявлено, що нині на території корінного існування традиції Слобожанщини, Середньої Наддніпрянини, серед її носіїв домінує активізована форма побутування фольклорної традиції. Також розвивається репродуктивно-дослідницький напрямок, що відтворює культуру гуртового багатоголосного співу. Він визначений як науково-творча реконструкція регіонально означеного стилю виконання і представлений в традиціях, що розглядаються, студентськими і аматорськими фольклорними ансамблями. Набуло подальшого розвитку положення про збереження питомого характеру сучасної фольклорної традиції на Сході України та Середній Наддніпрянині, зокрема завдяки процесам консервації обрядового фольклору та інтонаційній активності пісенної лірики. Зміни в жанровій системі музичного фольклору географічно суміжних традицій, що розглядаються, свідчать про трансформацію жанрової системи, її нецентралізованість і функціональну нестабільність. Замість «стрижньового» провідного жанру, як це властиво автохтонній традиції, провідним чинником маркування, «впізнаваності» виступає домінування стилістики пісенної лірики. Дослідники констатують кількісне домінування пісень ліричної образної сфери, її жанрово-стильову розгалуженість. При цьому автор статті дотримується позиції

про питомість сучасних фольклорних процесів, наявність у фольклорному середовищі потенції до формування відмінних, але належних до цієї традиції пісенних типів. Вони відрізняються від старожитньої «протяжної» лірики, але корінні особливості традиції співу збережені. Це відчувається у мелодійному малюнку пісенних новотворів, у культурі гуртового розспіву, дотриманні окремих особливостей музичного діалекту в манері виконання пісень. Пісні пізнього походження – XIX - XX століття і нашого часу все ж таки мають тенденцію до позитивного розвитку і уявляють самобутній, багатий і, що головне – ще науково не описаний фольклорно-етнографічний матеріал. Він може бути узагальнений як нова музична система усної традиції. Вона увібрала в себе риси усно-писемної культури, прийоми віршування, строфіки й композиційних типів масової пісні, але далеко не вичерпала власних запасів розвитку виразних засобів, власної творчої потенції. Відтак, **перспективи подальшого дослідження** в обраному напрямку полягають у науковому осягненні структурних і стилістичних складових, інтонаційно-ритмічної виразності музичного фольклору Лівобережжя України таким, яким він побутує нині, зокрема в межах фольклорної традиції Сходу України та Середньої Наддніпрянщини.

Список використаних джерел і літератури:

1. Алексеев Э.Е. Фольклор в контексте современной культуры. М: Сов. композитор, 1988. 236 с.
2. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції: Навч. посіб. К.: Ред. журн. «Укр. світ», 2002. 440 с.
3. Гиппиус Е.А. Проблемы ареального исследования традиции русской песни в областях украинского и белорусского пограничья. *Традиционное народное музыкальное искусство и современность*. М., 1982. С. 5–13.
4. Гошовський В. Українські пісні Закарпаття. Відп. ред. В. Романюк. Львів: наук. бібліотека ім. В. Стефаника НАН України, 2003. 446 с.
5. Єфремова Л.О. Наспіву українських весільних пісень: монографія. Київ: Наукова думка, 2006. 191 с.
6. Івановська О.П. Суб'єктно-образна система фольклору: категоріальний аспект: Автореф. дис... д-ра філол. наук: 10.01.07. Київ. Нац. ун-т ім.Т.Г.Шевченка. К., 2007. 39 с.
7. Квітка К.В. Українські народні мелодії. К.: Поліграф Консалтинг, 2005. 383 с.
8. Клименко І. Методологічні проблеми сучасної мелоареології: з практичного досліду документального картографування. *Слов'янська мелогеографія*. Київ, 2010. Кн. 1 (в 2 ч.). Ч. 1. С. 19–30.
9. Іваницький А.І. Історична Хотинщина. Музично-етнографічне дослідження. Навчальний посібник. Вінниця, НОВА КНИГА, 2007. 576 с.

10. Любимова А. Козацькі пісні як частина усної спадщини Нижньої Наддніпрянщини. *Проблеми етномузикології*. В. 14. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2019. С. 129–140.
11. Мацієвський І. Пролегомени дослідження етнічної музики українського зарубіжжя. *Ігри та співголосся. Контонація. Музикологічні розвідки*. Тернопіль: «Астон», 2002. С. 132–137.
12. Музичний фольклор Донбасу: весільні пісні. Д.: «Юго-восток», 2005. 440 с.
13. Мурзіна О. Середня Наддніпрянщина в історичному контексті формування традиції. *Проблеми етномузикології*. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2014. В. 9. С. 12–38.
14. Народні пісні сучасної Дніпропетровщини. В. 2. Петропавлівський район / Упор.: Галина Пшенічкіна, Анастасія Любимова. Дніпро : Ліра, 2019. 164 с.
15. Неклюдов С.Ю. Традиции устной и книжной культуры. Слово устное и слово книжное. М.: РГГУ. 2009. С. 15–33.
16. Осадча В.М. Класифікація локальних фольклорних традицій в сучасній культурології та етномузикології: міждисциплінарний підхід. *Культура України*. 2012. В. 38. С. 226–235.
17. Плотнік Н.А. Традиційна родинно-обрядова культура в сучасному суспільстві (на матеріалах Харківщини). Харків: «Точка», 2017. 268 с.
18. Ступницький В. Пісні Слобідської України. Передмова В.М. Осадча. Харків: Майдан, 2007. 52 с.
19. Цехмістрок Ю. Народні пісні Волині: фонографічні записи 1936–1937 років. Львів-Рівне, 2006. 480 с.

References:

1. Alekseev, E.E. (1988). Folklore in the context of Soviet culture– Moscow: Sov. kompozitor [in Russian].
2. Bench-Shokalo, O. (2002). Ukrainian choral singing: Actualization of customary tradition: Navch. posib. Kiyv: Red. zhurn. “Ukr. svit” [in Ukraine].
3. Hyppyyus, E.A. (1982). Problems of the areal study of the tradition of Russian song in the areas of the Ukrainian and Belarusian borderlands. *Tradytsonnoe narodnoe muzykalnoe yskusstvo y sovremennost*. Vol. 60. Moscow [in Russian].
4. Hoshovs'kyu, V. (2003). Ukrainian songs of Transcarpathia Resp. Vidp. red. V. Romanyuk. L'viv: nauk. biblioteka im. V. Stefanyka NAN Ukrayiny [in Ukraine].
5. Yefremova, L.O. (2006). Singing ukrainian wedding songs: monohrafiya. Kyyiv: Naukova dumka [in Ukraine].
6. Ivanovska, O.P. (2007). Subjective-figurative system of folklore: categorical aspect: Avtor. dys...d-ra filol. nauk: 10.01.07. Kyiv KNU im. T. Shevchenka [in Ukraine].
7. Ivanytskyi, A.I. (2007). Historical Khotynschyna. Musical and ethnographic research. *Navchalnyi posibnyk*. Vinnytsia, NOVA KNYHA [in Ukraine].
8. Kvitka, K.V. (2005). Ukrainian folk melodies. Ch. 2 Komentar /Uporiad. ta red. A.I. Ivanytskoho: K.: Polihraf Konsal'tynh [in Ukraine].
9. Klymenko, I. (2010). Methodological problems of modern melodoareology: from the practical experiment of documentary mapping. *Slovianska meloheohrafiia*, 1, 19–30 [in Ukraine].

10. Liubymova, A. (2019). Cossack songs as part of the oral heritage of the Lower Dnieper. *Problemy etnomuzykologhii : Zbirnyk naukovykh prats. Vyp. 14 Red.-upor. Yevhen Yefremov, Hanna Pelina.* Kyiv, 129-140 [in Ukraine].
11. Matsiievskiy, I. (2002). Prolegemen of research of ethnic music of Ukrainian abroad. *Games and co-voice. Muzykol. rozvidky.* Ternopil: «Aston» [in Ukraine].
12. Donbass musical folklore: wedding songs, (2005). Donetsk: TOV «Iuho-vostok, Ltd» [in Russian].
13. Murzina, O. (2014). Middle Dnieper in the historical context of the formation of tradition. *Problemy etnomuzykologhii.* Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho, 9, 12–38 [in Ukraine].
14. Folk Songs of Modern Dnipropetrovsk Region, (2019). Is. 2: Petropavlivskiy district. / *Uporiadnyky : H. Pshenichkina, A. Liubymova.* Dnipro: Lira [in Ukraine].
15. Neklyudov, S.Y. (2009). Oral and books tradition. *Sost. M.A.Gister. M.: Ser. «Tradiciya-tekst-fol'klor: tipologiya i semiotika», 15–33 [in Russian].*
16. Osadcha, V.M. (2012). Classification of local folklore traditions in modern culturology and ethnomuzikology: interdisciplinary approach. *Kultura Ukrainy, 38, 226–235 [in Ukraine].*
17. Plotnik, N.A. (2017). Traditional family-ritual culture in modern society (on the materials of Kharkiv region). *Kharkiv, Yzdatelstvo «Tochka» [in Ukraine].*
18. Stupnytskyi, V. (2007). Songs of Sloboda Ukraine. *Peredmov V.M. Osadcha.* Kharkiv: Maidan [in Ukraine].
19. Tsekhmistruk, Yu. (2006). Volyn` folk songs: phonographic records of 1936-1937. *Dzherelni materialy ta vydannia Bohdana Stoliarchuka.* Lviv-Rivne [in Ukraine].

UDC 781.7:784

DOI 10.33287/222132

Любимова Анастасія Яківна,
аспірантка Національної музичної академії України
ім. П.І. Чайковського,
викладач Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел. (097) 095 - 40 - 49
e-mail: natochka3110@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-1313-9047>

ВЕСІЛЬНІ МЕЛОДІЇ «СЕРЕДНЬОДНІПРОВСЬКОГО НАБОРУ» В АРЕАЛІ ДНІПРОВСЬКИХ ПОРОГІВ

Сільська пісенна культура півдня України почала формуватися від середини XVII століття з суми традицій, перенесених переселенцями з різних територій – як історичних українських, так і інших етнічних земель. Цей процес активно проходив протягом трьох останніх століть. Складні міграційні процеси вплинули на формування

місцевої народної культури, яка увібрала в себе (і частково синтезувала) традиції, притаманні первинним теренам, звідки походили новопоселенці. Провідними обрядовими жанрами, які збереглися у пам'яті респондентів до нашого часу, є пісні, що супроводжували зимовий обрядовий цикл та весільний ритуал. **Мета статті** – охарактеризувати побутування весільного обряду на територіях, розташованих уздовж дніпровських порогів, визначити типологію пісень, що супроводжують обрядові дії, установити поширені ритмосилабічні типи наспівів та виявити їх локальні особливості. **Методи** та матеріал дослідження: наукової розвідки, а саме – експедиційні матеріали Лабораторії фольклору та етнографії Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки, матеріали нотних зібрань з окресленого регіону. **Методи**: історичний, етнографічний, структурно-аналітичний, що дозволяють структурувати матеріал статті та сформулювати висновки. **Наукова новизна** роботи полягає у розширенні та доповненні відомостей про народну пісенну культуру весільного обряду з малодосліджених теренів України, а також у виявленні особливостей місцевої традиції. **Висновки**. Весільний обрядовий цикл ще до 1970-х років перебував у активному вжитку місцевого сільського населення та відносно повно зберігся в пам'яті респондентів до сьогодні. За сучасними етнографічними відомостями, зафіксованими в терені, можливо реконструювати основні етапи ходу обряду. Питомий пісенний репертуар представляють кілька типових мелодій, характерних для Середньої Наддніпрянщини, що належать до так званого «середньодніпровського набору» (за І. Клименко). Він включає чотири мелоформи (тирадні та строфічні), оперті на дві ритмовіршові моделі – 6-дольну формулу та формулу 5+3. Зрідка «оздобою» репертуару виступає мелотип з рефреном «рано-рано». Дослідження розширює кордони побутування цих типів на південь від їх основного ареалу – приєднуючи зону, уздовж дніпровських порогів.

Ключові слова: народні пісні, південь України, Дніпровські пороги, традиційна культура зон пізнього заселення, традиційне весілля, весільна тирадна форма, пісенна строфа.

Любимова Анастасія Яковлевна, аспірантка Національної музикальної академії України ім. П.И. Чайковского, преподаватель Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Свадебные мелодии «Среднеднепровского набора» в ареале Днепровских порогов

Сельская песенная культура юга Украины формировалась, начиная с середины XVII века из суммы традиций, перенесенных переселенцами, происходящими из разных земель – как исторических украинских, так и других этнических территорий. Этот процесс в активном виде длился около трех веков. Сложные миграции сформировали местные формы народной культуры, которая вобрала в себя (и частично синтезировала) традиции, присущие первичным территориям, из которых прибыли новопоселенцы. Ведущими обрядовыми жанрами, которые сохранились в памяти респондентов до нашего времени, являются песни, сопровождавшие зимний обрядовый цикл и свадебный ритуал. **Цель статьи** – охарактеризовать бытование свадебного обряда на территориях, расположенных вдоль днепровских порогов, определить типологию песен, сопровождающих обрядовые действия, установить распространенные ритмосиллабические типы напевов и выявить их локальные особенности. **Методы** и материал исследования: экспедиционные материалы, а именно – результаты работы Лаборатории фольклора и этнографии Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки, материалы нотных собраний из очерченного региона. Методы: исторический, этнографический, структурно-аналитический, которые позволяют выстроить материал статьи и сформулировать её выводы. **Научная новизна** работы заключается в расширении и дополнении сведений о народной песенной культуре свадебного обряда с малоисследованных территорий Украины, а также в определении особенностей местной традиции. **Выводы.** Свадебный обрядовый цикл еще до 1970-х годов в активной форме существовал в обиходе местного сельского населения и относительно полно сохранился в памяти современных респондентов старшего возраста. По этнографическим сведениям, зафиксированным в полевых условиях, можно реконструировать основные этапы хода обряда. Базовый песенный репертуар представляют несколько типичных мелодий, характерных для Средней Надднепрянщины, принадлежащих к так называемому «среднеднепровскому набору» (по И. Клименко). Он включает четыре мелоформы – пары тирадных и строфических композиций, основанных на двух ритмостиховых моделях – 6-дольной формуле и формуле 5+3. Изредка «украшением» репертуара выступает оригинальный мелотип с рефреном «рано-рано». Исследование расширяет границы бытования этих типов на юг от их основного ареала, присоединяя к нему зону днепровских порогов.

Ключевые слова: народные песни, юг Украины, Днепровские пороги, традиционная культура зон позднего заселения, традиционная свадьба, свадебная тирадная форма, песенная строфа.

Lyubimova Anastasia, postgraduate student at the P.I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, lecturer at Dnipropetrovsk M. Glinka Academy of Music

«Middle dnipro set» wedding folk song tunes from the Dnipro river rapids area

The rural song culture of the south of Ukraine consisted from the middle of the 17th century with a complex of traditions transferred by settlers from different territories – historical Ukrainian and other ethnic lands. This process has been actively taking place over the past three centuries. Migration influenced the formation of folk culture, which absorbed (and partially synthesized) the traditions inherent in the primary territories. The leading ritual folklore genres that have survived in the memory of the respondents to our time are songs from the winter calendar cycle and the wedding traditions. **The purpose** of the article is to characterize the existence of the wedding customs in the territories located along the Dnipro river rapids, to determine the typology of songs accompanying ritual actions, to establish the rhythmic-sylabic types of melodies and their local features. **Methods** base and material of investigation: expedition materials of the Laboratory of Folklore and Ethnography at Dnipropetrovsk M. Glinka Academy of Music, materials of music collections from the outlined region, as well as historical, ethnographic, structural and analytical methods. **Conclusions.** Until the 1970s, the wedding ritual cycle was in common use of the local rural population and is relatively fully preserved in the memory of the respondents at present times as well. According to ethnographic information recorded in the field, it is possible to reconstruct the main stages of the actual rituals. The specific song repertoire is represented by several typical melodies characteristic of the middle Dnipro region – the so-called "Middle Dnipro Set" (after I. Klimenko). It includes four melotypes – tirade and stanza types, based on two rhythmic-poetic models – a 6-part formula and a 5+3 formula. Sometimes a melotype with the refrain "*rano rano*" appears as a "decoration" of the repertoire. Our investigation expands the boundaries of the existence of these types to the South, along the Dnieper rapids region.

The key words: folk songs, Southern Ukraine, Dnieper rapids, traditional culture of late settlement zones, wedding traditions, wedding tirades, song stanza.

Постановка проблеми. Південна Україна, у тому числі й територія сучасної Дніпропетровської області, проходила фазу масового залюднення протягом XVIII – XX ст., хоча археологічні знахідки з цієї місцевості вказують на те, що діяльність людини тут відбувалась ще за часів палеоліту (200 – 120 тисяч років тому). Тривалий період Степ був місцем кочування хазарів (IX ст.), печенігів (X ст.), половців, монголів (XIII ст.), які систематично грабували та розорювали малочисельне місцеве населення.

XVI ст. внесло значні корективи у формування місцевого населення. Тут утворилось військове побратимство, що змогло протистояти татарам, які на той час панували в Степу. Вояки називали себе *черкасами* або *запорожцями*. Територія розташування цього війська охоплювала спершу Київщину та Черкащину, а згодом – малозаселені і незаселені території степової України. Від тих часів і до середини XVIII ст. головування над місцевими землями оскаржувалося між козаками і татарами. До цього двобою згодом долучилась і Росія, яка після численних перемог над войовничими народами стала вважати цю територію своєю. Проте владу Росії над цією місцевістю можна назвати умовною, бо відсіч нападникам давали переважно запорожці.

З XVIII ст. розпочинається масове заселення Степу. Цьому головним чином сприяла ініціатива імператриці Єлизавети. Другим впливовим чинником став приріст населення після закінчення війни з Турцією. Сюди переселялись численні групи людності як з різних історичних теренів України, так і з інших етнічних земель. У новоутвореному Новоросійському краї⁶¹ сформувались три типи поселень – військові (паланки запорожців) та хутірські «цивільні» поселення українців (переселені шляхтичі, селяни, міщани та бродяги), слобідські поселення, у тому числі з російським людом, іноземні колонії (волохів (румунів), німців, грузинів, болгар, греків, також у

⁶¹ Новоросійський край (Новоросійська губернія) – адміністративно-територіальна одиниця Російської Імперії (1764–1783), створена згідно царського наказу як військовий округ для оборони кордонів і для контролю над Запоріжжям. Новоросійська губернія (1796–1802) була створена відповідно до царського наказу «Про новий поділ держави на губернії». Намісництва як вищі адміністративно-територіальні одиниці були ліквідовані, замість них утворено Новоросійську губернію із адміністративним центром у м. Катеринославі (зараз Дніпро).

джерелах відзначені білоруси, поляки, кримські татари). Етнічні групи привносили в місцеву культуру кожен частку своєї традиції. Деякі з них до сьогодні зберегли фрагменти власних традиційних ритуальних дійств або пісень.

У ХІХ столітті частка інонаціональних переселенців значно скоротилася, натомість активно приїжджали українці із суміжних територій, особливо з Полтавщини та Чернігівщини, меншою мірою – росіяни. У ХХ столітті на теренах сучасної Дніпропетровської області сформувався великий промисловий центр. Це зумовило значний перерозподіл сільського та міського населення, а також привабило працівників з інших територій. Наведені дані пояснюють причини етнічної строкатості населення на півдні України.

Історія етнографічних досліджень краю. Етнографічним дослідженням окресленої території присвятили свої праці такі визначні вчені ХІХ століття як Іван Манжура, Григорій Залюбовський, Яков Манжура, Дмитро Яворницький, Володимир Бабенко. У коло інтересів дослідників, окрім історичних, географічних, соціальних питань, входив також культурно-духовний напрямок. На жаль, дослідження названих вчених та їх малочислених послідовників не дають повноцінних відомостей про народну пісенну культуру.

Етномузикознавчі розвідки окремих теренів південного регіону та прилеглих територій розпочалися лише наприкінці ХХ століття. Їх проводили Олена Мурзина [12], Віра Осадча [16], Олена Тюрикова (Донеччина) [27, 28], Наталія та Олександр Терещенки (Кіровоградська область) [24, 25, 26], учасники фольклорного гурту «Божичі» під орудою Іллі Фетисова й Сусанни Карпенко [31], Олена Гончаренко (Сумщина) [2], Галина Пшенічкіна (Черкащина, Дніпропетровська обл.) [13, 14, 17, 18, 19], Маргарита Скаженик та Тетяна Чухно (Миколаївська обл.) [22].

Місію системного обстеження сучасного стану народнопісенної традиції місцевостей, розташованих уздовж Дніпровських порогів⁶², узяла на себе лабораторія фольклору та етнографії Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки (далі Лабораторія)⁶³. Майже від початку

⁶² Дніпровські пороги – це незвичайні гірські утворення в руслі річки Дніпро, частина яких виходить на поверхню води, а інша частина залишається схованою під водою, через що вони є вкрай небезпечними для судноплавства. Вони тягнуться від Лоцманської Кам'янки (Дніпропетровська обл.) до м. Запоріжжя (90 км).

⁶³ Створена у 2015 році в рамках спільного проекту обласної ради Дніпропетровської області, Дніпропетровського національного університету та Дніпропетровської академії музики

утворення Лабораторії її співробітники не концентрувались на виявленні лише одного жанру пісенного фольклору – козацьких пісень, а намагалась зафіксувати весь збережений в пам'яті людей репертуар. Для цього було розроблено план проведення експедицій, який передбачав поступове обстеження кожного району. На сьогодні Лабораторією розвідково обстежено 17 з 22 районів області⁶⁴. Можна зробити попереднє узагальнення, що народна музична культура зараз, як і в більшості регіонів України, знаходиться у фазі пасивного побутування. Вона представлена піснями, що супроводжували зимовий календарний цикл та весільний обряд, але лівова частка пісень – це так звані звичайні або ліричні твори, здебільшого – пізнішого формування.

Актуальність питання визначається відсутністю комплексного та системного вивчення народної пісенної традиції окресленої території, у тому числі і дослідження весільного обряду.

Огляд літератури. Сучасні етномузикознавчі дослідження в області вивчення традиційного весільного обряду на теренах України фіксують відомості про стан побутування традиції на теренах, територіально віддалених віддалених або суміжних земель. До найбільш ґрунтовних робіт слід віднести монографію Ірини Клименко, в якій детально описується алгоритм класифікації та систематизації пісенного репертуару. Джерельною базою дослідження є записи Лабораторії фольклору (склад збирацької групи – Галина Пшенічкіна, Ольга Гусіна, Павло Єкимов та авторка статті), зроблені у 2016 – 2021 роках, кілька пісень, записані студенткою ДАМ Юлією Кусою, а також пісні з архіву Дніпропетровського обласного радіо, надані п. Таїсією Ковальчук, головним редактором і ведучою радіопередач «Козаки в колисці підростають знов» та «Кришталеві чари».

Мета статті – зважаючи на відносно непогану збереженість відомостей про весільний обряд, експонувати матеріали, отримані в експедиційних розвідках, щоб заповнити певні порожні ланки в географії етномузикознавчих досліджень та спростувати думки про малу значущість вивчення народної пісенної культури на території пізніших переселень.

Об'єкт дослідження. У межах статті зупинимось на висвітленні одного з найдавніших жанрів обрядової пісенної творчості, який в

ім. М. Глінки, направлено на формування досьє «Козацькі пісні Дніпропетровщини» – для внесення у перелік нематеріальної спадщини людства, що оберігається ЮНЕСКО.

⁶⁴ За адміністративним розподілом до 2021 року.

пам'яті респондентів з теренів, розташованих уздовж дніпровських порогів, зберігся краще – це весільні пісні, що супроводжували шлюбний обряд. **Предмет дослідження** – місцеві риси весільного обряду та типологія пісень, що супроводжують обрядові дії.

Виклад основного матеріалу. Весільний обряд на час проведення нами польової (збирацької) роботи вже вийшов з побуту. За спогадами респондентів, останні весілля з дотриманням традиції проводилися в середині 1970-х років. Елементи традиційного дійства збереглися в пам'яті респондентів до наших днів. На жаль, комплексного опису ходу обряду в експедиціях зафіксувати не вдалося, та ми володіємо відомостями, за якими можна відтворити, у тій чи іншій мірі, його головні етапи.

Весілля, відповідно до місцевих звичаїв, проводилось «на два двори» – у хаті молодої та в хаті молодого, рідше зустрічаються й інші сценарії. Серед дійових осіб визначимо *молоду, молодого, батьків наречених, свашок* (заміжніх родичок), *дружок* (незаміжніх дівчат), *бояр* (родичів молодого), *світилку* (молодшу сестру або родичку, яка тримає свічку (варіант – тримає букет із воскових квітів) і слідкує, щоб вона не згасла) і запрошених гостей. Молодий та молода традиційно не беруть участі в обрядових діалогах – усі репліки за них промовляють або проспівують інші дійові особи.

Весільне дійство поділялося на декілька частин: це сватання, власне весілля, розподілене за днями тижня (не менше, ніж три дні) і післявесільна частина (*Кури* або *Цигани*). У деяких місцевостях гуляння тривало до тижня. Сватання відбувалося частіше за місяць до весілля (варіанти: від півроку до декількох тижнів). Старости разом із молодим приходили в хату молодої просити дозволу у її батьків: «*Деся за місяць до молодої приходили свати, приносили хлібину. Її положили на стіл, розрізали на чотири частини і запивали могорич*» – пригадують мешканки села Дмитрівка Петропавлівського району.

У четвер або в п'ятницю (в залежності від обсягу роботи) запрошені коровайниці випікали традиційний хліб – у хаті молодого й у хаті молодої. Обов'язковим був коровай круглої або прямокутної форми, на його дно закладали монети й необроблене зерно (для забезпечення достатку в майбутньому подружньому житті), зверху коровай прикрашався парними фігурками (символами птахів), візерунками, які імітують рослини (колоски, барвінок та ін.). Широке розповсюдження отримав ще один тип обрядової випічки – *дивень* (дівування, гілочки, теремки). Це багаторівнева композиція, в основу

якої покладено калач, у нього встромлені гілочки⁶⁵, перев'язані атласною стрічкою. Дивень лежав перед молодими під час весільного застілля. Під час проведення ритуалу *дарування* (відбувався увечері в молодого) молода роздавала коровай та гілочки запрошеним учасникам весілля.

Серед обов'язкових елементів випічки були і *шишки* – невеликі булочки з дріжджового тіста, які нагадували «відкрити» шишку з хвойного дерева. Їх випікали велику кількість, щоб вистачило запрошеним гостям. Рідше респонденти пригадують про випікання *сови* і *борони*, які дарувались хрещеним батькам. *Сова* за формою схожа на *шишку*, але має значно більший розмір, а *борона* схожа на решітку. У суботу, в другій половині дня молодий і молода запрошували гостей на весілля. Обхід дворів могли робити як разом, так і окремо – молода з дружкою, а молодий з боярином. Заходячи у кожен двір, кланялись господарям та промовляли при цьому: «*Просили батько й матір, і ми просимо до нас на весілля*». При цьому було прийнято дарувати шишку. Важливо, щоб молодим ніхто не переходив дорогу і не кликав їх, щоб вони не оберталися.

Увечері в суботу в хаті молодої влаштовували *дівич-вечір*, головною ідеєю якого було прощання дівчини з дівочтвом, хатою, батьками. На той момент завершувались усі приготування до весілля – дошивалося вбрання, завершували виготовлення весільного вінка (найчастіше його виготовляли з воску, уквітчували барвінком, прикрашали кольоровими стрічками). Кульмінацією вечора був обряд *розплітання коси*, під час якого брат молодої під традиційні пісні в останній раз в цій хаті розплітав дівочу косу. Після того, як дівчина ставала заміжною жінкою, їй заборонялось знаходитись на вулиці з неприкритою головою та показувати волосся.

У хаті молодого в цей час проводився схожий вечір прощання з юнацьким життям (народного терміну на позначення цього обряду не зафіксовано). Центральним епізодом вечора було прикрашання деревця, яке називали *гільцем*. Для цього вирубували невелике плодове дерево, найчастіше вишню чи яблуню, на гілочки чіпляли цукерки, квіти з жатого паперу і різнокольорові стрічки. Із цим гільцем молодий в день весілля йшов до молодої.

⁶⁵ Гілочки – очеретові палички (рідше – гілки з яблуні або вишні), довжиною біля метру, обгорнуті солодким прісним тістом. Після випікання їх прикрашали цукерками та квітами з жатого паперу. Кількість гілочок залежало від кількості гостей, запрошених на весілля.

Неділя – день весілля – був насичений подіями, які розподілялися за часом і місцем їх проведення (головним епізодом був власне шлюб – розпис чи вінчання). Перед розписом молодий разом із боярами вирушав до молодої викупляти її, перед собою він ніс гільце (у тих селах, де прийнято було його прикрашати напередодні). Дорогою *дружки* від молодої виставляли перепони – здвигали лави чи столи, перешкоджаючи проходу (проїзду) молодому разом із його свитою, та вимагали викуп у вигляді грошей або горілчаних напоїв. Найчастіше це дійство було сповнене позитивом та гумором. Таких перепон могло бути декілька на всьому шляху. Часто на останній з них молодому пропонували викупити «несправжню наречену» – літню жінку, покриту ковдрою. Головним завданням молодого було здогадатись, що то не його наречена.

На розписі батьки не були присутні, вони чекали на молодих вдома. Спочатку їхали до хати молодої, там їх зустрічали батьки молодої з «*образами*» (іконами) та хлібом з сіллю. Молоді тричі вклонялися батькам, тоді батько перев'язував молодятam руки рушником, обводив тричі навколо столу та садив за стіл. Після цього ритуалу розсаджувалися гості. Перед молодими обов'язково стояли дивень та гільце. Саме тут, під час застілля в хаті молодої, яке влаштовувалося після розпису/вінчання, звучала більшість традиційних пісень. Головними учасницями співів (традиційно виключно жіночих) були *дружки*, бояри, свашки. Між ними влаштовувалися жартівливі передирки, зміст яких (частіше гумористичного й навіть непристойного характеру) розкривався в мелодіях моторного типу (Приклад 1), див. опис нижче. Якщо весілля «*гуляли на два дома*», то по кількох годинах застілля молодих проводжали до хати молодого: молодій збирають придане (скриню, ковдри, рушники, постіль, металеве ліжко і т.і.), складають його на *бричку* і вся молодь вирушає до хати молодого. Обрядів прощання молодої з родиною і подругами при від'їзді з рідної хати не пригадано.

У хаті молодого їх також зустрічають батьки із «*образами*» та хлібом і сіллю. Тут застілля продовжується. У випадку, коли весілля справляли в одній хаті, молоді одразу їхали до молодого. Батьки молодої могли бути запрошені до цього столу. Завершують основну частину весілля обряди у хаті молодого: *покривання молодої* та обдаровування молодих (*даровка*) і поділ короваю. У момент покривання свекруха знімає весільний вінок з голови молодої і одягає їй хустку, при цьому обов'язково ховаючи під неї волосся. Цей ритуал

переводив хід весілля з веселого і жартівливого настрою, створеного застільними піснями, у ліричний, жалібно емоційний напрямок.

Даровка та поділ короваю увечері в хаті молодого проходили пишно і весело. Кожен з присутніх презентував свій подарунок, демонструючи його перед усіма. Зі спогадів респондентів про весілля середини ХХ століття (післявоєнного часу), коли достатки сільського населення були скромними і не дозволяли робити цінні подарунки, дізнаємося, що найпоширенішими дарами були гроші (мідні та срібні копійки, в кращому випадку – кілька рублів), відріз тканини, в'язанка цибулі, часнику тощо. Часто кожен подарунок супроводжувався примовками: *«Даруємо вам мідні, щоб не були бідні»*, *«Даруємо молодій цибулю, щоб не давала свекрусі дулі»* або *«Даруємо вам жменю проса, щоб не ходила жінка боса»*.

Особливе значення мала перша шлюбна ніч. Молоді ночували в коморі (приміщенні, де зберігалися запаси зерна) або, у пізніші часи, у сусідів. Вранці в понеділок вивішували на даху будинку прапор, який означав «чесність» молодої. Дуже часто до ранку необхідно було продемонструвати працьовитість дівчини, для цього гості могли шкодити в будинку – бруднити піч сажею, рити ями в глиняній підлозі, знімати хвіртку, а молода до приходу гостей повинна була встигнути все це виправити. Зранку молодим носили сніданок. Їжа була весела – яловичі кістки, сирі овочі, вареники, начинені сіллю тощо.

У понеділок, який називався *кури* або *цигани*, запрошені на весілля гості збиралися знову. При вході у двір ставили *перепони* й від усіх, хто прийшов на весілля, вимагали гроші. Частина гостей наряджалася в циганську одягу. З дворів запрошених на весілля викрадали по курці, з них кухарки варили *квасок* – суп на курячому бульйоні з додаванням томату. Серед обов'язкових обрядів другого дня відзначимо *обряд купання батьків* – їх садили на невеликий візок і котили до найближчої водойми (могли перевернути і в калюжу). Молодята повинні були «викупити» батьків, наливаючи чарки *«коням»* (хлопцям, які везли візок).

Усі подальші дні весільного гуляння не є обов'язковими, але респонденти вказували, що гуляли і в третій, і четвертий дні. Третій день називали *«вареники»*: гості збиралися на гуляння, основною стравою якого були вареники *«з картоплею, сиром, як літо – з фруктами»*. На четвертий день збиралися *«замітати двір»* – підпалювали сніп соломи біля будинку, а щоб він не згорів – вимагали

викуп. Після одруження останньої дитини в сім'ї у батьківському подвір'ї на ворота забивали «кілок» – кілочок.

Мелотипологія. У вивчених локальних репертуарах майже повсюдно зустрічаються 4 типи мелодій так званого «середньодніпровського набору» (визначення І. Клименко [7, 264]), а також поодинокі зразки інших мелоформ.

До творів середньодніпровського набору належать чотири мелотипи – тирадних та строфічних композицій, оперті на дві ритмовіршові моделі – 6-дольну формулу та формулу 5+3. Вони не раз описані в аналітичній літературі, дотичній басейну середнього Дніпра, тож скористаємося напрацюваннями різних авторів. Характеристика місцевих мелодій йтиме за ритмосилабічними типами наспівів.

1. Провідне місце за кількістю зразків отримали тирадні наспіви з шестискладовою основою в 6-дольному ритмі (як у прикладі 1), їх прийнято позначати кодом <♩Т6> [6, 13; 18, 83]. Ці наспіви відрізняються особливою музичною формою – вона рухлива (кількість мелодичних рядків не стала, а залежить від довжини тексту). Тексти з більшою кількістю віршових рядків розспівуються за допомогою тиражування основної поспівки – мелодичної формули 6-дольного розміру, яку називають ходом (це мелоблок В – у прикладі 1 – такт 2). Мелодія прикладу 1 має орієнтовно деснянське походження – швидше за все, вона була занесена на південь переселенцями з басейну Десни, адже саме цьому різновиду тирад властива варіантність мелоблоку В [3, 104], яку й спостерігаємо у цьому зразку. Оригінальний деснянський спів – багатоголосний, з поділом на дві мелодичні лінії, але цю пісню знала тільки одна жінка, тож вона, імовірно, виконала партію нижнього голосу фактури. У цій партії показовою є розробка субзони – тонів, розташованих нижче головної опори (g^1)⁶⁶, що також є прикметою деснянського стилю (див. [6, нотація 14 (с. Козацьке)]). Виразним маркером є також зміна темпів протягом тиради – відносно швидкий рубатний зачин, за яким наступає контрастно повільний початок тиражування з подальшим пришвидшенням темпу.

У цілому тирадним наспівам притаманний моторний характер мелодії. Частіше місцеві зразки слідує так званим подільським квінтовым тирадам з вираженим мажорним нахилом (пор.: [13, №№21 – 29; 14, №№50–72; 18, №№1–5]). Виконуючи функцію

⁶⁶ В українській етномузикології з часів С. Людкевича прийнято слідувати європейській системі запису народних мелодій, де головною опорою (частіше й фіналісом) є тон g^1 .

коментування головних етапів весілля, а також охоплюючи величальні тексти та контрастні їм численні передирки, тиради таким чином обслуговують всю ритуальну частину обряду, тому за ними закріплена велика кількість сюжетів. Композиції тирадної будови представлені на всій обстеженій території Дніпровських порогів. Виключення становлять ті села, де респонденти не змогли пригадати навіть фрагментів обряду (можливо, через свій більш молодий вік).

2. Тиради з основою 5+3 (код <• T53>, приклад 2) зустрічаються нечасто. 3-поміж місцевих записів трапляються цікаві у ладовому відношенні твори. Так, для згаданого зразка з с. Миколаївка характерна двоголосна фактура з елементами триголосся (зрідка вертикаль потовщується до септакорду, як у передостанньому такті). Мелодичні лінії голосів самостійні. Звукоряд верхнього голосу – квартовий (g, a, h, c), чітко виражені опорні тони створюють таку синтаксичну послідовність: <1,2::3,1>. Нижні голоси заповнюють діапазон субкварти до основного тону (d, e, fis, g), створюючи переважно терцієві (зрідка – гармонічні тризвукові) співзвуччя до основного голосу. Але терцієвий рух не є строго паралельним – досить часто чуємо квартові інтервали, що мають більш архаїчне звучання і є окрасою цих мелодій. У місцях ладових опор голоси зливаються в унісон, за винятком кадансу передостаннього такту. Темп відносно нешвидкий, що забезпечує урочисте звучання наспіву. Такі пісні виконувались на Дівич-вечір, переводячи дійство до ліричної образної сфери. Таким чином, ліризовані тиради іноді можуть замінювати в обряді функцію, яку зазвичай беруть на себе ритмічно споріднені строфічні форми (тип <53²>, див. пункт 3). Цьому сприяє й насиченість фактури внутрішньоскладовими розспівами. Зразки подібного типу відомі у Подесенні, наприклад, це твори з Менського району [30]. Зауважимо, що тирада з Миколаївки має сталий вторинний тип вірша V{434}3, що споріднює її з вторинними строфічними мелодіями цього ж типу.

3. Порівняння прикладів 2 і 3 показує, що два типи мелодій, опертих на формулу 5+3 – тирадний і строфічний, які в середньодніпровських традиціях зазвичай є контрастними за обрядовою функцією та мелостилістикою [7, §8.7], у місцевих традиціях можуть виступати в одній функціональній групі творів ліричного змісту. Твори строфічної будови мають сталу дворядкову організацію, а також сталий вторинний вірш: їх прийнято позначати

кодами $\langle \underline{53}^2 = V\{44\}5^2 \rangle$. Вона утворена від первинної моделі $\langle \bullet \underline{53} \rangle$ за допомогою дроблення, і має сталу цезуру після 4-го складу. Така композиція детально описана О. Терещенком на матеріалі суміжних територій Середньої Наддніпрянщини [26]. У зоні Дніпровських порогів ця форма теж поширена. Одна з місцевих версій (Приклад 3) наслідує так звану «триопорну ладову схему» з класичною для цього мелотипу системою довготних опор (СДО) $\langle 2,5;2,1 \rangle$, але видозмінює її так: $\langle IV,3;2,1 \rangle$, що властиво лівобережним традиціям [7, 150]. У наших експедиціях подібні зразки фіксувалися у теренах, суміжних із Слобожанщиною (Юр'ївський, Межівський та Покровський райони) та Нижньою Наддніпрянщиною (П'ятихатський район Дніпропетровської обл.).

4. До похідних форм із вторинним віршем належить також останній мелотип середньодніпровського набору – $\langle 6^3 = V\{45_6\}^3 \rangle$ (Приклад 4). Вихідна 6-дольна модель розспівується у трикратному повторі – це відома трирядкова композиція з семантичною формою ААБ. І. Данилейко вказує на її розповсюдженість на Лівобережжі – завжди у поєднанні з вторинною версією вірша. Цей мелотип пов'язаний з ліричною сферою обряду [3, 106].

Партії двоголосної фактури досить самостійні. Звукоряди верхнього й нижнього голосів фактично такі самі, як у зразку 2 (зустрічається і триголосне виконання). Для пісні притаманний «мажорний» нахил, властивий деснянській традиції, але місцеві весільні пісні вирізняються широкою розспівністю (застосовуються розгорнуті внутрішньоскладові розспіви). Особливістю наведеного зразка є подвійне збільшення 5 та 6-ї позицій першомоделі у першому та другому мелорядках. Характерною рисою цих наспівів є дуже повільний темп (на відміну від тирадних форм, побудованих на цій самій 6-дольній ритмомоделі, див. приклад 1). Ці особливості (ускладнення вірша, затягування) призводять до вуалювання форми, проте аналіз беззаперечно виявляє в ній первинну ритмосилабічну структуру.

У весільному обряді пісні цього типу супроводжують більш драматичні моменти – прощання молодої з домівкою та батьками, розплітання коси, покривання молодої, оспівування сирітської долі.

5. У поодиноких фіксаціях зустрічається наспів з рефреном *Рано-рано*, поширений в Середній Наддніпрянщині. Його так характеризує Г. Пшенічкіна: це «унікальна строфічна форма – 4-дольна 2-рядкова

композиція з приспівом «*Рано-рано... та ранесенько*» (<44p4²>), яка побутує у наддніпрянській частині Черкащини практично повсюди. <...> На досліджуваних теренах правобережної Черкащини розповсюдження таких весільних пісень формує достатньо щільну географічну сітку» [17, карта Г.4.14]. За спостереженнями І. Клименко, ця весільна форма з рефреном утворює щільний острівний ареал на берегах Дніпра нижче Києва [6, карта 17].

Загальні ознаки, притаманні цьому типу: дворядкова строфа, кожен рядок строфи – тридільний (складається з трьох силабогруп), де третя група є рефреном «рано-рано» або «ранесенько» (Приклади 5, 6). Обидва вірші строфи мають однаковий зміст (V^sAA), але ритмізуються у різних видах малюнку. І. Клименко називає це явище «переритмізацією семантично тотожних силабогруп» (ПСТС) [7, §8.10.4]. Діапазон мелодії 5 не перевищує кварта мінорного нахилу. Оригінальне завершення мелодії на 2-му щаблі вказує на її приналежність до класу так званих весільних триопорних ладів [7, §8.2.5]. Перший мелорядок виконується в повільному темпі, у другому рядку темп прискорюється.

У деяких зразках цього мелотипу спостерігається руйнування форми: так, у прикладі 6 «*Осли гудуть*» (це маловідома обласна публікація [1]) бачимо помилкове перетекстування знаної в Наддніпрянщині пісні «*Гуслі гудуть, посли ідуть, ой рано-рано*». Окрім цього, тут «зник» традиційний приспів «рано-рано» та відсутній принцип повтору семантичної форми. У музичній композиції відбуваються довільні редукування. У наступній таблиці структурні елементи, які були «загублені», позначені прочерками, а в прикладі 6 – пустими місцями в нотних станах: для прояснення модельної основи цього зразка у нотації було перенесено тактові риси – згідно з сучасним принципом тактування мелоформ часомірного ритму.

1. Ой осли гудуть	до двору йдуть	та наряджайся
–	дівко Галино,	бо возьмуть тебе
2. А я нарядюся,	я вас не боюся	–
Є у мене ненька	ненька рідненька	захистить мене.

Дроблення ритмомоделі дають розширення силабічних груп: на місці схеми V444 бачимо V4₅44₅;4₅4₅ або V4₆4₆;44₅4.

Через мале число зразків та дотичної етнографічної інформації місце пісенної форми <♩ 44p4²> в обряді визначити неможливо.

Висновки та перспективи дослідження. На даному етапі роботи можна зробити деякі попередні висновки щодо стану збереження весільного обряду у досліджуваному терені. Історичне минуле досліджуваної території вплинуло на формування так званої культури «вторинних заселень». Дослідники, які працювали на суміжних територіях такого типу, дали їм наступні характеристики. О. Мурзина писала, що «степова культура осілого люду базується на перерваній, а вірніше, пересаженій традиції. У цьому середовищі склався новітній і редукований обрядовий цикл, тому що органіка старих синкретичних зв'язків у сув'язі природа – людина не відновлюється цілковито на місці нового поселення» [12, 13–30]. Л. Новикова бачить особливість традицій вторинних заселень у тому, що, «у порівнянні з автохтонними, на базі яких вона постала, звичаєвий (обрядовий) цикл значно вкорочений» [23, 119]. У зв'язку з цим на перший план тут виступають жанри, що сформувалися в значно пізніший період, «лише весільний ритуал, як охоронець сімейної звичаєвості, зайняв місце найконсервативнішого обрядового блоку» [там само].

Пісні, які супроводжують весільний обряд у зоні Дніпровських порогів, представлені чотирма мелоформами «середньодніпровського набору». Більшість зразків мають тирадну компоновку (типи < ♪ Т6> та < ♪ Т53>), вони поширені на всій території дослідження (за винятком сіл, де респонденти не надали жодних відомостей про весільний обряд). Меншою за кількістю, але все ж показовою є група строфічних композицій – форми, похідні від моделей V53 (дворядкова з віршем V{44}5) та V6 (трирядкова з віршем V{45}6). Спеціальних аналітичних прийомів потребують твори, структура яких зазнала змін через руйнування текстового компоненту. Цей процес вплинув як на тирадні композиції, так і на строфічні. Вдалося виявити гіпотетичну «прабатьківщину» деяких регіональних зразків – за ладофактурними характеристиками вони близько нагадують весільні пісні нижнього Подесення. Також досить значний струмінь тирад має орієнтовно подільське походження. Досвід аналізу весільних мелодій показав реальні перспективи виявлення первинних адрес різних стильових шарів у традиціях, утворених на нових землях.

Список використаних джерел і літератури:

1. Весілля. (Методичний poradник, сценарій) Упор. Г.М. Бурхович. Дніпропетровськ. 1994. 37 с.
2. Гончаренко О. Обрядові пісенні жанри Сумщини: географія основних ритмотипів. *Проблеми етномузикології*. В. 5. 2010. С. 31–42.
3. Данилейко І. Досвід реконструкції типових весільних мелодій за збіркою текстів кінця ХІХ століття з околиць Ніжина, записаних О. Малинкою. *Проблеми етномузикології*. В.14. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2019. С. 106.
4. Данилейко І. Особливості ладової організації весільних меломасивів лівобережжя нижньої Десни (Чернігівщина). Мелодії триопорного ладу у шестидольних композиціях. *Проблеми етномузикології*. В. 8. 2013. С. 155–163.
5. Кабузан В.М. Заселение Новороссии (Екатеринославской и Херсонской губерний) в XVIII – первой половине XIX века (1719-1858). М., 1976. С. 1–2.
6. Клименко І. Весільна макроареалогія слов'яно-балтського меломасиву. *Проблеми етномузикології*. В. 14. Київ, 2019. С. 7–48.
7. Клименко І. Обрядові мелодії українців у контексті слов'яно-балтського ранньотрадиційного меломасиву: типологія і географія. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2020. 360 с.
8. Клименко І. Обрядові мелодії українців у контексті слов'яно-балтського ранньотрадиційного меломасиву: типологія і географія. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2020. Т. 2: Атлас, 100 с.
9. Клименко І. Українські весільні тиради на шестискладовій основі // *Етномузика*. В. 33. Ч. 10. 2014. С. 31–53.
10. Корж Н.Л. Устное повествование, бывшего запорожца, жителя Екатеринославской губернии и уезда, селения Михайловки, Никиты Леонтьевича Коржа. Одесса: В город. тип., 1842. 112 с.
11. Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами генерального штаба. Екатеринославская губерния. / Сост. Капитан В. Павлович. – Санктпетербург: типография департамента ген. штаба, 1862. С. 13–14.
12. Мурзина О. Українська протяжна пісня в аспекті історичного часу. *Збірник наукових та науково-методичних праць кафедри фольклору та етнографії КДІК*. Київ. 1995. С. 13–30.
13. Народні пісні сучасної Дніпропетровщини. В. 2. Петропавлівський район. / Упорядники: Г. Пшенічкіна, А. Любимова. Дніпро: Ліра. 2019. 164 с.
14. Народні пісні сучасної Дніпропетровщини. В. І. Томаківський район / Упорядники: Г. Пшенічкіна, А. Любимова. Дніпро: Ліра, 2016. 56 с.
15. Новікова Л. Загальнорегіональні та вузьколокальні типи формульних наспівів у весільній традиції Слобідщини. *Проблеми етномузикології*. В.14. 2019. С. 119.
16. Осадча В.М. Ритмоструктурна типологія весільного фольклору Слобожанщини. *Культура України*. В. 5. 1999. С. 115–121.
17. Пшенічкіна Г. Географічні межі регіональних традицій музичного фольклору на території правобережної Черкащини (за наспівами обрядових циклів). Дисер.

- на здобуття ... кандидата мистецтв. НМАУ ім. П.І. Чайковського, Київ, 2020. С. 150.
18. Пшенічкіна Г. Весільні тиради Правобережної Черкащини з 6–7- складовою основою: особливості компонування. *Проблеми етномузикології*. В. 10. 2015. С. 81–103.
 19. Пшенічкіна Г. Свадебные тирады со стихом 5+3 на Правобережной Черкащине. *Tradicija ir Dabartis / Tradition & Contemporarity : mokslo darbai*. Vol. 12. Klaipėda : Klaipėdos universiteto leidykla, 2017. Р. 125–147.
 20. Романцов В.О. Українці на одвічних землях (XVIII – початок ХХІ століття). К.: Видав. ім. Олени Теліги, 2005. 200 с.
 21. Россия. Полное геаграф. описание нашего Отечества. Т. 14. 1910. С. 1–9.
 22. Скаженик М., Чухно Т. Записи музичного фольклору на Миколаївщині: експедиційне обстеження і стан традиції на межі ХХ – ХХІ століть. *Музична думка Дніпропетровщини*, В. 21. Дніпро: ГРАНІ, 2021. С. 52–76.
 23. Сопілка Т. Сильові інтерпретації весільних композицій-тирад на Полтавщині. *Проблеми етномузикології*. В. 4. Київ. 2009. С. 117–131.
 24. Терещенко Н. Песни свадебного обряда Кировоградской обл. Некоторые вопросы структурной типологии : дипл. работа. Кировоград, 1996. 187 с.
 25. Терещенко О. Весільні наспіви передстепового Правобережжя (ритмоструктурна та ладова географія). *Проблеми етномузикології*. В. 4. 2009. С. 97–116.
 26. Терещенко О. Центральноукраїнський весільний мелотип V4452 на теренах пізнішого заселення. *Проблеми етномузикології*. В. 10. 2015. С. 39–65.
 27. Тюрикова О. Музичний фольклор Донбасу: весільні пісні. Донецьк: Юго-Восток, 2005. 440 с.
 28. Тюрикова О. Музичний фольклор Донбасу: календарно-обрядові пісні Донецької та суміжних областей. Донецьк: Юго-Восток, 2009. 341 с.
 29. Яворницький Дмитро. Запорожжя в залишках старовини і переказах народу. Ч. I, II. – Дніпропетровськ: «АРТ-ПРЕС», 2005. 264 с.
 30. Божичі. «Котилася ясна зоря з неба». *Польові записи гурту Божичі*. Уклад., анотація С. Карпенко, І. Фетісова. Київ: Lavina music, 2004.
 31. Божичі. «Поза Часом». Ukraine: Lavina Music, 2021.

References:

1. Burkhovich, H. (Ed.). (1994). Wedding. (Methodical lover, scenario Dnipropetrovs'k. 37 [in Ukrainian].
2. Honcharenko, O. (2010). Rituals of the genre of Sumy region: geography of the main rhythmotypes. *Problemy etnomuzikolohiyi: Zbirnyk naukovykh prats*, 5, 31-42 [in Ukrainian].
3. Danyleyko, I. (2019). Dosvid of reconstruction of typical funny melodies for the scintillating texts of the 19th century from the outskirts of Nizhyn, recorded by

- O. Malinka. Problemy etnomuzikolohiyi: Zbirnyk naukovykh prats, 14, 106 [in Ukrainian].
4. Danyleyko I. (2013). Special features of the mode of organization of weighty music of the lower Desnya (Chernigivshchyna). Triopic melodies in six-sided compositions. Problemy etnomuzikolohiyi: Zbirnyk naukovykh prats, 8, 155-163 [in Ukrainian].
 5. Kabuzan, V. (1976). Settlement of Novorossia (Yekaterinoslav and Kherson provinces) in the 18th - first half of the 19th century (1719-1858). Moscow. 1-2 [in Russian].
 6. Klymenko, I. (2019). The macrorealgia of the words of the Yano-Baltsky melomasiv is powerful. Problemy etnomuzikolohiyi: Zbirnyk naukovykh prats, 14, 7-48 [in Ukrainian].
 7. Klymenko, I. (2020). Ritual melodies of Ukrainians in the context of words in early traditional baltic music: typology and geography, Kyiv. Monograph [in Ukrainian].
 8. Klymenko, I. (2020). Ritual melodies of Ukrainians in the context of words in early traditional baltic music: typology and geography, 2, 100 [in Ukrainian].
 9. Klymenko, I. (2014). Ukrainian wedding tirades on a six-fold basis. Ethnomuzika: collection of articles and materials, 33, 31–53 [in Ukrainian].
 10. Korzh, N. (1842). Oral narration, a former Zaporozhian, a resident of the Yekaterinoslav province and district, the village of Mikhailovka, Nikita Leontyevich Korzh. Odessa, 112 [in Russian].
 11. Kapitan Pavlovych, V. (Ed.) (1862). Materials for geography and statistics of Russia, collected by officers of the General Staff. Ekaterinoslavskaya province. St. Petersburg, 13-14 [in Russian].
 12. Murzina, O., Ivanyts'kyi, A. (1995). Ukrainian long song in the aspect of the historical hour. Collection of scientific and scientific-methodical foremen of the Department of Folklore and Ethnography KDIK. Kyiv, 13-30 [in Ukrainian].
 13. Pshenichkina, G, Lyubimova, A. (Ed.). (2016). Folk songs of Dnipropetrovsk region. Vol.1. Tomakivs'kyi district. Dnipro: Lira. 56 [in Ukrainian].
 14. Pshenichkina, H., Lyubimova, A. (Ed.). (2019). Folk songs of Dnipropetrovsk region. Vol. 2. Petropavlivs'k district. Dnipro. 164 [in Ukrainian].
 15. Novikova, L. (2019). Regional regional and university-local types of formula-based social traditions of Slobidschina. Problemy etnomuzikolohiyi: Zbirnyk naukovykh prats, 14, 119 [in Ukrainian].
 16. Osadcha, V. (1999). Rhythmic and structural typology of the Vesil folklore of Slobozhanshchina. Culture of Ukraine, 5, 115-121 [in Ukrainian].
 17. Pshenichkina, H. (2020). Geographic interregional traditions of musical folklore in the territory of the right-bank Cherkasy region (behind the ritual cycles). Kiev. 150. [in Ukrainian].
 18. Pshenichkina, H. (2017). Wedding tirades with verse 5 + 3 in the Right-Bank Cherkasy region. Tradicija ir Dabartis. Klaipėda, 125-147 [in Ukrainian].
 19. Pshenichkina, H. (2015). Vesilny tirades of the Right-Bank Cherkasy region from 6–7-warehouse base: special features of compositing. Problemy etnomuzikolohiyi: Zbirnyk naukovykh prats, 10, 81–103 [in Ukrainian].

20. Romantsov, V. (2005). Ukraintsi on the same lands (XVIII - ear of XXI century) V. 2. 200 [in Ukrainian].
21. Semenov, V. (Ed.). (1910). Russia. Full geographic description of our Fatherland. V. 14, 1-9 [in Russian].
22. Skazhenik, M., Chukhno, T. (2021). Recordings of Musical Folklore in Mykolaivshchyna: Expedition of Regularities and Standard of Tradition between XX - XXI century. Musical thought of Dnipropetrovschia, 21, 52-76 [in Ukrainian].
23. Sopilka, T. (2009). Styles of interpretation of weighty compositions-tirades in Poltava region. Problemy etnomuzikolohiyi: Zbirnyk naukovykh prats, 4, 117-131 [in Ukrainian].
24. Tereshchenko, N. (1996). Songs of the wedding ceremony of the Kirovograd region. Kirovohrad, 187 [in Ukrainian].
25. Tereshchenko, O. (2009). Vesilny naspivi in front of the steppe Right Bank (rhythmic structure and mode of geography). Problemy etnomuzikolohiyi: Zbirnyk naukovykh prats, 4, 97-116 [in Ukrainian].
26. Tereshchenko, O. (2015). Central Ukrainian vellny melotype V4452 on terraces of growing population. Problemy etnomuzikolohiyi: Zbirnyk naukovykh prats, 10, 39–65 [in Ukrainian].
27. Tyurikova, O. (2005). Musical folklore for Donbas: funny songs. Donetsk: Yugo-Vostok. 440 [in Ukrainian].
28. Tyurikova, O. (2009). Musical folklore for Donbas: f calendar rituals of Donetsk and sumy regions. Donetsk: Yugo-Vostok. 341 [in Ukrainian].
29. Yavornitsky, D. (2005). Zaporizhzhya in the surplus of the old-fashioned goods and transfers to the people. Dnipropetrovsk: «ART-PRES», 264 [in Ukrainian].
30. Bozhychi. «The dawn is clear from the sky». Stack., Abstract by Susanni Karpenko, Illi Fetisova. Kyiv: Lavina music, 2004.
31. Bozhychi. «Out of Time». Ukraine: Lavina Music, 2021.

ДОДАТКИ

(нотації виконано авторкою статті та Г. Пшенічкіною, про що зазначено біля прикладів)

Приклад 1. с. В'язівка Павлоградського району Дніпропетровської області

Зачин $\text{♩} = 176$

Хід $\text{♩} = 50$

Кішівка

Ста - рий бо - я - - - - - рин ба - га - тий,
 ста - рий бо - я - рин ба - га - тий. *

А ме - н(е) - ший ю - р(и) - ба - тий. —

А на го - рі со - сла зро - сла,
 accel. — — — — —

а на со - сні со - ва ді - ла,
 бе - ре - жі - ться бо - я - ри

щоб нас не по - і - ла.

А бо - я - ри по - ля - ка - ли - ся,
 А бо - я - ри по - ля - ка - ли - ся,

та в со - ло - му по - хо - ва - ли - ся.
 Не по - па - ли в со - ло - му,

та в тині го - ло - по - (зо) - ю.

* Для тирад деснянського походження властиве
 столування пари варіантних мелоблоків ходу

Приклад 2. *с. Миколаївка Петропавлівського району Дніпропетровської області*
(Транскрипція Галини Пшенічкіної)

♩ = 40 Одна ♩ Гурт

Ви - ї - жжа-ла- ж(и) Га- ля- ч(и) - ка і- з(и) дво- (го)-ра - (га- а),

та й зло- (го) ми-ла- (жи)бі-рьо зо-нь ку і- з(и)ве- р(и) ха - (га) ж(и).

Ро-сти- ж(и), ро-сти- ж(и), бі-рьо-зо- ч(и) ка, бе- з(и) ве- р(и) ха- (га) ж(и),

♩ = 92

жи - ви- ж(и), жи - ви- ж(и), ма - (га)-ме - нь - ка, без ме - ня.

Приклад 3. *с. Маломихайлівка Покровського району Дніпропетровської області*

♩ = 58 Одна ♩ Вдвох

До-бре, то - бі мо - я не - нько, мо - го - ри - чі пить,

Гурт

та й у - зна-єш, мо - я не - нько, як без ме - не жить.

Приклад 4. *с. Кисличувата Томаківського району Дніпропетровської області*
(Транскрипція Галини Пшенічкіної)

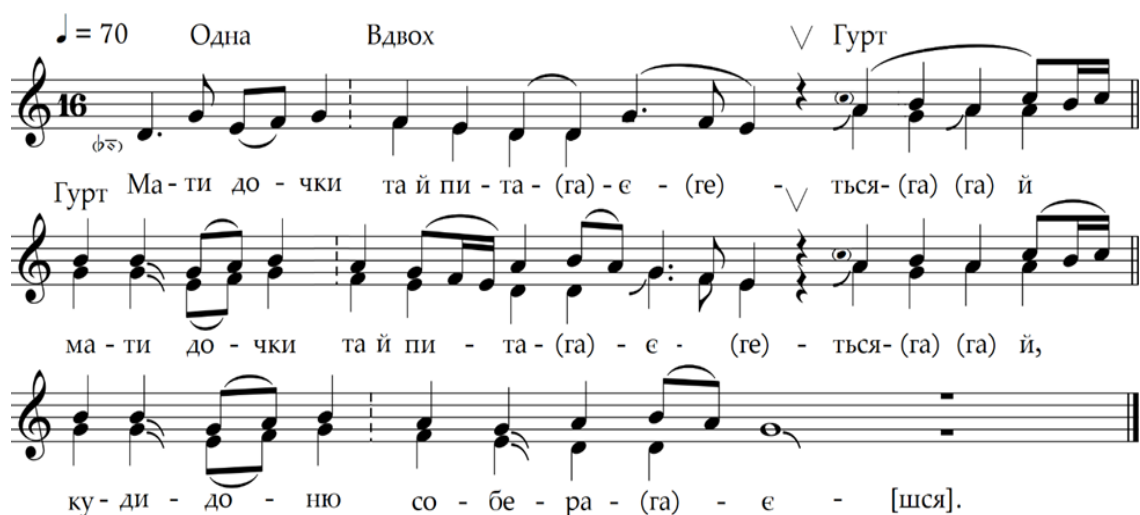
вихідна ритмічна модель:



похідна ритмічна модель:



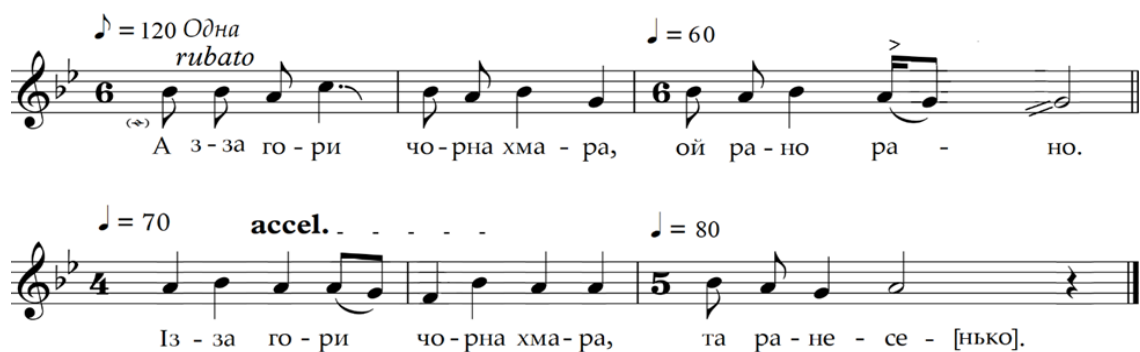
♩ = 70 Одна Вдвох ∇ Гурт



Гурт Ма-ти до-чки та й пи-та-(га)-є-(ге)-ться-(га)(га) й
 ма-ти до-чки та й пи-та-(га)-є-(ге)-ться-(га)(га) й,
 ку-ди-до-ню со-бе-ра-(га)-є-[шся].

Приклад 5. с. Демурино Межевського району Дніпропетровської області

♩ = 120 *Одна rubato* ♩ = 60



А з-за го-ри чо-рна хма-ра, ой ра-но ра-но.
 Із-за го-ри чо-рна хма-ра, та ра-не-се-[ньо].

Приклад 6. с. Аули Криничанського району Дніпропетровської області

♩ = 69



Ой о-сли гу-дуть, до д(и)во-руйдуть. Та й на-ря-жа-й(и)-ся,
 ді-вко Га-ли-но-(ж)и, бо во-зьму-ть(и) те...[бе].
 А я на-ря-дю-ся, я вас не бо-ю-ся.
 Є у ме-не-ж(и) не-нька рі-дне-нька ж(и), за-хи-сти-ть(и) ме...[не].

Йовановіч Єлена,
*доктор етномузикознавства,
старший науковий співробітник
Інституту музикознавства
Сербської академії наук та мистецтв (Белград, Сербія)*

тел.: +38 (163) 868 - 27 - 64
e-mail: jelenaj333@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-0916-9315>

ДО РОЛІ ТРАДИЦІЙНОЇ ПІСНІ У ПРОЦЕСІ КОМУНІКАЦІЇ В НАШ ЧАС. ДОСВІД ІЗ СЕРБІЇ

Метою статті є виявлення, опис та аналіз основних явищ у ході комунікативних процесів під час передачі традиційних пісень, а також змін, які вони отримують у своєму новому житті в сучасному контексті. Робота сконцентрована на нео-традиційному підході до народного співу та заснована на власному багаторічному досвіді автора як учасника-спостерігача у співі (сольному та ансамблевому) й практичного викладача сербського традиційного співу. **Методологія**, застосована у дослідженні, базується насамперед на спостереженні та порівнянні, а також зверненні до відповідної етномузичної літератури. **Наукова новизна** пропонованого дослідження демонструє різні рівні комунікації у трьох категоріях систем, у яких викладалися традиційні пісні в Сербії – у Белграді та двох невеликих містах Топола та Больєвац: інституціоналізовані, неінституціоналізовані та частково інституціоналізовані, зі своїми перевагами та недоліками. У цих межах виділяються чотири сфери спілкування: 1) між педагогом/носієм традиції/модератором та учнями; 2) серед самих школярів усередині групи; 3) між учнями та їх споконвічним суспільством; 4) між учнями та їх аудиторією. **Висновки.** Виявлено, що комунікативні процеси у цих сферах відбиваються не лише на якості співів, а й у елементах музичної структури, які, зрештою, свідчать про певні самотутні моменти у процесі спілкування. Нарешті, елементи спілкування між самими співаками, а також між співаками та їхньою спільнотою призводять до повернення

традиційної музики у повсякденне життя, що, можливо, розглядається як найважливіша частина етномузикологічної роботи.

Ключові слова: неотрадиційний спів, Сербія, музична структура, музична комунікація, процес навчання, музична спадщина.

Йованович Елена, доктор етномузиковедения, старший научный сотрудник Института музыковедения Сербской академии наук и искусств (Белград, Сербия)

К роли традиционной песни в процессе коммуникации в настоящее время. Опыт из Сербии

Целью статьи – выявить, описать и проанализировать основные явления в ходе коммуникативных процессов во время передачи традиционных песен, а также изменения, которые они получают в своей новой жизни в современном контексте. Работа сконцентрирована на неотрадиционном подходе к традиционному пению и основана на собственном многолетнем опыте автора в качестве участника-наблюдателя в пении (сольном, ансамблевом) и практического преподавателя сербских традиционных песен. **Методология**, применявшаяся в предложенном исследовании, основана на наблюдении и сравнении, а также обращении к соответствующей этномузикологической литературе. **Научная новизна** данного исследования показывает различные уровни коммуникации в трех категориях систем, в которых традиционные песни преподавались в Сербии, в Белграде и в двух небольших городах (Топола и Больевац): институционализированные, неинституционализированные и частично институционализированные, со своими достоинствами и недостатками. В этих рамках выделяются четыре сферы общения: 1) между педагогом / носителем традиции / модератором и учениками; 2) среди самих школьников внутри группы; 3) между учениками и их исконным обществом; 4) между учениками и их аудиторией. **Выводы.** Обнаружено, что коммуникативные процессы в этих сферах отражаются не только на качестве пения, но и на элементах музыкальной структуры, которые, таким образом, свидетельствуют об определенных своеобразных моментах в процессе общения. Наконец, элементы общения между самими певцами, а также между певцами и их сообществом приводят к возвращению традиционной музыки в повседневную жизнь, что, возможно, рассматривается как наиболее важная часть этномузикологической работы.

Ключевые слова: неотрадиционное пение, Сербия, музыкальная структура, музыкальная коммуникация, процесс учения, музыкальное наследие.

Jovanovic Jelena, Doctor of Ethnomusicology, Senior Research Fellow at Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts (Belgrade, Serbia)

According the role of traditional songs in the communication process at present. Experience from Serbia

The purpose of this study is to identify, describe and analyse fundamental spotted phenomena in the courses of communicative processes during transmission of traditional songs, as well as the changes that they gain in their new life in contemporary context. The paper is concentrated to neo-traditional approach to traditional singing and it is based on author's own long-term experience as a participant-observer in singing (solistic and in a group) and of practical trainer of Serbian traditional songs. **Methodology** that has been applied in the study relies on observing and comparison, as well as referring to relevant ethnomusicological literature. **The scientific novelty** of this research is showing different levels of communication within the three categories of systems in which traditional songs have been taught in Serbia, in Belgrade and in two small towns (Topola and Boljevac): institutionalized, non-institutionalized, and partly institutionalized, with their advantages and disadvantages. Within these frames, four spheres of communication are identified: 1) between the pedagogue/tradition carrier/moderator and pupils; 2) among the pupils within the group themselves; 3) between pupils and their native community; and 4) between pupils and their audience. **Conclusions.** We discovered, that the communicative processes in these spheres reflect to the quality of singing, but also to the elements of musical structure, which thus witness to certain moments in the process of communication. Finally, elements of communication between singers themselves, as well as between singers and their community, lead to return of traditional music to everyday life, which is seen as maybe the most important part of ethnomusicological work.

The key words: neo-traditional singing, Serbia, musical structure, musical communication, learning process, musical heritage.

Постановка проблеми. Одне з головних завдань сучасного етномузикознавства – вивчення тем, які виникають у сучасній епосі у зв'язку з процесом виконання та збереження традиційних пісень. Йдеться про феномен, що розвивається у багатьох країнах Європи (особливу увагу привертає прямування до традиції власного середовища

та власного народу, тобто етнічної групи, або тяжіння до традицій народів або етнічних груп, близьких до власних). У цих явищах важливе місце займають комунікативні процеси і заслуговують на особливу увагу дослідників. У цьому відношенні треба взяти до уваги як облік даних аспектів та проблем у процесі роботи зі збереження традиційної пісні в Сербії, так і визначення даного феномену в Сербії відносно ширшого європейського контексту.

Актуальність дослідження. Тема сьогодні дуже актуальна, що виявляється у низці публікацій, присвячених цим проблемам. Незважаючи на те, що все ще немає цілісних монографій, які висвітлювали б ці питання, доступні численні цінні наукові роботи, вміщені у збірниках наукових праць [напр. 20; 5], у яких піднято певні теми та ретельно опрацьовано деякі їх аспекти. У процесі ознайомлення з науковою літературою та в контактах з колегами з інших країн виявляється, що паралельно та незалежно у різних середовищах виникають спільні теми та проблеми. Вони враховані і під час написання цієї роботи із вказанням на специфічність окремого конкретного дослідницького та практичного досвіду та об'єкта дослідження. Іншим показником актуальності теми є той факт, що молоді люди дедалі частіше звертаються до традиційного співу. Тим самим, відкривається і багато нових царин, у яких виявляються особливі проблеми та феномени, які можуть бути ідентифіковані на місцевому або загальному рівні.

Огляд літератури. Явища комунікативних процесів під час передачі традиційних пісень у Сербії представлено у публікаціях Є. Йованович [7; 8; 9; 10]. Традиційна культура Сербії у різних аспектах досліджується у статтях Г. Благоевич [2], М. Закіч та І. Неніч [6], В. Караклаїч [11], Д. Панич [13], С. Ранкович [18; 19]. Залучено і капітальні праці Р. Амбразявічюса [1], О. Бочкарьової [3], Й. Брайс-Тіллман [4], В. Гроздєв-Колацинської [5], А. Кузміч [12], С. Петтана [14], А. Петровича [15], М. Попадича [16; 17], П. Ріхтера [20].

Мета статті – ідентифікувати, описати та аналізувати помічені основні явища у цій галузі діяльності в Сербії. У наш час комунікативні процеси у своїх різних виявах можуть або відігравати допоміжну роль, або ускладнювати передачу та/або саме існування традиційних пісень.

Об'єктом дослідження є сербська традиційна пісня в процесі сучасної комунікації, а **предметом** – відповідні особливості новочасних комунікаційних процесів у сербській пісенній культурі.

Виклад основного матеріалу. Сьогодні в Сербії молодь звертається до традиційної пісні за власним, особистим вибором, щоб

мати змогу випробувати власні почуття та емоції та щоб самим побачити себе відносно світу, життя, інших людей [2; 3]. Коли йдеться про традиційний спів у Сербії, можна говорити про досвід, що бере початок у середині 1990-х років XX ст. і дотепер. Про встановлення чітких принципів наразі неможливо говорити, адже цей період є надто коротким для цього. У цій статті ми розглядаємо роботу зі збереження та передачі сербської музичної спадщини в Сербії, на якій здебільшого зосереджено увагу авторки [7]. Це можна пов'язати з практикою, присутньою в країнах Східної та центральної Європи (або, за словами Рітиса Амбразявічюса, у «пан-східноєвропейському наративі» [1, 88]), а також і в інших регіонах, де соціокультурний контекст аналогічний [12].

Ця стаття ґрунтується на досвіді автора у співі сербських народних пісень у неотрадиційному стилі (передусім у жіночій групі «Моба» з 1993 року), а також на досвіді роботи вокальним педагогом у Сербії (із двома ансамблями) та за її межами (у Польщі, Литві та Франції). Перший із сербських ансамблів – культурно-мистецьке товариство (сербською: «културно-уметничко друштво») «Опленац» у м. Топола (у періоді від 2002 до 2015 року), в якому співали дівчата та молоді жінки віком 17–25 років. Другий ансамбль складається із двох жіночих груп культурно-освітнього центру Болевац, у якому співають учениці основної та середньої школи, починаючи з 13 років, та молоді жінки до 35 років.

Під час участі в дослідному та виконавському (англ.: participant-observer) процесі ролі суб'єкта та об'єкта дослідження переплітаються між собою. Цього разу ми звертаємо увагу на феномени комунікаційних процесів, говорячи про молоді ансамблі Сербії (об'єкт дослідження), а робота заснована як на власному співочому, так і на аналітичному досвіді автора, коли йдеться про традиційну музику (що становить цілісність суб'єкта дослідження). У цій статті автору хотілося ідентифікувати основні комунікативні принципи в даних контекстах і, наскільки це можливо, їхні взаємини з музичною структурою виконуваних пісень.

Спочатку необхідно відзначити той факт, що в Сербії робота з виконання та збереження традиційних пісень у неотрадиційному стилі (цей термін ми використовуємо згідно [6, 170]) проводиться в основному на двох рівнях – інституційному та позаінституційному. Існує і їхнє поєднання, яке ми вважатимемо третім рівнем, а саме – частково інституційний рівень. Цікаво й важливо для даного дослідження розглянути комунікативні аспекти в передачі та житті традиційної пісні, беручи до уваги рівень, на якому працюють носії цієї практики.

Від початку втілення неотрадиційного підходу до народних пісень у Сербії, він існував у **поза-інституційному** напрямі, де найбільший вплив через власний професійний та співочий досвід мали двоє засновників жіночої співочої групи «Моба» (Єлена Йованович та Саньї Ранковіч). Тут розвинулися ключові аспекти інституціоналізованої та частково інституціоналізованої практичної роботи у галузі виконання традиційних пісень [8]. Група «Моба» протягом своєї безперервної роботи без постійної допомоги держави, підтримуючи та поповнюючи свій репертуар, являє собою приклад «теплиці» сербського традиційного співу та характерного стилю його виконання.

Розвиток інституціоналізації роботи над неотрадиційним співом завдячує др. Саньї Ранковіч [18; 19] і Драгиці Панић Кашански [13; 8]. Завдяки їхньому досвіду роботи у позаінституційних ансамблях розвинулася успішна співпраця С. Ранковіч з Національним ансамблем «Коло», МШ «Мокраньяц» та з Музичним факультетом у Белграді, а також співпраця Д. Панић Кашански з Музичною академією в Новому Саді. Вочевидь інституціоналізована робота забезпечує стабільність традиційних співочих практик, «а також більш надійну перспективу їхньої стійкості в майбутньому» [8].

У період від 90-х років ХХ століття була розроблена третя форма навчання традиційному співу в Сербії – частково інституціоналізована. Йдеться про роботу, більш вільної організації в рамках аматорських культурних та мистецьких товариств (сербською: культурно-уметничка друштва) у співпраці з етномузикологами (іноді студентами-етномузикологами, досвідченими солістами ансамблів чи традиційними співаками) [8]. Мета такої роботи – зберегти та відновити музичний фольклор цього регіону [9; 14].

Основним матеріалом для статті став особистий етномузикознавчий, дослідницький, співочий, а особливо – педагогічний досвід, який формувався і нині розвивається в Белграді та в двох містах Сербії протягом багатьох років з метою пожвавлення сербської вокальної традиції цих регіонів. За роки роботи мною виявлено певні феномени, яким я зараз присвятила належну увагу. Інституціоналізований підхід до традиційної пісні дає учасникам сміливість припустити, що й надалі вони матимуть підтримку в межах установ системи, що зміцнило б їхню екзистенційну та професійну позицію у сенсі забезпечення робочим місцем та ролі у майбутньому розвитку суспільства.

Різні рівні інтерпретації пісні її виконавцем відкривають цікаві теми, пов'язані з різними комунікативними аспектами, включеними до процесу навчання, викладання чи виконання традиційних пісень. Особливе місце тут займає популяризація та комерціалізація, тобто використання традиційних пісень у популярних жанрах. Локальні установи часто віддають перевагу саме такій формі народного співу, а не неотрадиційному стилю, бажаючи створити, умовно кажучи, більш «привабливі» варіанти народного співу [10]. Подібні процеси в наш час треба вважати природними, але вони ускладнюють і без того складну в наших умовах роботу зі збереження та передачі традиційної пісенності, яка потребує величезної дисципліни і терпіння.

Згромаджений на сьогоднішній день досвід показує, що комунікативні аспекти у сучасному існуванні традиційної пісні можна розглядати на таких рівнях спілкування:

- 1) педагоги / носії пісні / посередники ↔ учні, які переймають пісню;
- 2) між учнями усередині самої групи;
- 3) учні ↔ їх початкове товариство; та
- 4) учні ↔ їхня безпосередня публіка, що належить до спільноти, в якій здійснюється спів.

Рівень 1) Коли йдеться про взаємодію між педагогом/посередником і співаком, слід зазначити той факт, що в наш час жанр традиційної пісні молодим людям викладає покоління, народжене у 1950–1960-х роках. Цю позицію визначили наш вік, досвід та зрілість виконання.

Думка, висловлена на початку статті про те, що ставлення педагога до пісні має бути тотожним як стосовно його співочого досвіду, так і досвіду викладання, означає наступне: ставлення до пісні має відповідати особистому мисленню і досвіду самого виконавця у власній інтерпретації. Використовуючи етномузикознавче знання, педагог повинен покладатися на особисте розуміння значення пісні. Це надасть необхідного особистісного виміру ідеї пісні, що передається співаком. При цьому необхідно дотримуватися найвищих етичних норм, які переважають естетичні, і які несуть принципи добра в прекрасному як єдність цих понять.

Часто у зв'язку з неотрадиційним стилем зауважується (іноді дещо скептично), що таким чином створюється «музей традиційної пісні». При цьому під музеєм тут мається на увазі місце зберігання неживих предметів, чиє значення існує тільки в момент нашої «екскурсії», нашого їх сприйняття. Це не відповідає сучасному розумінню музею як

«свідчення про життя» [16, 17], що підтверджує існування можливості тлумачення повноцінного місця та ролі традиційної пісні у життєвому циклі людини та у набутті, збереженні та передачі через неї життєвого досвіду, тут і зараз. Про це красномовно говорить музеолог др. Мілан Попадич, який присвятив свої дослідження саме цій темі. Він звертає нашу увагу на те, що навчаючись традиційної пісні й передаючи її новому поколінню, ми виконуємо «старовинні *звуки голосом*, ніби по той бік пам'яті», у парафразі вислову французького історика-мистецтвознавця Андре Шастеля: «старовинні *слова словом*, ніби по той бік пам'яті» [17, 18; курсив М.П.]. Далі, згідно із сучасним розумінням музею як носія спадщини, «музеї... це місця, що свідчать про життя», а «в реальності музики така реальність, у якій минуле має сенс» [ibid. 17]. Традиційна пісня у цьому контексті є «посередником, медіатором у процесі передачі спадщини мудрості» [згідно ibid. 17].

Рівень 2) Що стосується спілкування між співаками у групі, тут, насамперед, важливо, з якого середовища вони родом. У цьому сенсі в Сербії можна виділити чотири різні ситуації: а) учень, народжений неподалік мільйонного міста (Белграда), де учні борються за своє місце в суспільстві, що часто передбачає переїзд у велике місто і самоствердження в ньому; б) учень народився в середовищі, географічно віддаленому від міських центрів та за менталітетом ближчий до сільського середовища; у цьому випадку між учнями існує набагато міцніший культурний зв'язок і присутня емпатія; далі в) учень народжений у міському середовищі та займається співом позаінституційно, і г) співак народжений у міському середовищі та займається співом на інституційному рівні.

У процесі роботи виявилось, що формуються тісніші зв'язки між співаками, які працюють над однією піснею. Окрім того, формування групового звучання допомагає учням знайти у ньому власне місце, «укриття», яке і є одним із найважливіших мотивацій для навчання традиційному співу. Особливо цікава тема співочих навичок, які учні мали перед вивченням традиційного репертуару, а також робота над створенням манери, яку необхідно засвоїти та зберегти.

Молода група з Болевця досягла успіхів у виконанні традиційних пісень перш за все тому, що з ними протягом багатьох років працювала викладачка Іванка Міланович із села Іліно неподалік Болевця. Вона встановила із цими молодими людьми взаємини, сповнені спокою, емпатії та співробітництва, що й стало передумовою успішного

гуртового співу. Їх спів відрізняється рівномірним плином фраз, і протяжністю, властивою для співаків старшого покоління.

Відносно одне одного, молоді співаки виступають також і в ролі наставників і взірців для наслідування. Роль і значення пісні у спільноті молодих людей, які сьогодні оберігають її традиції, можна побачити і в їх щоденних заняттях та взаємодії. За їхніми розповідями, вони пересилають одне одному традиційні пісні, слухають виконання один одного, проводять маленькі виступи пид час днів народжень, шкільних перерв та особливо екскурсій.

Рівень 3) Коли йдеться про взаємодію між співаком та середовищем, в якому він виріс, найсприятливішою ситуацією для переймання та подальшого життя традиційної пісні, звісно, є та, в якій молодий співак виріс у музичній родині, де старше покоління співає традиційні пісні; коли спільнота визнає і позитивно сприймає таку діяльність у сучасних умовах, що змінилися, і заохочує прагнення молодих займатися цим жанром. Друге: відомо, що найефективніший метод навчання традиційному співу – спілкування із сільськими співаками; така практика не скрізь і не завжди можлива, і її реалізація залежить від взаємин у тому соціальному середовищі, де дорослішають юні співаки.

У Тополі (містечку географічно та економічно близькому до Белграду), метод прямого навчання від старших здійснюється важче, оскільки молоді співаки менш охоче погоджуються на таке спілкування. У м. Больєвац (це містечко біля підніжжя гори Ртань, на сході країни), у середовищі, яке зберегло більш тісні зв'язки з селом, такі проекти здійснюються легше і природніше, що помітно у результатах та якості співу.

Рівень 4) Щодо взаємодії між співаками та їх безпосередньою публікою, прийом слухача та його ставлення до виконуваного репертуару дуже важливі для успішного переймання та самого життя народної пісні. Це стосується як місцевої, так і інших видів публіки. Якщо музичні «коди» самого середовища збережені виконавцями, то вони стають впізнаваними і виконують свої функції у процесі публічного виконання. З іншого боку, якщо у самому середовищі її споконвічні музичні коди під питанням, більшість членів спільноти їх не приймає, то такий спів вважається не лише менш цінним, а й заважає виконавцям стати успішними професіоналами у своїй галузі. У Сербії для такого середовища більш прийнятним є спів «під сценічною маскою», яку диктує концепт народного танцю з типовою хореографією, аніж

традиційна пісня без штучних прикрас, виконана *a capella*, з її прагненням до справжності та щирості, наскільки б якісно вона не була заспівана. Тут мається на увазі традиційний народний костюм, косметика та інші очікувані реквізити, за допомогою яких створюється характерна, необхідна ілюзія. У такому середовищі традиційна пісня вважається «пережитком минулого», яке необхідно перевершити.

З іншого боку, в середовищі, в якому збереглися культурні коди спільноти, спів традиційних пісень отримує велику підтримку, і це відбивається й на якості виконання.

Під час роботи помічено цікавий феномен – зміна темпу при вступі групи після сольного заспіву: уповільнення або прискорення темпу, на мою думку, свідчить про різні соціальні взірці в житті молодих співаків. Гадаю, що уповільнення на початку гуртової частини пісні, свідчить про старий, а прискорення – про новітній музичний зразок. Інше важливе явище – це проблема, пов'язана із необхідністю тривалих пауз між мелострофами. Молоді співаки переважно поспішають, вони звикли до безперервного шуму повсякденного життя, і почути тишу їм іноді дуже важко.

Стосовно комунікативних процесів, цікаве питання функції конкретних пісень: пісні життєвого циклу здебільшого взаємодіють із спільнотою, яка дотримується (виконує та переймає) пов'язані з нею обряди, а піснями річного циклу управляють сили природи. Тому пісні, пов'язані з обрядами життєвого циклу, умовно кажучи, легше виконувати, публіка легше їх приймає, а роль співака точніше визначена. Пісні річного циклу більш вимогливі, оскільки вони входять у духовну сферу, менш близьку сучасній людині. Про досвід виконання цього жанру пісень потрібно, мені здається, говорити окремо – сподіваюся, що для цього знайдеться час в майбутньому.

Інституціоналізований підхід до традиційної пісні мотивує учнів тим, що вони надалі в майбутньому також матимуть підтримку в рамках інституції системи. Це може зміцнити їхню професійну та екзистенційну позицію, у сенсі робочого місця та ролі в майбутньому розвитку суспільства і його музичної культури.

Досвідчені етномузикознавці через пісню набувають багатий життєвий досвід, «здобуту мудрість» від народних співаків, «майстрів» співу. Цей досвід несе найнародніша пісня. «Приходить розуміння, що пісня є частиною життя або, навпаки, що життя зіткане з пісні, як її непорушна частина» [7]. В даний час представники мого покоління, як викладачі вокалу, навчають молодь частини свого особистого та

життєвого досвіду, і в цьому процесі вони знаходять шляхи та методи, які роблять його природним та ефективним. Важливо, щоб процес виконання народної пісні проходити в атмосфері емпатії та взаємної поваги вчителів та учнів. Ольга Бочкарьова, музичний педагог із Ярославля, вважає, що «організація навчання за принципом діалогу, співпраці є потужним фактором діалогізації особистості, розвитку емпатичних здібностей. Стиль професійної діяльності пов'язаний з домінуючою мотивацією особистості, її участю у пізнавальній діяльності та спілкуванні, з основним типом її ставлення до людей та світу загалом» [3, 14]. Крім того, самим виконавцям та дослідникам музика розкривається як «засіб виховання у житті, як інструмент для вдосконалення буття (well-being). Це відбувається переважно на основі особистісного та індивідуально орієнтованого підходів через етичну цінність самих традиційних пісень» [4, 89; 15].

Для правильного тлумачення певного музичного тексту необхідне розуміння елементів музичної структури у фольклорному жанрі та роль цих елементів у семантиці мелодичної моделі певного жанру. Варіювання під час виконання походять з досвіду пізнання мелодичної моделі; у цьому процесі найважливішим виявляється ритм. Особливо важливий музичний засіб для традиційного співу – тиша/пауза. «Крім того, інформованість про колишній контекст виконання, а також про єдність елементів народної культури та культури загалом дозволяє легко здійснювати цілісний підхід при співі у процесі навчання» [8].

Сьогодні відомо, що молоді люди обмінюються піснями один від одного, і це відбувається з певних причин. Проте, ці способи передачі репертуару в Сербії досі ще не досліджені. Молоді люблять співати сучасні пісні свого покоління, але коли у них можливість зустрітися з минулим, із народним мистецтвом, вони дуже зацікавлені в цьому. Особливо цікаві випадки, коли вони співають ці пісні у повсякденному житті: у поїздках, екскурсіях та на канікулах [8]. У цих ситуаціях народні пісні також є засобом соціального самоствердження молодих співаків у їхньому середовищі.

Висновки. Спостерігаючи результати своїх колишніх прагнень передати майстерність сербського традиційного співу молодим співакам, я приходжу до висновку, що комунікаційні процеси в чотирьох ідентифікованих площинах відбиваються на якості співу та на елементах самої музичної структури, що, на мою думку, свідчить про певні елементи у процесах комунікації. Для власного вдосконалення, і навіть для успішної групової комунікації (як та інших сферах мистецтва)

найважливішим видається живий обмін досвідом через співчуття і емоційну близькість. Таким чином, найефективніше вибудовується спільнота, у межах якої можуть усвідомлено і з власної волі зберігатися споконвічні цінності. У майбутньому комунікація між самими співаками, а також співаками і навколишнім середовищем, веде до повернення традиційної музики у повсякденне життя, чим досягається найважливіша мета практичної етномузикознавчої роботи. Тобто, сучасні музеологічні міркування показують, що спадщина і повсякденне життя тісно переплетені, тому що «повсякденне життя вчить нас тому, що спадщина, як і людина, має жити насамперед у теперішньому» («Свакодневица нас учи да баштина, баш као и човек, мора живети пре свега у данашњици») [16, 140].

Одне з важливих явищ, свідками якого ми сьогодні є – це «уявне суспільство» виконавців традиційних пісень, спільнота, що формується на основі досвіду, яким діляться його члени, якась уявна асоціація шанувальників традиційної пісні. Саме його існування забезпечує підтримку всім співакам, які, незважаючи на сучасні умови та антиумови, продовжують виконувати та берегти традиційні пісні свого народу.

Перспективи дослідження. Для можливих напрямів у майбутніх дослідженнях цієї теми в майбутньому необхідне подальше поглиблення усвідомлення та досвіду в безпосередній практичній роботі як над собою, так і в педагогічній діяльності. Водночас обмін міркуваннями, досвідом та відстеження актуального розвитку напрямів у передачі традиційної пісні серед колег у різних країнах так само можуть бути плідними. Необхідно також поставити важливе спільне питання: чи співаються традиційні пісні для публіки, чи співак співає їх для себе самого? У Сербії, внаслідок перерваного ланцюжка передачі техніки традиційного співу та великої зміни у ставленні до прекрасного, яке в один час змінилося на користь сценічного показу пісень та танців. Це робиться замість розуміння, що вчення – це процес, насамперед з етичною метою, а потім і естетичною [15]. На деякі міркування з цього приводу мене наштовхнули дискусії з моїм польським колегою Яном Бернадом (Jan Bernad), засновником Фонжу Музики Кресов (Fundacja Muzyki Kresów) у Любліні та керівника Міжнародної літньої школи традиційної музики [21].

Список використаних джерел і літератури:

1. Ambrazevičius R. Embodiment in the Context of the Transmission of Vocal Tradition. School of Traditional Music. Poland, Res Musica, 2020, 12, 75–93.

2. Благојевић, Г. Савремена рецепција традиционалне српске народне музике као елемент етничког идентитета / Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Одељење за етнологију и антропологију, Београд. 1999.
3. Бочкарева О.В. Развитие эмпатии в дидактическом диалоге. *Ярославский педагогический вестник*. 2008. № 2. С. 13–17.
4. Bryce-Tillman J. Promoting Well-Being through Music Education. *Philosophy of Music Education Review*. Vol. 8, No. 2. 2000. С. 89–98.
5. Grozdew-Kołacińska W., Drozd B. (eds.) *Śpiew tradycyjny – modele edukacji. Doświadczenia serbskie i polskie*. Lublin: Warstaty kultury. 2017.
6. Zakić M., Nenić I. World music u Srbiji: eluzivnost, razvoj, potencijali. *Etnoumlje*. 2012. С. 166–171.
7. Ђованович Е. Размышления о роли вокального педагога в сохранении навыков традиционного пения в современное время. *Музыкальная культура и образование: инновационные пути развития*. Ярославль: ЯГПУ, 2017. С. 162 с.
8. Ђованович Е. Внеинституциональное и институциональное обучение и передача традиционных песен: опыт из Сербии. *Музыкальная и худож. культура и образование: инновационные пути развития*. Ярославль. 2019. С. 65–67.
9. Jovanović J. Questioning the Possibility of Revitalizing Traditional Rural Songs in Topola, Serbia. *Applied Ethnomusicology: Historical and Contemporary Approaches*. 2010. С. 161–179.
10. Јовановић Ј. Сеоска музика у српским градовима и два супротна поимања лепог у њеној публици. *Човек и музика*. Београд: Ведес. 2003, С. 541–546.
11. Караклајић, Вишња, Народна песма као лични изазов, Саборник 2016: 19.
12. Kuzmich, Andrea. «Not a Revival, a Tradition of Revivals: Reinterpreting Georgian Traditional Polyphonic Practices through the Ensemble». *MUSICultures* № 37. 2010. Р. 145–158.
13. Панић Кашански Д. Ко ме је секунда данас лепа. *Човек и музика*. Београд: Ведес. 2003, С. 527–539.
14. Pettan S. Uloga znanstvenika u stvaranju pretpostavki za suživot: Ususret primijenjenoj etnomuzikologiji. *The role of the scholar in the creation of grounds for co-existence: Towards applied ethnomusicology*. № 32/2, 1995. Р. 217–234.
15. Петровић Александар, Аналогија и ентропија. Филозофија природе и хармоније Лазе Костића и Косте Стојановића, Нови Сад: Матица српска. 2005.
16. Popadić Milan Čiji je Mikelandelov David? Baština u svakodnevnom životu, Centar za muzeol. i heritologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu. 2012.
17. Попадић Милан Глас са друге стране сећања: традиционална песма на сцени – музејски експонат или животно искуство; Саборник 2016, Р. 17–19.
18. Ranković, S. Pedagogika śpiewu tradycyjnego w Serbii: przykłady z osobistego doświadczenia w edukacji formalnej. *Śpiew tradycyjny – modele edukacji. Doświadczenia serbskie i polskie*. 2017. Р. 15–26.
19. Ranković S. The role of formal music education in the process of professionalisation of rural traditional singing in Serbia. *Music and dance in Southeast Europe: New scopes of research and action*, (eds. L. Mellish, N. Green, M. Zakić), Belgrade, 2019. Р. 179–184.

20. Richter P. Musical Traditions: Discovery, Inquiry, Interpretation, and Application, XXVI European Seminar in Ethnomusicology Institute of Musicology, Budapest: HAS, Research Center for Humanities, 2010.
21. Francak P. W muzyce tradycyjnej nie ma Pavarottiego; Rzeczpospolita wywiad Jan Bernad. 2017.

References:

1. Ambrazevičius, R. (2020). Embodiment in the Context of the Transmission of Vocal Tradition. School of Traditional Music. Poland, Res Musica, 12, 75–93 [in English].
2. Благојевић, Г. (1999). Савремена рецепција традиционалне српске народне музике као елемент етничког идентитета / Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Одељење за етнологију и антропологију, Београд [in Serbian].
3. Bochkareva, O.V. (2008). Development of empathy in didactic dialogue. Jaroslavskij pedagogicheskij vestnik, № 2, 13–17 [in Russian].
4. Bryce-Tillman, J. (2000). Promoting Well-Being through Music Education. Philosophy of Music Education Review, 8 (2), 89–98 [in English].
5. Grozdew-Kołacińska, W., Drozd, B. (2017). Śpiew tradycyjny – modele edukacji. Doświadczenia serbskie i polskie. Lublin: Warstaty kultury [in Polish].
6. Zakić M., Nenić I. (2012). World music u Srbiji: eluzivnost, razvoj, potencijali. Etnoumlje. P. 166–171 [in Serbian].
7. Jovanovich, E. (2017). Reflections on the role of a vocal teacher in maintaining traditional singing skills in modern times. Muzykal'naja kul'tura i obrazovanie: innovacionnye puti razvitiya. Jaroslavl', JaGPU, 162 [in Russian].
8. Jovanovich, E. (2019). Non-Institutional and Institutional Learning and Transmission of Traditional Songs: Experiences from Serbia. Muzykal'naja kul'tura i obrazovanie: innovacionnye puti razvitiya. Jaroslavl', JaGPU, 65–67 [in Russian].
9. Jovanović, J. (2010). Questioning the Possibility of Revitalizing Traditional Rural Songs in Topola, Serbia. Applied Ethnomusicology: Historical and Contemporary Approaches, 161–179 [in English].
10. Јовановић, Ј. (2003). Сеоска музика у српским градовима и два супротна поимања лепог у њеној публици. Човек и музика. Београд: Ведес, 541–546 [in Serbian].
11. Караклајић, Вишња, Народна песма као лични изазов, Саборник 2016, 19 [in Serbian].
12. Kuzmich, A. (2010). «Not a Revival, a Tradition of Revivals: Reinterpreting Georgian Traditional Polyphonic Practices through the Ensemble». MUSICultures 37, 145–158 [in English].
13. Панић Кашански, Д. (2003). Ко ме је секунда данас лепа. Човек и музика. Београд: Ведес, С. 527–539 [in Serbian].
14. Pettan, S. (1995). Uloga znanstvenika u stvaranju pretpostavki za suživot: Ususret primijenjenoj etnomuzikologiji. The role of the scholar in the creation of grounds for co-existence: Towards applied ethnomusicology, 32 (2), 217–234 [in croatian].
15. Петровић, А. (2005). Аналогија и ентропија. Филозофија природе и хармоније Лазе Костића и Косте Стојановића, Нови Сад: Матица српска [in Serbian].

16. Popadić Milan Čiji je Mikelandelov David? (2012). Baština u svakodnevnom životu, Centar za muzeol. i heritologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu [in Serbian].
17. Попадић, М. (2016). Глас са друге стране сећања: традиционална песма на сцени – музејски експонат или животно искуство. Саборник, 17–19 [in Serbian].
18. Ranković, S. (2017). Pedagogika śpiewu tradycyjnego w Serbii: przykłady z osobistego doświadczenia w edukacji formalnej. Śpiew tradycyjny – modele edukacji. Doświadczenia serbskie i polskie, 15–26 [in Polish].
19. Ranković, S. (2019). The role of formal music education in the process of professionalisation of rural traditional singing in Serbia. Music and dance in Southeast Europe: New scopes of research and action, (eds. L. Mellish, N. Green, M. Zakić), Belgrade, 179–184 [in English].
20. Richter, P. (2010). Musical Traditions: Discovery, Inquiry, Interpretation, and Application, XXVI European Seminar in Ethnomusicology Institute of Musicology, Budapest: HAS, Research Center for Humanities [in English].
21. Francak, P. (2017). W muzyce tradycyjnej nie ma Pavarottiego; Rzeczpospolita wywiad Jan Bernad [in Polish].

UDC 783:78.03(477)

DOI 10.33287/222134

Гарай Бернард,
доктор педагогічних наук,
професор кафедри «Етнологія та фольклористика»
Університету ім. Костянтина Філософа (Нітра, Словаччина)
тел. (421) 905 - 123 - 203
e-mail: bgaraj@ukf.sk
<https://orcid.org/0000-0002-8740-6761>

КОМУНІКАЦІЯ МІЖ МУЗИКАНТАМИ І ТАНЦЮРИСТАМИ НА ПРИКЛАДІ РЕГІОНАЛЬНИХ ПРАКТИК У СЛОВАЧЧИНІ

Мета статті – дослідження найбільш характерних особливостей комунікації між музикантами і танцюристами на прикладі регіональних практик у Словаччині. **Методи дослідження.** У презентованій статті використано системно-функціональний, історичний, компаративний методи розробки наукового матеріалу. **Наукова новизна** представленої роботи полягає в тому, що вперше у словацькому музикознавстві максимально детально досліджено унікальну музично-танцювальну виставу, що була створена в пастушому середовищі Центральної Словаччини. Вона має назву

rozkazovačku (замовлювані пісні) і являє собою найбільш вагому, значну форму взаємодії між танцюристами/співаками та музикантами. **Висновки.** Характер та хід виконання народних танців багато в чому визначається взаємодією музикантів та танцюристів. Він несе у собі характерно виразні атрибути неформального соціального спілкування, тоді як спектр різних вербальних чи невербальних знаків перебуває під фундаментальним впливом того факту, що він пов'язаний із засобами музичного і танцювального художнього висловлювання. У традиції словацького народного танцю цей найбільш характерний безперервний діалог можна визначити у напрямку від музикантів до танцюристів, наприклад, у різних формах та способах підтримки ритміки у сфері сольної чи ансамблевої гри, а також у драматургії танцювальних декорацій. Навпаки, танцюристи мають максимально домінуючий вплив на форму танцю.

Ключові слова: комунікація між музикантами і танцюристами, волинка, смичкові оркестри, типи ритмічного супроводу, темп, драматургія танцювального складу, замовлювані пісні (*rozkazovačky*).

Гарай Бернард, доктор педагогических наук, профессор кафедры «Этнология и фольклористика» Университета им. Константина Философа (Нитра, Словакия)

Коммуникация между музыкантами и танцорами на примере региональных практик в Словакии

Цель статьи – исследование наиболее характерных особенностей коммуникации между музыкантами и танцорами на примере региональных практик в Словакии. **Методы исследования.** В научной статье использованы системно-функциональный, исторический, компаративный методы разработки научного материала. **Научная новизна** представленной работы состоит в том, что впервые в словацком музыкознании наиболее детально исследовано замечательное музыкально-танцевальное представление, которое было создано в пастушьей среде Центральной Словакии. Оно называется *rozkazovačku* (запрашиваемые песни) и представляет собой наиболее значительную форму взаимодействия между танцорами/певцами и музыкантами. **Выводы.** Характер и ход исполнения народных танцев во многом определяется взаимодействием музыкантов и танцоров. Он несет в себе четко выраженные атрибуты неформального социального общения, в то время как спектр различных вербальных или невербальных знаков

находится под фундаментальным влиянием того факта, что он связан со средствами музыкального и танцевального художественного выражения. В традиции словацкого народного танца этот непрерывный диалог можно определить в направлении от музыкантов к танцорам, например, в различных формах и способах поддержки ритмики в области сольной или ансамблевой игры, а также в драматургии танцевальных декораций. Напротив, танцоры имеют ярко выраженное доминирующее влияние на форму танца.

Ключевые слова: коммуникация между музыкантами и танцорами, волынка, смычковые оркестры, типы ритмического сопровождения, темп, драматургия танцевального состава, запрашиваемые песни (*rozkazovačky*).

Garaj Bernard, Professor, Ped. Dr., Professor at Department of Ethnology and Folkloristics at the Constantine Philosopher University (Nitra, Slovakia).

Communication between musicians and dancers on the example of regional practices in Slovakia

The purpose of the represented scientific article is to study the features of communication between musicians and dancers on the example of regional practices in Slovakia. **Research methods** of this investigative disquisition are the next. The scientific article uses the system-functional, historical, comparative methods of developing scientific material. **The scientific novelty** of the investigative work lies in the fact that for the first time in Slovak musicology, a wonderful musical and dance performance was studied, which was created in the shepherd's environment of Central Slovakia. In the paper special attention will be given to the remarkable musical-dance performance, which has been created in the shepherds' environment of Central Slovakia, to the so called *rozkazovačky* (ordering songs and dances) and which represents the most significant form of interaction between dancers/singers and musicians. **Conclusions.** The character and course of traditional dance performance is significantly determined by the interaction between musicians and dancers. It carries attributes of informal social communication, while the spectrum of various verbal or non-verbal signs is fundamentally influenced by the fact that it is linked to means of artistic expression. In the Slovak folk dance tradition, this continuous dialogue can be identified in direction from musicians to dancers, for example in various forms and ways of supporting the rhythmic within solo or ensemble playing, as well as in the dramaturgy of dancing

sets. On the contrary, dancers have a dominant influence on the form of dance.

The key words: communication between musicians and dancers, bagpipes, string bands, types of rhythmic accompaniment, tempo, dramaturgy of the dance sets, ordering songs (*rozkazovačky*).

Постановка проблеми. Музика – це явище, комунікаційний потенціал якого може бути дуже різноманітним. Однак я не збираюся пояснювати всю складність цього явища, і зосереджуюся тільки на тій частині спілкування, яка відбувається між музикою та танцем. Я виходжу з припущення, що характер, хід і атмосфера кожного танцювального вислову значною мірою визначаються взаємодією музикантів і танцюристів⁶⁷. На додаток до цього основного припущення, яке можна розуміти і так, що танець не існує без музики, в ці відносини вступає низка інших специфічних засобів комунікації. Деякі є інтегральною частиною самої музичної інтерпретації. До одних з її значних атрибутів – незалежно від того, йдеться про сольну чи ансамблеву гру – належить спосіб ритмічного супроводу, що є основою танцювального руху та його мотивів. Інші, не менш важливі види комунікації між музикантами та танцюристами можуть бути ініційовані жестом, вербально, візуально або виходять зі супроводжуючого співу. Таким чином, змістом спілкування є не лише сама музика і танець, а й вся драматургія музично-танцювального виразу, в якій як музиканти, так і танцюристи беруть участь на рівних.

Огляд літератури. Класифікація ритмічних особливостей словацьких народних пісень представлена у публікаціях Я. Амброзової [2]. Традиційна культура Словаччини у різних аспектах досліджується у статтях К. Пліцької [1], К. Черничкової [4], Б. Скракової [9], С. Дужека та Б. Гарая [5; 7], П. Михаловича [8]. Залучено і капітальні праці словацького етномузикознавця О. Ельшека [6], етнохореолога К. Степутата [11].

Мета статті полягає у дослідженні особливостей комунікації між музикантами і танцюристами на прикладі регіональних практик у Словаччині. **Об'єктом** дослідження є спілкування між музикантами та танцюристами на прикладі регіональних практик у Словаччині, а **предметом** – засоби взаємозв'язків не тільки в галузі самої музики і

⁶⁷ Відмінною методологічною платформою для дослідження взаємозв'язку між музикою та танцем є нещодавно опублікований текст – Stepputat, K., Seye, E. [11]. У магазині є й інші дуже цікаві тексти, присвячені цій темі (A. Mashino, C. Quigley, S. Maeland).

танцю, а й у всій драматургії музично-танцювального вираження, в якій як музиканти, так і танцюристи беруть участь однаково.

Виклад основного матеріалу. У середовищі традиційної музики та танцю у Словаччині їхню взаємодію можна побачити у кількох ситуаційних моделях, що різняться залежно від того, хто його ініціює. Перша модель характеризується тим, що спілкування розгортається у напрямі від музикантів до танцюристів, причому – як було згадано вище – воно закодоване в самій музичній інтерпретації. Суть у тому, щоб створити найтісніший ритмічний зв'язок між музичним супроводом і танцем у найширшому значенні цього слова. Її результатом є різноманітність способів вираження, які стають важливим компонентом характеристики інтерпретаційного стилю.

Супровід танцю волинкою. Найкращий приклад цього – гра волинщиків. Волинка до міжвоєнного періоду була в Словаччині найважливішим сольним музичним інструментом, який супроводжував танець, при тому найчастіше танці відбувалися на весіллях, масляних гуляннях та вечірках. На практиці це означає, що збережений пісенний репертуар, пов'язаний з волинкою, за деякими винятками, являє собою танцювальний репертуар, а в грі волинників був створений ряд способів для підтримки ритміки⁶⁸. До найпоширеніших з них належать ритмічні акценти, які використовують звучання найнижчих або найвищих тонів волинки. Перший випадок – це так зване *kontrovanie*, засноване на регулярно повторюваних стрибках між основним тоном і субквартою. Старіша інтерпретаційна практика документує поширення таких способів ритмізації також і з іншими тонами. Щоб не порушити мелодичний процес, волинщики не закривали отвори інструменту повністю, а лише частково. Результатом такої гри є характерне звучання вібратороподібного тону, тобто звуковий ефект, заснований на ритмічно пульсуючих невеликих змінах висоти тону. Він часто фігурує наприкінці мелодичних мотивів чи фраз і надає музичному виконанню безперервного ритмічного ходу⁶⁹. Другий спосіб посилення ритміки у грі волинщиків – це ритмічне повторення найвищих тонів шкали. У літературі такий спосіб гри іноді позначається як «*верхній бурдон*». До сьогодення він використовується волинщиками в північній Словаччині, незалежно від того, чи це сольна гра для танцю чи

⁶⁸ Див. напр. Garaž, B. [7].

⁶⁹ Див. напр. [13], де волинщик показує цей спосіб ритмічної гри у зв'язку із секундою та основним тоном звукоряду волинки.

ансамблева гра волинки зі скрипкою. Цей дует, між іншим, є одним із найархаїчніших інструментальних груп у Словаччині, який постійно документується з XVII ст. і характеризується розподілом музичних функцій. Скрипка грає мелодію, волинка підтримує її за принципом гетерофонії, але насамперед вона забезпечує ритмічну сторону гри, особливо у вигляді акцентів, згаданих вище⁷⁰.

Особливо важливим способом підтримки ритміки є гра *стакато* або імітація гри *стакато*, заснована на усуненні безперервного звучання інструменту, що обумовлено наявністю повітряного резервуару (міху). На практиці це означає, що волинщик навмисне зупиняє мелодичний потік, і хоча він не може цілком зупинити звучання інструменту, психоакустичний ефект створеної імітації гри *стакато* з точки зору ритміки дуже ефективний для танцюристів. На волинках з подвійними чи потрійними мелодичними трубками, у деяких регіонах Словаччини у зв'язку з цим способом гри закривався нижній кінець однієї з трубок, який дозволяв грати *стакато*⁷¹.

Всі ці ритмічні акценти зрештою стають частиною так званих *gajdošských cifier*, тобто коротких мелодико-ритмічних мотивів, що повторюються, розвиваються та багато прикрашаються. Вони були і досі є ознакою найвищої виконавської майстерності, і в минулому використовувалися як переходи між піснями у танці.

Волинщики, як сольні музиканти, проте у комунікації з танцюристами також використовували низку інших супутніх ритмічних засобів. До них належать, наприклад, притопування волинщиком ногою об землю в такт, або на підвищеному місці (напр., діжці), що, вкупі із гойданням чи поворотами корпусу в поясі, посилювало ритмічні аспекти гри не тільки на акустичному, але й візуальному рівні. Цікавою у цьому контексті видається комічна згадка співачки Єви Студеничової із Західної Словаччини, записана знаним збирачем народних пісень та режисером Карелом Пліцкою у 1928 році⁷². Виконавиця згадувала волинника, який завжди тупав ногою під час гри, так що вранці їм доводилося приносити мішок піску, щоб засипати яму, що утворилась після його гри.

⁷⁰ Для демонстрації так званого *верхнього бурдону* я обрав кілька прикладів. Перший [14] – документує сольну гру, другий [15] – традиційну ансамблеву гру волинки зі скрипкою і третій [16] – на початку якого показано зв'язок із танцем.

⁷¹ Див.: [17].

⁷² Див.: [1].

Супровід танцю ансамблевою музикою (оркестрами). У середовищі ансамблевої музики, яку у Словаччині представляють переважно смичкові оркестри або смичкові оркестри з цимбалами, показово, коли кожен тип танцю пов'язаний із певним способом ритмічного супроводу. Цю роль виконують музиканти, які грають на віолі (так звані *kontráš*), або контрабасисти, а її суть полягає у способі руху смичка, зв'язування тонів та їх особливих акцентуаціях⁷³.

Особливий ритмічний супровід належить до старих, архаїчних та регіонально дуже диференційованих типів танців (напр. *krucena*), або до нових, серед яких, наприклад, *čardáš*⁷⁴. Для нього типово, коли одним рухом смичка об'єднуються або дві восьмі або дві четвертні долі. Таким чином створюється один із найбільш типових акустичних та ритмічних ефектів, відомих у ширшому контексті Карпатського басейну як *duvaj*, що відповідає характерним погойдуючим рухам танцюристів⁷⁵. Для цього типу ритмічного супроводу скрипалі та контрабасисти використовують однаковий рух смичка. Для танців, які комбінують повільний і швидкий темп, належить і *čardáš*. Для швидких видів танців навпаки типовим є розподіл функцій, коли непарні долі грає контрабасист, а парні – виконавець(-вці) на віолі. До речі, такий спосіб ритмічного супроводу, що зветься *es-tam*, використовується і в новітніх, т. зв. фольклоризованих видах танців, таких як полька⁷⁶. З метою досягнення сильного, повного звуку ритмічного супроводу використовуються деякі цікаві способи, серед яких конструкційна зміна у віолі та контрабасі. Для ритмічної гри на віолі характерно, коли виконавець міцно притискає інструмент до грудей, маючи змогу одночасно грати на двох струнах. Насамперед циганські музиканти зрізують круглий профіль підставки, щоб мати змогу одночасно грати на трьох струнах. Отриманий у результаті ритмічний супровід не лише гармонічно багатий, а й особливо звучний. Це явище пов'язано також із надзвичайно цікавим домашнім виробництвом контрабасу, що існував у регіоні Липтів до 1970-х років.

⁷³ Див. напр. Ambrózová, J. [2]; або Michalovič, P. [8].

⁷⁴ Незважаючи на те, що *čardáš* асоціюється з угорською традиційною музикою, слід пам'ятати, що на характер танцю вплинула також танцювальна культура етнічних груп тодішньої Угорщини. Ось чому чардаш значно поширений на більшості територій сьогоденної Словаччини. Див. напр. Skráková, B. [9] чи Dúžek, S. [12].

⁷⁵ Див.: [18]. Згаданий тип ритмічного супроводу – *duvaj* – є ритмічною основою першої частини танцю.

⁷⁶ Див.: [19]. Музичний приклад демонструє ритмічну структуру танцю *čardáš*. Перша, повільніша частина супроводжується ритмічним акомпанементом типу *duvaj*, друга (швидша) заснована на ритмічному акомпанементі типу *es-tam*.

Майстри контрабасів перед фінальною стадією виробництва, тобто перед тим, як з'єднати окремі частини інструменту в єдине ціле, прикріплювали на задню дошку мотузки, на яких були надіті нарізані дрібними шматочками гусячі пера⁷⁷. Справа в тому, що від контрабаса не був потрібен м'який і «окультурений» звук, а навпаки – різкий і пронизливий. Це допомагало танцюристам сприймати ритмічний пульс музичного супроводу і створювати свої танцювальні мотиви.

Темп. У контексті комунікації між музикантами і танцюристами я до цього часу займався насамперед тією частиною музичної інтерпретації, яка є комунікатором ритму та ритмічного супроводу. Щоправда, взаємодія музикантів і танцюристів виходить далеко за межі цього явища. Насамперед, підтримка ритму і типів ритмічного супроводу не може бути відокремлена від питання темпу. Виявляється, що правильний темп є надзвичайно важливою передумовою кожного танцювального вираження. Іншими словами, окремі танцювальні мотиви у дуже повільному темпі або втрачають свою динаміку, або, у дуже швидкому темпі – багатство їх варіантів зменшується та уніфікується. Саме тому в процесі документації танцювальної музики дуже важливо, щоб у ній завжди були присутні танцюристи, в танцюючи із супроводом музики, перевіряли темп.

Особистість першого скрипаля та драматургія танцювального складу. Більш ніж очевидно, що важливим феноменом спілкування музикантів і танцюристів є особистість головного, як кажуть у Словаччині, першого скрипаля, якщо, звичайно, танець супроводжується струнним оркестром чи струнним оркестром із цимбалами. Його функція незамінна не лише у виборі та підтримці правильного темпу, але також його здатність грати *під ноги* впливає на те, чи стане музичний супровід джерелом натхнення, інспірацією для танцюристів та повноцінною частиною танцювального вираження⁷⁸. Звісно, роль першого скрипаля набагато більша, адже він фундаментально впливає на весь ситуаційний контекст танцю, включаючи з драматургією танцювального складу. Це вірно попри те, що з погляду типологічної структури танців танцювальні склади мали і досі мають певну сталу структуру. У минулому ця структура була значно регіонально диференційована,

⁷⁷ Див.: Elschek, O. [6].

⁷⁸ Прекрасне відображення особистості першого скрипаля та його здатності співпереживати потребам танцюристів, міститься у тексті К. Чернічкової-Сильної [4].

сьогодні вона більш уніфікована. Наприклад, на сучасних весіллях або танцювальних вечірках полька та вальс стали основою танцювального репертуару, який іноді доповнюють й інші фольклоризовані танці. До них належить, наприклад, танго, яке набуло надзвичайного поширення у Словаччині з 1930-х років. З ним пов'язується низка мелодій тогочасних словацьких композиторів, які відтоді стали дуже популярними. Наприкінці танцювального складу зазвичай з'являється набагато швидший та динамічніший *čardáš*. Незважаючи на таку стійку структуру, а також на факт, що оркестри часто мають заздалегідь підготовлені твори, саме перший скрипаль, особливо в живих і спонтанних ситуаціях, вибирає все нові й нові мелодії, ініціює їх зміну, відповідає за загальну градацію атмосфери і, зрештою, визначає закінчення танцювального складу. Зважаючи на те, що фінальним танцем зазвичай є *čardáš*, який вимагає хорошої фізичної форми, дуже важливо, щоб танець досягнув своєї кульмінації на танцювальному майданчику, а не щоб танцюристи покинули її раніше.

Слід також підкреслити, що важливим елементом у середовищі традиційної музики й танцю в Словаччині є спільний спів музикантів і танцюристів як основна комунікаційна складова будь-якого музичного чи танцювального заходу. Таким чином, на загальну атмосферу може позитивно впливати, наприклад, здатність першого скрипаля вибрати тональність та ініціювати модуляції, найбільш зручні для співу.

Особливо важливим є спілкування між першим скрипалем і танцюристами у процесі т. зв. танцювальних ігор, які досі є звичною частиною весільних розваг. Наприклад, однією з найпоширеніших ігор є «мітловий» танець, суть якого полягає в тому, що оркестр раптово припиняє грати в певний момент, а танцюристи – і чоловіки, і жінки – повинні використовувати цю паузу, щоб знайти нових партнерів, бо якщо вони цього не встигнуть, їм доведеться танцювати з мітлою. Аналогічна група танців, що потребують тісного спілкування між першим скрипалем і танцюристами, – це так звані строфічні танці, пов'язані лише з однією конкретною мелодією. Вони є продуктом міської культури, існують у кількох варіантах у сусідніх країнах і проникли у сільське танцювальне середовище на початку ХХ ст. Їхня характерна особливість – регулярно повторювані у деяких фрагментах оплески танцюристів, які підкреслюються ритмічними зупинками і акцентами в музичному супроводі⁷⁹.

⁷⁹ Все, що в минулому вимагалось від хорошого першого скрипаля, мало беззастережно виконуватись і волинщиками, які, крім того, грали і як сольні музиканти. Під час моїх

Танцюристи як ініціатори комунікації. У стосунках між музикою та танцем не лише музиканти ініціювали комунікацію з танцюристами, але було багато ситуацій, коли відбувалося навпаки, й ініціаторами спілкування були танцюристи. Виявляється, що більше ми заглиблюємось у минуле, то більше домінуючою була позиція танцюристів стосовно музикантів. Про це найкраще свідчить низка значних документальних проєктів, присвячених традиційному танцю у різних регіонах Словаччини, реалізовані в останній третині 20 ст⁸⁰. Одним із основних принципів комунікації було те, що танець починав виключно один із танцюристів. Було багато способів ініціювати танець, але найчастіше він співав початок пісні, а після того вигукував першому скрипалю «*hraj!*» («грай»). Відповідно до замовленої пісні всі знали, з яким типом танцю вона пов'язана. Танцюристи активно впливали і на подальший хід танцю, вигукуючи музикантам початки нових пісень і продовжуючи співати разом із ними або вигукуючи назву нового танцю, наприклад, «*hraj čardáš*» («грай *čardáš*»). У танцях, що дозволяли поєднання повільного та швидкого темпу, ці зміни ініціюються танцюристами. Явищем ініціювання швидкого темпу був окрик – «*hore!*» (вгору, вище). Тривалість танцю чи танцювального складу впливає із різних комунікаційних контекстів. Чудовою є, наприклад, група дуже динамічних чоловічих, так званих командних танців у Східній Словаччині.

Символічний командир із його командами, якими він ініціює зміни танцювальних мотивів, керує не лише танцюристами, а й музикантами. За його велінням вони або повторюють короткі музичні мотиви, або змінюють цілі танцювальні мелодії⁸¹. Особливий випадок, що зберігся до сьогоднішнього дня – весільний обрядовий танець *redovi tañes*, під час якого наречена танцює з усіма весільними гостями.

досліджень традиції гри на волинці у Словаччині у 1980-х роках я зустрів кількох волинщиків, активних музикантів, які грали на весіллях, карнавальних обрядах та вечірках. (До речі, останнє весілля, на якому грав лише один волинщик відбулося у Словаччині в 1933 році, карнавальні обряди та вечірки з волинкою тривали до середини 20 ст.) За їхніми свідченнями, їм потрібно було знати не тільки весь танцювальний репертуар, але й бути відмінними танцюристами, що дозволяло їм ще більше пристосуватися до характеру та вимог танцю.

⁸⁰ До найбільших проєктів належить звукова документація словацьких танців, здійснена у 1990-х роках під керівництвом С. Дужека та Б. Гарая, результатом якої є серія 4 звукових комплектів (1. Кружляючі танці, 2. Парні танці, 3. Жіночі та чоловічі танці, 4. Обрядові танці) і велика монографія (див.: [5]). Під керівництвом С. Дужека, Б. Гарая та Є. Клепачової виник і великий вид документального проєкту, результатом якого є 11 DVD-дисків з різних регіонів Словаччини? опублікованих у 2001 – 2009 роках під назвою «*Ľudové tance slovenských regiónov*» [Народні танці словацьких регіонів].

⁸¹ Див.: [20].

Музика, яка його супроводить, пов'язана або з однією відомою піснею, текст якої в численних строфах висвітлює присутнім, хто наразі танцює з нареченою (матір, батько, свекруха, тесть, брати, сестри, друзі тощо), або ж відповідно до цього контексту виконуються/співаються все нові й нові пісні. Щоб музиканти знали, про кого співати, зазвичай поруч із ними перебуває хтось із сім'ї нареченої/нареченого і пояснює, у яких стосунках наречена з тим, з ким вона зараз танцює⁸². Зрештою, у танцювальній традиції є багато прикладів, коли танцюристи ініціюють також і закінчення танцю. У селах північної Словаччини все ще заведено, коли під час танцю один із танцюристів крикне музикантом *žel'ona*, що означає початок пісні «*Žel'ona lipka horela*», яка виконує функцію фінальної мелодії танцю.

Вищою формою спілкування між танцюристами та музикантами є т. зв. *rozkazovačka* – «замовлювані» пісні, як особливий музично-танцювальний жанр у регіоні *Podpol'anie* у центральній Словаччині. І тут необхідно помістити цей феномен у ширший соціально-історичний контекст. Регіон *Podpol'anie* був заселений за часів так званої Валахської колонізації у XV-XVII ст.⁸³. Колонізаторами, які приходили через Карпати з Румунії, були пастухи; вони перетворювали лісові насадження на гірські пасовища. Тому більшість із них частина не оселилася в селах стандартного житлового типу, а залишилася жити у віддалених, розсіяних місцях. Середовище, в якому кожен залежав від власних сил або від допомоги найближчих сусідів, сформувало у цих людях велику незалежність і впертість проти всіх видів соціального гноблення. Ця незалежність також чітко визначена в їхній танцювальній та музичній культурі, яка найбільш характеризується великим ступенем індивідуалізму. Це помітно у ситуаціях, коли вони співають чи танцюють разом. У цих моментах кожен чоловік є солістом і не завжди пристосовується до інших. Суть замовлюваних пісень полягає у ситуаціях, в яких танцюрист приходить до оркестру і за допомогою першого скрипаля запитує/замовляє усно, або зі вступним співом свою пісню. В наступному ході він не лише співає, а й виконує свою танцювальну імпровізацію⁸⁴. Досі все зовні виглядає нормально. Проблема виникає, коли кілька танцюристів хочуть одночасно замовити свою пісню. Поширене явище те, що добрі співаки, й водночас сильні та горді особистості не завжди чекають на

⁸² Див.: [21].

⁸³ Див.: [3].

⁸⁴ Див.: [22].

закінчення попередньої мелодії. Щоб усім показати власну майстерність, замовляють свою пісню в будь-який момент⁸⁵.

Центральною комунікаційною фігурою у цих ситуаціях стає перший скрипаль, який має не лише реагувати на нові та нові замовлення, але також мусить виконати кожну мелодію до кінця та одночасно кожну нову мелодію; зміну темпу, тональності він має передати своїм музикантам. Слід також зазначити, що у зв'язку з регіональним стилем інтерпретації, перший скрипаль, як і інші скрипалі, не просто грають основну мелодію, а багато прикрашають і варіюють. Захоплююче джерело напруження, яке найбільше характеризує спілкування між танцюристом та оркестром, полягає в тому, що співаки часто змінюють темп свого співу з чітким проголошенням музикантові та оточуючим: «тепер я тут бос, і цей момент належить мені»⁸⁶. Таким чином, виникає кілька комунікаційних ланцюгів, які взаємопов'язані та умовні. Перший – це спілкування між танцюристом та першим скрипалем. Другий – це комунікація між першим скрипалем і музикантами та, зрештою, між самими танцюристами. Самим засобом спілкування стає жест, вигук, спів чи погляд. Проте власне результат напрочуд компактний.

Висновки. На основі прикладів зі словацької народної музики та народного танцю як двох і по сьогодні вельми живих феноменів традиційної культури, комунікаційний зв'язок між музикантами та танцюристами представляє комплекс різних видів спілкування, які взаємно пов'язані, причому особливо можна виділити три головні принципи: 1) роль музикантів полягає у визначальній здатності відчувати потреби танцюристів, у хисті розпізнати їх емоційний настрій та за допомогою музичних засобів підтримати їх танцювальне вираження; 2) роль танцюристів полягає в тому, щоб активно вступати в комунікацію з музикантами та впливати на основні моменти танцю; 3) змістом комунікації є як сама музика і танець, так і вся драматургія музично-танцювального заходу, у якій як музиканти і танцюристи беруть участь рівнозначно.

⁸⁵ Див.: [23]. Цікаво, що інтерпретаційні принципи замовлюваних пісень досі зберігаються і в середовищі молодих людей, як наприклад на відкритій танцювальній сцені для всіх, які спонтанно хочуть показати себе. Вона щорічно організується поза головною сценою в рамках фольклорного фестивалю у Дітві (див.: [24]).

⁸⁶ Всі ці характерні моменти зникають тоді, коли замовлювані пісні інсценуються на сцені в інтерпретації фольклорних колективів. У цих випадках необхідний заздалегідь підготований сценарій (див.: [25]).

Перспективами дослідження є подальші регіональні та порівняльні дослідження взаємозв'язків не лише на ниві самої музики та танцю, а й у всій драматургії музично-танцювального вираження, в якій як музиканти, так і танцюристи беруть участь однаково.

Список використаних джерел і літератури:

1. Plicka, K. Eva Studeničová spieva. [Ева Студеничова поет.] Matica slovenská Martin, 1928.
2. Ambrózová, J. Klasifikácia modelov rytmického sprievodu v sláčikových ľudových hudbách na strednom Slovensku. [Классификация моделей ритмического сопровождения в струнных народных ансамблях в центральной Словакии.] In: Tyllner, L. – Skovajsa, O. – Vaňková, H. (Ред.): Towards a Typology of Traditional Music. Praha, 2017, С. 11-28.
3. Botík, J., Slavkovský, P. (Ред.): Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska. [Энциклопедия народной культуры Словакии.]. VEDA Bratislava 1995.
4. Černíčková-Silná, K. Verbunk na současném Uherskohradištsku – funkce a význam. [Вербунк в современном регионе города Uherské Hradiště – функция и значение.] In: Stavělová, D. – Traxler, J. – Vejvoda, Z. (eds): Prostředí tance. Hranice identity a jejich překračování. NIPOS Praha 2008. С. 213-246.
5. Dúžek, S., Garaj, B. Slovenské ľudové tance a hudba na sklonku 20. storočia. [Словацкие народные танцы и музыка в конце 20. века.], Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied Bratislava, 2002.
6. Elschek, O. Slovenské ľudové hudobné nástroje včera a dnes. [Словацкие народные музыкальные инструменты вчера и сегодня.] Ústredie ľudovej umeleckej kultúry, Bratislava 2020.
7. Garaj, B. Gajdy a gajdošská tradícia na Slovensku. [Волынка и традиция волынщиков в Словакии.] Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied Bratislava, 1995.
8. Michalovič, P. Krúživé tance na východnom Slovensku z hľadiska rytmického sprievodu. [Крутящие танцы в восточной Словакии с точки зрения ритмического сопровождения.] Slovenský národopis 44, 1996, номер 4, С. 449-453.
9. Skráková, B. Čardáš – historický vývin v spoločensko-kultúrnych kontextoch. [Чардаш – историческое развитие в социокультурном контексте.] In: Stavělová, D. – Traxler, J. – Vejvoda, Z. (Ред.): Prostředí tance. Hranice identity a jejich překračování. NIPOS Praha 2008. С. 213-246.
10. Stavělová, D., Traxler, J., Vejvoda, Z. (eds): Prostředí tance. Hranice identity a jejich překračování. NIPOS Praha 2008. С. 213-246.
11. Stepputat, K. – Seye, E.: Introduction. Choreomusical Perspectives. [Вступление. Хореомузыкальные перспективы.] The World of Music. (New Series), vol 9, 2020, Choreomusicology I – Corporeality – Social Relations. С. 7–24.
12. Dúžek, S. Ľudový tanec. [Народный танец.] In: Slovensko. Európske kontexty ľudovej kultúry. VEDA Bratislava 2000, С. 323-339.

References:

1. Plicka, K. Eva Studeničová spieva. Matica slovenská Martin, 1928 [in Slovak].

2. Ambrózová, J. Klasifikácia modelov rytmického sprievodu v sláčikových ľudových hudbách na strednom Slovensku. In: Tyllner, L. – Skovajsa, O. – Vaňková, H. (Ред.): Towards a Typology of Traditional Music. Praha, 2017, С. 11-28 [in Czech].
3. Botík, J. Slavkovský, P. Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska. VEDA Bratislava, 1995 [in Slovak].
4. Černíčková-Silná, K. Verbunk na současném Uherskohradištsku – funkce a význam. In: Stavělová, D. – Traxler, J. – Vejvoda, Z. (eds): Prostředí tance. Hranice identity a jejich překračování. NIPOS Praha 2008. С. 213-246 [in Czech].
5. Dúžek, S., Garaj, B. Slovenské ľudové tance a hudba na sklonku 20. storočia. Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied Bratislava, 2002 [in Slovak].
6. Elschek, O. Slovenské ľudové hudobné nástroje včera a dnes. Ústredie ľudovej umeleckej kultúry, Bratislava 2020 [in Slovak].
7. Garaj, B. Gajdy a gajdošská tradícia na Slovensku. Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied Bratislava, 1995 [in Slovak].
8. Michalovič, P. Krúživé tance na východnom Slovensku z hľadiska rytmického sprievodu. Slovenský národopis 44, 1996, номер 4, С. 449-453 [in Slovak].
9. Skráková, B. Čardáš – historický vývin v spoločensko-kultúrnych kontextoch. In: Stavělová, D. – Traxler, J. – Vejvoda, Z. (Ред.): Prostředí tance. Hranice identity a jejich překračování. NIPOS Praha 2008. С. 213-246 [in Czech].
10. Stavělová, D., Traxler, J., Vejvoda, Z. (eds): Prostředí tance. Hranice identity a jejich překračování. NIPOS Praha 2008. С. 213-246 [in Czech].
11. Stepputat, K., Seye, E. Introduction. Choreomusical Perspectives. The World of Music. (New Series), vol 9, 2020, 1, Choreomusicology I – Corporeality – Social Relations. P. 7–24 [in English].
12. Dúžek, S. Ľudový tanec. In: Slovensko. Európske kontexty ľudovej kultúry. VEDA Bratislava 2000, С. 323-339 [in Slovak].

Интернет-ресурсы

13. <https://www.youtube.com/watch?v=zVMSd4oRhco> (дата звернення: 30.04.2021)
14. <https://www.youtube.com/watch?v=LeVcH7PjjPw> (дата звернення: 29.04.2021)
15. <https://www.youtube.com/watch?v=SQiKmFj2Kv0> (дата звернення: 29.04.2021)
16. https://www.youtube.com/watch?v=bw7j6p__KTQ (дата звернення: 29.04.2021)
17. <https://www.youtube.com/watch?v=L12YKEl1DAg> (дата звернення: 25.04.2021)
18. <https://www.youtube.com/watch?v=5Ey1vQeh5Ts> (дата звернення: 26.04.2021)
19. https://www.youtube.com/watch?v=JetqPQM57_w (дата звернення: 26.04.2021)
20. <https://www.youtube.com/watch?v=04l8LyYyHUo> (дата звернення: 27.04.2021)
21. <https://www.youtube.com/watch?v=zho-iBPu-As> (дата звернення: 27.04.2021)
22. <https://www.youtube.com/watch?v=unQqZG7f1h8> (дата звернення: 30.04.2021)
23. <https://www.youtube.com/watch?v=5AqmVKBi6Os> (дата звернення: 30.04.2021)
24. <https://www.youtube.com/watch?v=Oi19z0kWQno-> (дата звернення: 30.04.2021)
25. <https://www.youtube.com/watch?v=Xzmd0M7Wdl4> (дата звернення: 02.05.2021)

**Теоретичні та історичні
проблеми музичного мистецтва**
Theoretic and historical problems
of musical art

UDC 783:78.03(477)
DOI 10.33287/222135

Жулковський Богдан Євгенович,
*кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
«Історія та теорія музики», завідувач аспірантури
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

тел. (097) 858 - 25 - 17
e-mail: kontakion@ukr.net
<https://orcid.org/0000-0001-8435-5201>

**РЕЦЕПЦІЯ ГРЕКО-ВІЗАНТІЙСЬКОГО ПАПАДИЧНОГО
ТА КИЄВО-РУСЬКОГО КОНДАКАРНОГО
ЖАНРОВИХ СТИЛІВ В УКРАЇНСЬКІЙ
САКРАЛЬНІЙ МОНОДІЇ XV–XXI ст.**

Метою публікації є пошук зв'язків між візантійським пападичним та києво-руським кондакарним стилями і між жанровим стилем монострофних кондаків Студійської та Єрусалимської епох. **Методологія** наукової статті носить комплексний характер і поєднує не лише музикознавчі компаративні та аналітичні методи, а й теологічні, літургічні, історичні та культурологічні підходи. **Наукова новизна** розвідки полягає у підтвердженні спорідненості між пападичним і кондакарним жанровими стилями, у констатації стильової спадковості між українською літургічною монодійною традицією останньої третини XI – середини XIV ст. (доба панування Студійського Типікону) та останньої чверті XIV – XXI ст. (епоха чинності Єрусалимського Типікону). **Висновки.** Кондак як особливий гімнографічний жанр існує понад півтори тисячі років; з них понад тисячоліття – в українській літургічній монодійній традиції. За цей час він увібрав у себе найширшу амплітуду богословського змісту, богослужбового використання, поетичних і гомілетичних прийомів, музичного формотворення, виконавської інтерпретації. Греко-візантійський пападичний мелізматичний спів став основою києво-руського кондакарного жанрового стилю, спільного для кондаків та

деяких інших тропарних гімнів. Кондакарний спів через кількасот років знайшов продовження у наспівах із українських нотолінійних Ірмологіонів та галицьких і закарпатських збірок. Його стильовою рецепцією, на думку музикознавців Івана Вознесенського і Мирослава Антоновича, був мелізматично розвинений болгарський наспів. Типологічна подібність візантійських Псалтиконів, Асматиконів, Аколупіїв і києво-руських Кондакарів й українських нотолінійних Ірмологіонів указує на тяглість і консеквентність канонічної традиції кондакарного монодійного жанрового стилю від Середньовіччя до постмодерної доби.

Ключові слова: сакральна культура, церковний спів, жанровий стиль, музична нотація, компаративні музикознавчі дослідження.

Жулковский Богдан Евгеньевич, кандидат искусствоведения, доцент кафедры «История и теория музыки», заведующий аспирантурой Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Рецепция греко-византийского пападического и киево-русского кондакарного жанровых стилей в украинской сакральной монодии XV – XXI веков

Целью научной статьи является поиск связей между византийским пападическим и киево-русским кондакарным стилями и между жанровым стилем монострофных кондаков Студийской и Иерусалимской эпох. **Методология** исследования носит комплексный характер и объединяет не только музыковедческие компаративные и аналитические методы, но и теологические, литургические, исторические и культурологические подходы. **Научная новизна** публикации заключается в подтверждении родства между пападическим и кондакарным жанровыми стилями, а также в констатации стилевой преемственности между украинской литургической монодической традицией последней трети XI – середины XIV вв. (эпоха господства Студийского Типикона) и последней четверти XIV – XXI вв. (эпоха господства Иерусалимского Типикона). **Выводы.** Кондак как особый гимнографический жанр существует более полутора тысяч лет; из них более тысячелетия – в украинской литургической монодической традиции. За это время он вобрал в себя широкую амплитуду богословского содержания, богослужебного использования, поэтических и гомилетических приемов, музыкального формообразования, исполнительской интерпретации. Греко-византийское пападическое мелізматическое

пение стало основой киево-русского кондакарного жанрового стиля, общего для кондаков и других тропарных гимнов. Кондакарное пение через несколько сотен лет нашло продолжение в напевах из украинских нотолинейных Ирмологионов, галицких и закарпатских сборников. Его стилевой рецепцией, по мнению Ивана Вознесенского и Мирослава Антоновича, был мелизматически развитый болгарский напев. Типологическое сходство греческих Псалтиконов, Асматиконов, Аколуфиев и киево-русских Кондакарей, украинских нотолинейных Ирмологионов указывает на преемственность и консеквентность канонической традиции кондакарного монодического жанрового стиля от Средневековья до постмодернистской эпохи.

Ключевые слова: сакральная культура, церковное пение, жанровый стиль, музыкальная нотация, компаративные музыковедческие студии.

Zhulkovskyi Bohdan, PhD in Arts, the associate professor of the «History and Theory of Music» chair, the head of Graduate School at the Dnipropetrovsk Music Academy named after Mikhail Glinka

Reception of Greco-Byzantine papadic and Kyivan-Ruthenian kondakarion genre styles in the Ukrainian sacred monody of the XV – XXI centuries

The purpose of the publication is to find connections between the Byzantine papadic and Kyivan-Ruthenian kondakarion styles and between the genre style of monostrophic kontakia of the Stoudios and Jerusalem epochs. **The methodology** of the scientific article is complex and combines not only musicological comparative and analytical methods, but also theological, liturgical, historical and cultural approaches. **The scientific novelty** of exploration lies in the confirmation of the relationship between papadic and kondakarion genre styles, in the statement of stylistic heredity between the Ukrainian liturgical monody tradition of the last third of the XI – middle of the XIV century (the reign of the Stoudios Typicon) and the last quarter of the XIV – XXI centuries (the era of the Jerusalem Typicon). **Conclusions.** Kontakion as a special hymnographic genre has existed for over one and a half thousand years; of them more than a millennium – in the Ukrainian liturgical monody tradition. During this time, it absorbed the widest range of theological content, liturgical use, poetic and homiletic techniques, musical formation, performance interpretation. Greco-Byzantine papadic melismatic singing became the basis of the Kyivan-

Ruthenian kondakarion genre style, common to kontakia and some other troparion hymns. After several hundred years, kondakarion singing continued in melodies from Ukrainian staff-notated Heirmologion and Galician and Transcarpathian collections. According to musicologists Ivan Voznesensky and Myroslav Antonovych, its stylistic reception was a melodically developed Bulgarian melody. The typological similarity of the Byzantine Psaltika, Asmatika, Akolouthia, and the Kyivan-Ruthenian Kondakaria, and the Ukrainian staff-notated Heirmologia, indicates the continuity and consistency of the canonical tradition of the Kondakarion genre monody style from the Middle Ages to the postmodern era.

The key words: sacred culture, church singing, genre style, musical notation, comparative musicological researches.

Постановка проблеми. Упродовж трьох останніх десятиліть помітна активізація уваги музикознавців до літургічно-богословської проблематики, а також до медієвістичних студій, зокрема візантиністики і палеославістики. В Україні й за кордоном з'явилося чимало факсимільних і критичних видань нотованих кодексів, захищено ряд докторських і кандидатських дисертацій, опубліковано сотні монографій і тисячі статей, присвячених літургічному та паралітургічному співу православної традиції. Утім, музично-медієвістична галузь містить ще багато «білих плям». Досі лишаються нерозшифрованими палеовізантійські шартрська і куаленська, слов'яно-руські знаменна, фітна і кондакарна нотації, відсутня вирішальна думка щодо міри впливу грецького літургічного співу на українську музику, недостатньо опрацьовано жанрову типологію, жанрові стилі й феномен міжжанрової дифузії за українськими і білоруськими нотолінійними Ірмологіонами XVI – XIX ст.

Актуальність дослідження. Проблема рецепції греко-візантійського літургічного співу в сакральній монодії Київської митрополії Студійської та Єрусалимської епох безсумнівно є важливою. Константинопольська Церква є матір'ю багатьох Помісних Православних Церков, серед яких Українська. Літургічний чин, писемність та мистецтво були перейняті Київською Руссю після її Хрещення саме з Візантії або ж за посередництва південних слов'ян. Богослужбова монодія до XVII – XIX ст. залишалася основним виразником українського канонічного співу, а в поодиноких євхаристичних спільнотах (православних та уніатських на Закарпатті, старообрядницьких на Буковині, Чернігівщині та Бесарабії) виконує

цю місію до сьогодні. Кондакарний спів найяскравіше віддзеркалив спадкоємність між семітсько-сирійською, греко-візантійською, слов'яно-руською і українською культурою.

Огляд літератури. Греко-візантійський пападичний і києво-руський кондакарний жанрові стилі стали предметом студій німецьких дослідників Константина Флороса [1] і Крістіана Ганніка [2], канадського музикознавця Грегорі Маєрса [3], української медієвістки Марії Качмар [8], інших учених, у тому й автора статті [6]. Кондаки з українських і білоруських нотолинійних Ірмологіонів проаналізовано в працях київських, львівських і дніпровських медієвістів Олени Шевчук [12; 13], Євгенії Ігнатенко [7], Любові Терлецької [10], Олександри Цалай-Якименко [11], Богдана Жулковського [5]; поспівки з монодійних піснеспівів стихирно-тропарного типу Київської митрополії – у статтях музикознавиці Олесі Прилепи [9]. Західноукраїнські монострофні кондаки церковно-монодійної традиції Галичини і Закарпаття другої чверті XIX – середини XX ст. опрацьовано автором публікації [4].

Метою статті є пошук зв'язків між греко-візантійським пападичним і слов'яно-руським кондакарним співом, між жанровим стилем монострофних кондаків Студійської і Єрусалимської епох.

Об'єктом дослідження виступає кондак – особливий гімнографічний жанр семітсько-сирійської генези, що сформувався у VI ст. у візантійському богослужінні і поширився на теренах усього православного світу, зокрема в Київській митрополії. **Предметом** – рецепція візантійського пападичного та києво-руського кондакарного жанрового стилю в українській монодії у добу Єрусалимського Типікону, запозиченого від Візантії на рубежі XIV – XV ст. за болгарського посередництва та чинного до нашого часу.

Основний матеріал. Жанр кондака фіксований у греко-візантійських і києво-руських службових рукописних та друкованих книгах (без нотації) і в співацьких кодексах (з нотацією). Перші віддзеркалюють усне передання наспівів і поділені на поетичні рядки та кóлони за допомогою діакритичних знаків (крапка, двокрапка, кома, крапка з комою, зірочка, хрестик). Ці книги містять у леммах певну музичну інформацію (глас, інципіт самоподобна або вказівку на самогласен, іноді інші супутні ремарки). У Тріодях Постових та Цвітних XIV – XIX ст. репертуар кондаків є доволі стабільним, але в Мінеях Службових та Анфологіонах він є досить варіабельним (від кількох десятків до трьох або й більше сотень) і залежить від місця

створення та призначення книги. Деякі кондаки (Благовіщення і Похвали Богородиці, великомученику Феодору Тирону) мігрували з Міней до Тріодей Постових.

Ненотовані манускрипти та стародруки другої половини XIII – першої половини XVI ст. є сполучною ланкою між слов'яно-руськими невменними Кондакарями останньої чверті XI – першої половини XIII ст. й українськими і білоруськими нотолінійними Ірмологіонами кінця XVI – середини XIX ст., західноукраїнськими «Гласопѣснцями», «Напѣвниками», «Простопѣніями» та «Пѣснословами» другої чверті XIX – XX ст. Вони утворюють місток між богослужбовою нотованою книжністю Студійської та Єрусалимської епох, а тому їх потрібно залучати до жанрово-стильового аналізу.

Нашого часу збережені монострофні кондаки можна класифікувати за вісьмома літургічно-богословськими групами. Це мінейні, тріодні, недільні, буденні, требні (оказіональні), храмові, славники (доксастикони), проіміони акафістів. Особливої уваги вартують проіміони акафістів, створені за моделлю проіміона Великого акафіста Богородиці «Възбранной Воеводѣ» четвертого плагального іхосу (восьмого гласу), котрі семантично подібні до тріодних і мінейних кондаків, проте містять інші вербальні та музичні тексти. Ці гімни досі звучать респонсорно (іпофонно) у православних соборах, монастирях і парафіяльних храмах, нагадуючи сольо-хорове виконання полістрофного кондака, відповідно до рубрик Типікону Собору Святої Софії. Дискусійним лишається питання належності акафістів до літургічних чи паралітургічних гімнів. Нашого часу акафісти безумовно є найпопулярнішими піснеспівами, створення і канонізація яких консеквентно продовжується.

Греко-візантійські, слов'яно-руські та українські нотовані рукописи, в яких зафіксовано кондаки, містять два типи тексту: вербальний і музичний. У кулізмих кодексах спочатку фіксувався поетичний рядок і лише згодом невми; у нотолінійних – навпаки: спершу київська квадратна нотація, потім вербальний текст. Останнє свідчить про секуляризацію канонічної традиції українського богослужбового співу у ранньомодерну епоху. Музикознавці-медієвісти Мирослав Антонович і Юрій Ясіновський помітили типологічну схожість киево-руського невменного Кондакаря та українсько-білоруського нотолінійного Ірмологіону. Прототипами обох названих кодексів, очевидно, є греко-візантійські Псалтиконі, Асматиконі та Аколупії.

У XVII – XVIII ст. існувало кілька принципів розміщення кондаків у нотолінійних Ірмологіонах. Цей жанр міг бути частиною служби мінейного чи тріодного циклу, месодією у повністю нотованому каноні Вербної неділі, Пасхи або Різдва Христового. Зрідка кондаки фіксували разом із тропарями в окремій рубриці Ірмологіону або у розділі тропарних самоподобнів восьми гласів. Зауважимо, що на основі останніх можна реконструювати річне коло кондаків, як за місячним (нерухоме мінейне), так і за сонячним календарями (рухоме тріодне). Проіміони седмичних акафістів записувалися в окремому циклі нотолінійного Ірмологіону, відповідно до дня тижня.

Канонічний тип творчості передбачає первинність усного передання і вторинність його писемної фіксації. Принцип співу за поетично-музичними моделями («на подобен») кристалізувався у Візантії і поширився у Київській Русі. Його теологічним підґрунтям служать феномени відображення подоби Божої в людині та наслідування творчості святих гімнографів (преподобних Романа Сладкопівця, Іоанна Дамаскіна, Феодора Студита).

Проіміони та ікоси полістрофних кондаків могли виконувати функцію самоподобнів для піснеспівів тропарної системи. Нерідко не було чітких жанронімів для окреслення їх назви, а поняття «тропар», «кондак», «іпакої», «сідален», «стихира» могли замінювати один одного, залежно від панування того чи іншого Типікону та регіональних особливостей [6]. Кондаки, іпакої, деякі тропарі, сідальни фіксувалися у візантійських невменних Псалтиконах та Асматиконах, києво-руських Кондакарях, Мінеях та Тріодях, українських нотолінійних Ірмологіонах, галицьких і закарпатських монодійних збірках. Міжжанрова дифузія між ними виявилася на трьох взаємопов'язаних рівнях (джерела вербальних текстів, жанроніми й спільні моделі).

Окремої уваги заслуговує співвідношення моделей (самоподобнів) та похідних (подобнів), а також специфічне явище візантійсько-слов'янського літургійного обряду – самогласний спів. Так, у тріодному циклі самогласні, самоподобні та подобні кондаки утворюють пропорцію 3:2:5, а в мінейному циклі більшість кондаків розспівано «на подобен» інших кондаків, сідальнів та тропарів. У Тріодях Постових та Цвітних немає жодного кондака п'ятого гласу, на який створено тропар Пасхи «Христос Воскресе».

У візантійській церковно-співацькій традиції кондаки були розлогими і мелізматично розвиненими; їх музичний стиль отримав назву пападичний. На думку більшості західноєвропейських та американських музикознавців-медієвістів, цей жанровий стиль був трансплантований на терени Київської Русі. У подальшому він почав іменуватися кондакарним і став спільним для піснеспівів тропарного типу, зокрема кондаків, іпакоїв, деяких сідальнів та тропарів, а також для киноників, пасапноаріїв, асмастиків. У Студійську добу монострофні кондаки виконувалися респонсорно (соліст-протопсалт – хор), а в Єрусалимську – гімнічно (монолітне хорове звучання).

У ранньомодерну епоху у Київській митрополії кондаки та споріднені тропарні гімни містили різні наспіви, як української (острозький, київський, межигірський), так і закордонної генези (грецький, болгарський, сербський наспіви). Найуживанішим з-поміж них був болгарський, котрий дослідники Іван Вознесенський і Мирослав Антонович вважали спадкоємцем грецького пападичного і києво-руського кондакарного жанрових стилів. Мелізматичні піснеспіви (болгарські), очевидно, призначалися для святкових та недільних днів, натомість невматичні та силабічні – для буденних [5].

У кондаках болгарського наспіву виявляється прерогатива рядкового принципу побудови над поспівковим, тяжіння до ладотонального мислення, акцентної метрики і тактової системи [13; 5]. Грецькі кондаки з українських нотолінійних Ірмологіонів зберегли оригінальні грецькі наспіви XVI ст. [10; 7]. Інтонаційною основою кондаків київського, межигірського, острозького наспівів є поспівкова система українського Октоїха [12; 9]. Між кондаками різних наспівів іноді могли виникати вербально-текстологічні відмінності, а також огріхи при кириличній транслітерації грецьких слів.

Окремі кондаки в українських нотолінійних Ірмологіонах могли мати кілька наспівів, утворюючи явище полінодії (багатонаспівності). Серед них виокремимо кондаки Пресвятій Богородиці «Взбранной Воеводѣ» восьмого гласу, Різдва Христового «Дѣва днесъ» третього гласу, Воскресіння «Аще и во Гробъ» восьмого гласу, Хрещення «Явился еси» четвертого гласу, пам'яті спочилих «Со святыми упокой» восьмого гласу [5]. В Ірмологіонах проіміон «Взбранной Воеводѣ» має не менше десяти різних наспівів.

В українських та білоруських нотолінійних Ірмологіонах кінця XVI – середини XIX ст. представлені не лише монострофні кондаки, а й деякі інші жанри, належні до пападичного чи кондакарного

жанрового стилю. З-поміж них окремі тропарні піснеспіви (іпакої, сідальни, тропарі), киноники, гімни з Літургій Іоанна Златоуста та Василя Великого («Святий Боже», «Елицы», «Кресту Твоєму»). Більшість названих жанрів мають мелізматичний стиль, кристалізований у полістрофних кондаках преподобного Романа Мелодоса. Нашого часу ці гімни вивчені недостатньо, як у греко-візантійській традиції, так і в її слов'яно-руській та давньоукраїнській рецепції [5].

У ХІХ ст. сформувалися два осередки монодійної традиції: галицький і закарпатський. У галицьких монодійних кондаках ХІХ ст. відчутний вплив мажоро-мінору і тактової системи. Натомість, закарпатські кондаки містять архаїчніші риси (поспівки малого знаменного розспіву та оригінальні ладові звороти). Вони, на думку американських музикознавців-медієвістів Стефана Рейнольдса та Джоан Роккасальво, є рецепцією літургічного співу Київської Русі, яка законсервувалася на Закарпатті до наших днів [4].

Псаломщик із Поділля Євтимій Богданов наприкінці ХІХ ст. зауважив спільні атрибути наспівного читання кондаків, тропарів і стихир. Тоді ж дяк із Прикарпаття Ігнатій Полотнюк опублікував декілька кондаків, двоє з яких мають наспіви паралітургічної генези. Оригінальні наспіви містять кондаки престольного свята Успенської Києво-Печерської лаври з двох нотолінійних Ірмологіонів середини ХІХ ст., створених у цій обителі [5]. Амбітус кондаків української монодійної традиції кінця ХVІ – ХХ ст., як правило, не перевищує однієї октави. Кількість опорних тонів (ініціальні, рецитаційні, каденційні) коливається від двох до чотирьох [5; 4]. Інтонаційні особливості наспівів традиційно пов'язані із семантикою поетичного тексту на рівні найпростішого вияву зображальності. Подеколи вживаються типові для середньовіччя музично-риторичні фігури (*catabasis*, *anabasis*, *exclamatio*, *circulatio*). Музичні форми українських кондаків часто наслідують вербальні та складаються з трьох синтаксичних одиниць – *exordium* («предложение»), *narratio* («изложение») та *conclusio* («нравственное приложение»). Кількість мелодичних синтагм може сягати від однієї до шести, а їх модифікація іноді створює досить складні конструкції, зокрема рондоподібні.

Висновки. Кондак як особливий співацький жанр існує понад півтори тисячі років; з них понад тисячоліття – в українській літургічній монодійній традиції. За цей час він увібрав у себе найширшу амплітуду богословського змісту, богослужбового

використання, поетичних і гомілетичних прийомів, музичного формотворення, виконавської інтерпретації. Греко-візантійський пападичний мелізматичний спів став основою києво-руського кондакарного жанрового стилю, спільного для кондаків та деяких інших тропарних гімнів. Кондакарний спів через кількасот років знайшов продовження у наспівах із українських нотолінійних Ірмологіонів та галицьких і закарпатських збірок. Його стильовою рецепцією, на думку музикознавців Івана Вознесенського і Мирослава Антоновича, був мелізматично розвинений болгарський наспів. Типологічна подібність візантійських Псалтиконів, Асматиконів, Аколупіїв і києво-руських Кондакарів й українських нотолінійних Ірмологіонів указує на тяглість і консеквентність канонічної традиції кондакарного монодійного жанрового стилю від Середньовіччя до постмодерної доби.

Перспективи досліджень. Жанрово-стильова спадковість між греко-візантійським, києво-руським літургічним співом X – XIV ст. і українською сакральною монодією XV – XXI ст. може проявлятися не лише на прикладі кондакарного (пападичного) мелізматичного співу, а й двох інших стилів – ірмологічного (силабічного) і стихирарного (невматичного).

Список використаних джерел і літератури:

1. Floros C. The Origins of Russian music: Introduction to the Kondakarian Notation. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2009. XX, 311 p.
2. Hannick C. Le Kontakion dans l'histoire de la musique ecclésiastique byzantine. *Östkirchliche Studien*. 2009. Bd. 58. № 1. S. 57–66.
3. Myers G. A Historical, Liturgical and Musical Exploration of Kondakarnoie Pienie: The Deciphering of a Medieval Slavic Enigma. Sofia: Cyrillo-Methodian Research Centre, 2009. 273 p.
4. Жулковський Б. Галицька та карпато-руська традиції церковно-монодійного співу XIX століття (на прикладі монострофних кондаків). *Нова педагогічна думка*. 2020. № 1 (101). С. 125–128.
5. Жулковський Б. Кондаки мінейного та тріодного циклів в українських нотолінійних Ірмолоях. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. В. 27. Т. 1. С. 18–23.
6. Жулковський Б. Міжжанрова дифузія у православній гімнографії (на прикладі піснеспівів тропарної субсистеми). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. № 1 (50). С. 64–78.
7. Ігнатенко Є. Поняття «перевод» у контексті україно-білоруського грецького «напіву» XVI – XVIII ст. *Часопис Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*. 2010. № 3 (8). С. 86–98.

8. Качмар М. Музична форма кондака: від знака до принципу. *Українська музика*. 2015. № 4 (18). С. 25–33.
9. Прилепа О. Поспівки українсько-білоруського богослужбового монодійного співу в контексті теорії мелодичних формул. *Українське мистецтвознавство*. 2017. В. 17. С. 48–60.
10. Терлецька Л. Кондак «Взбранной Воеводи» у богослужінні Церкви східного обряду. *Вісник Прикарпатського університету імені Василя Стефаника: Мистецтвознавство*. 2010. В. 19–20. С. 185–195.
11. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII століття. Київ; Львів; Полтава, 2002. 499 с.
12. Шевчук Ол. Київський наспів у контексті багаторозспівності (за матеріалами півчих книг XVII – XVIII ст.). *Збірник наукових і науково-методичних праць кафедри фольклору та етнографії*. Київ: Київський державний інститут культури, 1995. С. 86–107.
13. Шевчук Ол. Сербські і болгарські редакції південнослов'янських піснеспівів в українській і білоруській церковно-співацькій практиці XVII ст. *Мистецтвознавчі пошуки*. Київ, 2008. С. 105–125.

References:

1. Floros, C. (2009). The Origins of Russian music: Introduction to the Kondakarian Notation. Frankfurt am Main: Peter Lang [in English].
2. Hannick, C. (2009). Le Kontakion dans l'histoire de la musique ecclésiastique byzantine. *Östkirchliche Studien*, 58/1, 57–66 [in French].
3. Myers, G. (2009). A Historical, Liturgical and Musical Exploration of Kondakarnoie Pienie: The Deciphering of a Medieval Slavic Enigma. Sofia: Cyrillo-Methodian Research Centre [in English].
4. Zhulkovskyi, B. (2020). Galician and Carpathian-Russian traditions of Church-Monodic singing of the XIX century (on the example of monostrophic kontakia). *Nova pedahohichna dumka*, 1 (101), 125–128 [in Ukrainian].
5. Zhulkovskyi, B. (2020). Kontakia of Menaion and Triodion cycles in Ukrainian staff-notated Heirmologia. *Aktual'ni pytannia humanitarnykh nauk*, 27/1, 18–23 [in Ukrainian].
6. Zhulkovskyi, B. (2021). Intergenred diffusion in Orthodox Hymnography (on the example of canticles of the troparion subsystem). *Chasopys Natsional'noi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 1 (50), 64–78 [in Ukrainian].
7. Ihnatenko, Ye. (2010). The concept of «conversion» in the context of Ukrainian and Belarusian Greek chant of the 16th – 18th centuries. *Chasopys Natsional'noi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 3 (8), 86–98 [in Ukrainian].
8. Kachmar, M. (2015). Musical form of kontakion: from sign to principle. *Ukrainska muzyka*, 4 (18), 25–33 [in Ukrainian].
9. Prylepa, O. (2017). Pospivky of Ukrainian-Belarusian liturgical monody singing in the context of the theory of melodic formulas. *Ukrainske mystetstvoznnavstvo*, 17, 48–60 [in Ukrainian].

10. Terlets'ka, L. (2010). Kontakion «Vzbrannoi Voevodi» in the worship of the Church of the Eastern Rite. Visnyk Prykarpats'koho universytetu imeni Vasylia Stefanyka: Mystetstvoznavstvo, 19–20, 185–195 [in Ukrainian].
11. Tsalai-Yakymenko, O. (2002). Kyiv School of Music of the XVII century. Kyiv; L'viv; Poltava [in Ukrainian].
12. Shevchuk, Ol. (1995). The Kyiv Chant in the context of multi-chants (based on the materials of the books of the XVIII – XVIII centuries). Zbirnyk naukovykh ta naukovometodychnykh prats' kafedry folkloru ta etnohrafii, 86–107 [in Ukrainian].
13. Shevchuk, Ol. (2008). Serbian and Bulgarian editions of South Slavic songs in Ukrainian and Belarusian Ecclesiastical singing practice of the 17th century. Mystetstvoznavchi poshuky, 105–125 [in Ukrainian].

UDC 78.03

DOI 10.33287/222136

Смірнова Галина Олександрівна,
*аспірантка кафедри «Історія та теорія музики»
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

тел. (050) 805 - 99 - 66

e-mail: gosmirnova@dk.dp.ua

<https://orcid.org/0000-0003-4652-9076>

«CREEP», АБО ТУДИ І ЗВІДТИ

Мета статті – висвітлити діалектику відносин між неповторним стилем рок-гурту «Radiohead» та повторюваністю (тиражуванням) як жанровою властивістю популярної музики. **Методологія** наукової розвідки включає порівняльно-історичний підхід, за допомогою якого простежується історія композиції «Creep» та спеціальні методи аналізу музичних творів (структури, гармонії й аранжування), які дозволяють порівняти особливості двох версій синглу. Методологічними орієнтирами для дослідження слугували роботи Бреда Осборна та Алана Кросса, в яких містяться відомості про діяльність «Radiohead» та аналітичні нариси. **Наукова новизна** статті полягає у тому, що завдяки порівняльному аналізу двох версій синглу «Creep» (1992 та 2021 років), який здійснюється вперше, виникає можливість видобути нове знання про співвідношення унікально-стильового та тиражувально-жанрового чинників популярної музики. **Висновки.** Завдяки рیمейку синглу «Creep», Том Йорк повертає цю композицію у простір стилю гурту «Radiohead» та стилю альтернативного року в цілому, спонукаючи слухачів шукати причини, з яких популярний твір

було «зіпсовано» та заглиблюватись у контекст більш пізньої творчості групи. Стильове ядро синглу «Creep»: її текст, структура, гармонія, особливості вокалу і ритміки залишилися без змін. Однак, завдяки уповільненню темпу, новому аранжуванню, Том Йорк наближає ремікс до стилю більш пізніх альбомів «Radiohead». Процес оновлення синглу, наче у пришвидшенні, відображає еволюцію творчості гурту. Таким чином, «Creep» стає ланкою, що веде від стилю, притаманного першим альбомам «Radiohead» до нових, які вирізняються новаторськими, експериментальними рисами. Однією з найважливіших стильоутворюючих рис творчості «Radiohead» та альтернативного року в цілому, можна вважати прагнення вивести слухача із зони комфорту. Це спонукає до постійного оновлення музичних засобів, включно з елементами «псування» музичного матеріалу.

Ключові слова: альтернативний рок, аранжування, жанр, зона комфорту, ремікс, сингл, стиль, «Creep», «Radiohead».

Смирнова Галина Александровна, аспірантка кафедри «История и теория музыки» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

«Creep», или туда и обратно

Цель статьи – показать диалектку отношений между неповторимым стилем рок-группы «Radiohead» и повторяемостью (тиражированием) как жанровой особенностью популярной музыки. **Методология** данного исследования включает сравнительно-исторический подход, который позволяет проследить историю композиции «Creep» и специальные методы анализа музыкальных произведений (структуры, гармонии и аранжировки), которые позволяют сравнить особенности двух версий сингла. Методологическими ориентирами для исследования послужили работы Бреда Осборна и Алана Кросса, в которых содержатся ведомости про деятельность «Radiohead» и аналитические очерки. **Научная новизна** статьи состоит в том, что благодаря сравнительному анализу двух версий сингла «Creep» (1992 и 2021 годов), который осуществляется впервые, возникает возможность получить новое знание о соотношении уникально-стилевого и тиражировочно-жанрового факторов популярной музыки. **Выводы.** Выпуском римейка сингла «Creep», Том Йорк возвращает эту композицию в пространство стиля группы «Radiohead» и стиля альтернативного рока

в целом, побуждая слушателей искать причины, по которым популярное произведение было испорчено и углубляться в контекст более позднего творчества группы. Ядро сингла «Creep»: её текст, структура, гармония, особенности вокала и ритмики остались неизменными. Однако, благодаря замедлению темпа, новой аранжировке, Том Йорк приближает ремикс к стилю более поздних альбомов «Radiohead». Процесс обновления сингла, словно в ускоренном виде, отражает эволюцию творчества группы. Таким образом, «Creep» становится звеном, ведущим от стиля, присущего первым альбомам «Radiohead» к новым, отличающимся новаторскими, экспериментальными чертами. Одной из важнейших стилеобразующих черт творчества «Radiohead» и альтернативного рока в целом можно считать стремление вывести слушателя из зоны комфорта. Это побуждает к постоянному обновлению музыкальных средств, включая элементы «порчи» музыкального материала.

Ключевые слова: альтернативный рок, аранжировка, жанр, зона комфорта, ремикс, сингл, стиль, «Creep», «Radiohead».

Smirnova Galyna, PhD student of the chair «History and Theory of Music» of Dnipropetrovsk Music Academy after Mikhail Glinka

«Creep», or There and Back Again

The goal of the article is to reveal dialectics of the interrelation between the unique style of the alternative rock band «Radiohead» and repetitiveness (replication) as a popular music genre trait. **Methodology** of the scientific survey includes the comparatively-historical approach through which the history of the song «Creep» is explored and specialized methods of music composition (harmony and arrangement) analysis that are used to compare two versions of the single. Works of Brad Osborn and Alan Cross by that contain analytical essays, as well as information about Radiohead's song, constituted the primary methodological benchmark for the writing of the article. Comparative analysis of two versions of the single «Creep» (1992 and 2021) that was carried out for the first time allows adding to the knowledge of interrelation between uniqueness and replication as stylistic traits of the popular music genre. The above-mentioned constitutes the scientific novelty of the article. **Conclusions.** Via the release of the remake of the single «Creep», Thom Yorke reinstates the song within the confinements of Radiohead's style and the style of the alternative rock; prompts the listener to seek out the explanation of the reasons that lead to the apparent deformation of the popular composition, as well as encourages

the immersion into band's late output. The main features of the single «Creep»: its structure, harmony, traits of the vocals, and rhythm remained unaltered. However, Thom York changes the style of the remake by slowing down the tempo, creating a new arrangement that results in its closer resemblance to the late Radiohead's albums. Thus, «Creep» serves as a link between the style of the early and the late, more original and experimental, Radiohead's albums. After all, it can be said that one of the most important traits that determine both the style of alternative rock and that of Radiohead's music is the quest for making the listener step out of their comfort zone. This creates an urge for constant renewal of musical devices including the possibility of intentionally spoiling the music.

The key words: alternative rock, arrangement, discomfort zone, remix, single, style, «Creep», «Radiohead».

Постановка проблеми. З кінця XX століття панівну роль в мистецькому світогляді посів постмодерн. І як це часто буває, прихід нового означав руйнацію минулих традицій: зокрема, кордонів між елітарною та масовою культурою, мистецькими жанрами, а також – між автором і читачем. До розповсюдження постмодерністського світобачення в авторі вбачали Творця, який вкладає у свій текст «секретне» значення, вищий смисл, який необхідно розшифрувати та пояснити. Таким чином, роль читача зводилась до пошуків цього вкладеного в твір граничного сенсу.

Настання постмодерну означало, що черговий раз творчу божественну іскру було викрадено в Автора-Бога і подаровано людству. Цього разу в ролі Прометея виступив французький філософ Ролан Барт. В своєму есеї «La mort de l'auteur» («Смерть автора») він показує, що з моменту написання текст втрачає зв'язок з автором. Натомість Читач, тепер вже з великої літери, отримує право, подібно творцю, інтерпретувати твір крізь призму власного досвіду.

Цей ефект було визначеного Роланом Бартом як «викреслення автора», його «відчуження», при якому «текст створюється та читається таким чином, що автор на всіх його рівнях усувається» [1, 145]. Однією з жертв цього процесу стали музиканти британського рок-гурту «Radiohead». Їх перший сингл – «Creep» було витягнуто з доробку гурту, проти волі творців зроблено елементом поп-культури. Цей трек став менше належати «Radiohead» і більше широкому загалу, чому підтвердженням є сотні каверів пісні на всіх можливих платформах від радіо, телебачення до інтернет-каналів.

Однак, інколи митець може не погодитись з філософами та вчинити боротьбу за власні права. Фронтмен британського гурту Том Йорк відмовився бути «викресленим» Автором, чиє творіння живе власним неконтрольованим життям. У 2021 році він створив, а точніше «зміксував» новий варіант «Creep», в якому відновлює вихідні жанрові атрибути цієї композиції. Цим лідер гурту «Radiohead» показує, що доба постмодерну добігає кінця, настає час «воскресіння» автора.

Актуальність визначається місцем, яке гурт «Radiohead» займає в сучасній культурі – в першу чергу, але не лише, музичній. Вихід реміксу композиції «Creep» влітку цього року став визначною подією, яка потребує не лише загального культурологічного, але і професійного музикознавчого осмислення.

Аналіз сучасних публікацій за темою роботи. Різні аспекти композиції «Creep» 1992 року отримали висвітлення в музикознавчій літературі. Так, професор Університету Канзасу Бред Осборн в главах своєї книги «Everything in its right place: Analyzing Radiohead» [4], опублікованій видавництвом Оксфорду, аналізує окремі елементи композицій британського рок-гурту, зокрема велику увагу приділяє розгляду гармонії синглу «Creep».

У 2019 році було видано роботу Джулії Ехман «Radiohead and the Journey Beyond Genre: Analysing Stylistic Debates and Transgressions», в якій розгляду синглу «Creep» відведено особливе місце, як найбільш впливовій серед ранніх композицій «Radiohead». Серед численних виданих джерел, що присвячено історії творчості «Radiohead», найбільш повні відомості стосовно композиції «Creep» знаходимо в книзі Алана Кросса «Radiohead: the Secret History» [2]. Однак, на рімейк «Creep» 2021 існують лише відгуки, а музикознавчі публікації, що розглядають дану композицію відсутні.

Мета статті – висвітлити діалектику відносин між неповторним стилем гурту «Radiohead» та повторюваністю (тиражуванням) як жанровою властивістю популярної музики.

Об'єкт дослідження – стильові особливості альтернативного року, **предмет** – незмінні особливості стилю групи «Radiohead», які виявляються при порівнянні двох версій синглу «Creep».

Виклад основного матеріалу. З моменту свого випуску 1992 року найбільш відома композиція британського рок-гурту «Radiohead» – «Creep» – встигла здійснити подорож до небезпечного світу поп-музики та повернутися додому, до альтернативного року. Ця мандрівка тривала майже 30 років, і вивчення пройденого шляху дає

ключ до розуміння деяких важливих рис стилю гурту Radiohead та сучасного альтернативного року в цілому. Композиція «Creep» була випущена в якості першого синглу з дебютного альбому «Radiohead» «Pablo Honey» і зайняла непомітне 78-ме місце в британських чартах, але незабаром зникла з радіо-трансляцій компанії BBC, бо продюсери стверджували, що композиція «надто депресивна».

Цей факт легко пояснити: слово «сreер», яке дало назву синглу та перекладається з англійської буквально як «плазун» позначає «людину, що викликає огиду та засторогу». Зізнання «I'm a creep», з якого починається корус повторюється тричі. Герой композиції протиставляє себе дівчині, яка за його словами «добіса особлива, парить як пір'їнка, схожа на ангела». Поруч він почувається невдахою, диваком-хімерником, не наважується підійти чи звести не неї очі.

Настрій музики посилює відчуття, висловлені в тексті. Це робиться засобами, які були дуже незвичними для популярної музики 90-х років. Перше, на що звертають увагу слухачі - це неповторний тембр голосу Тома Йорка. Але також цікава його манера співати, немовби розмовляючи із самим собою, а не зі слухачами. Том Йорк співає тихо, виразно, перебуваючи у стані близькому до трансу наче він бачить сон наяву. Відчуття замкнутого кола, з якого немає виходу, створюється за допомогою гармонічної послідовності з чотирьох акордів. Ця гармонічна схема повторюється одинадцять разів. Незвичайним для початку 90-х було те, що вона без змін продовжує звучати у корусі. Відділяються розділи за допомогою динамічного і фактурного контрасту, що було новим тоді прийом.

Свого часу, Джонні Грінвуд зізнавався, що йому не подобалось як звучить «Creep». Тому, коли Radiohead виконували її, він злився і буквально розтерзував гітару, видобуваючи з неї скрипи та стогони. А коли музиканти виконували композицію у студії, Джонні почав відчайдушно бити по струнах гітари при переході на верс, сподіваючись цим зірвати студійний запис. «Я довбанув по гітарі як тільки міг», – розповів він репортерам Chicago Sun-Times. Можна лише уявити здивування гітариста, коли цей момент настільки всім припав до вподоби, що його вирішили залишити і згодом він став буквально культовим. Ще один подібний прийом звучить в кульмінації композиції, коли, наче у спробі вирватись із стану заціпеніння, фронтмен гурту вдається до пронизливого фальцету, що поєднує спів та відчайдушний лемент. Але коли, на мить, все, навіть ударні, замовкає стає зрозуміло, що ця спроба невдала. Крім того, поєднанню

в атмосфері «Creep» відчуттів застигlosti із зачудуванням сприяє «уповільнений», мало характерний для тогочасної рок-музики темп. З іншого боку, цей темп надто швидкий - невластивий жанру балади.

Подібні прийоми були прогресивними для того часу та застосовувались лише у виключних випадках. Тому іронічно, що найбільш унікальні риси композиції «Creep» були популяризовані саме завдяки її успіху, ставши «must have» мейнстрім музики. Та як саме прийшла популярність до синглу «Creep»?

Коли «Creep» було вперше трансльовано по радіо в Ізраїлі, слухачі були в захваті настільки, що Radiohead перервали тур по Великій Британії для того, щоб зіграти кілька концертів у Тель-Авіві. Завдяки цим виступам «Creep» швидко став хітом в Ізраїлі, а невдовзі і за його межами: в Новій Зеландії, Скандинавії, а згодом і в Північній Америці. Завдяки популярності синглу «Creep» кількість проданих копій альбому «Pablo Honey» перевищила два мільйони, а на Radiohead чекав світовий тур і визнання.

У такої популярності, набутій завдяки одній композиції були і негативні наслідки. «Radiohead» стали називати «Creep-band», наголошуючи, що це всього-навсього група «одного хіта». Багато хто до сих пір знає лише цю пісню з усієї творчості британського гурту. Не дивно, що музиканти гурту почали ставитись негативно до власного шедевру, називаючи його не інакше як «Crap» (лайно) замість «Creep» [3]. «Radiohead» роками відмовлялися виконувати створений ними хіт, віддаючи перевагу музичним експериментам, які розширювали горизонти рок-музики. Негативне ставлення до «Creep» склалося не лише в учасників самого гурту, але й у їх фанатів. Ця пісня «не дає уявлення про ту музику, яку насправді пишуть «Radiohead», – стверджують вони [12].

Саме для тих слухачів, які так і продовжили вважати «Radiohead» гуртом «одного хіта», у 2021 році Том Йорк створив, а точніше зміксував «рیمейк» «Creep», який став заявкою на повернення Автору його власницьких прав. Ремікс «Creep (Very 2021 Rmx)» [10] було створено Томом Йорком для показу нової колекції одягу бренду Undercover дизайнера моди Джуна Такаhashі «Creep Very» [7]. Це не перший раз, коли фронтмен Radiohead співпрацює з фешн-індустрією, створюючи музику для супроводу показів мод. Ряд саундтреків були написані ним для американського бренду Rag & Bone. Одна з них – «Twist» [11] увійшла до сольного альбому Тома Йорка «Anima», вихід якого супроводжувався випуском однойменного короткометражного

фільму на Netflix. Дані приклади є показовими тих масштабів впливу на світову культуру, яку здійснюють музиканти Radiohead через свої проекти. Навряд буде перебільшенням стверджувати, що для тих, хто добре знайомий з версією «Creep» 1992 року, звучання її нового втілення стало шокуючою несподіванкою, на яку численні фани відгукнулися на ремікс фразою «нестерпно слухати».

Ремікс «Creep» 2021 заставляє по-новому сприйняти звичну композицію і в цей спосіб реалізує феномен очуднення, описаний російським літературознавцем Віктором Шкловським [6]. Суть цього прийому полягає в оновленні сприйняття через розкриття нових якостей певного явища, показу його в новому світлі. В. Шкловський характеризує очуднення як спосіб дослідження витвору мистецтва, коли за допомогою ефекту здивування, митець заставляє провести переоцінку звичного художнього образу.

Порівняймо версії «Creep» 1992 та 2021 років. Оригінальна версія [8] триває 3 хв 54 с, а варіант 2021 [9] року – 8 хв 2 с⁸⁷. Тобто музику сповільнено приблизно вдвічі, настільки, що кілька важливих особливостей синглу стають очевидними. По-перше, ритм «Creep» не було квантизовано, тобто «вирівняно» або прив'язано до метричної сітки). По-друге, Том Йорк свідомо відмовляється від використання автотюну, себто припасовування мелодії до сучасного рівномірно темперованого строю. Любителі зробили численні спроби занотувати композицію «Creep». Однак, серед різних варіантів нотації немає двох однакових. Це підтверджує той факт, що мелодію «Creep» важко точно записати за допомогою нот.

На початку ХХІ століття вільний, невимушений, «недосконалий» спів Тома Йорка сприймається як прямий протест проти штучного «виправлення» вокалу, спроб зробити його бездоганим. Натомість, спів соліста «Radiohead» багатий нюансами, як звуковисотними, так і ритмічними, які, під впливом сучасних коригуючих технологій, музична культура поступово втрачає. Друга різка відмінність між двома версіями полягає в аранжуванні. Загальний план його - чергування динамічного контраст між версом та корусом на незмінній гармонічній основі - збережено, однак є й суттєві відмінності.

87 - повний «fade out» не відбувається до моменту закінчення треку. Це означає, що загальна тривалість налічує 9 хв 02 с, а кількість тактів в заключенні — 5 і одна доля за умови, що ми вважатимемо, що на останньому витриманому акорді не відбувається уповільнення. Тому для рівноположності порівнянь рахуватимемо кількість тактів рівною оригінальній версії, тобто дев'яноста (два такта в заключенні), а загальну тривалість композиції відповідно — 8 хв 52 с.

Інструментальний склад «Creep» 1992 року включає ударну установку, бас, клавіші, вокал та гітару, що суміщає функції ритм- та соло-інструменту. В реміксі звучить лише акустична гітара, що задає ритм замість арпеджіато, які виділялись у першій версії «Creep». Чому «перебор» (арпеджіато) довелось замінити «боєм» (швидке арпеджіо, яке сприймається як цілісні акорди) цілком очевидно – це компенсація відсутньої ритм-секції.

Новими для вступу «Creep» 2021 роки є тихі, моторошні високі звуки синтезаторів в стилі музики до науково-фантастичних фільмів. Було додано і інші потужні партії синтезаторів – низькі, подібні до звучання органу. Вони замінюють гітарний «дисторшн», що використовувався в корусі оригінальної версії «Creep», тобто модифікацію звуку, що полягає у збільшенні його гучності та прибиранні високих гармонік. В новому варіанті гомове звучання синтезаторів починається вже у другій строфі першого верса. Ці зміни заставляють слухача чекати нових «сюрпризів», але нічого такого в пісні не відбувається. Це підштовхує слухача до розмірковування щодо змісту тексту та його значення і усвідомити, що пройшло вже майже 30 років, і тепер співає вже не юний хлопець, а дорослий чоловік. Цікаво, що серед слухачів «Radiohead» були спроби повернути реміксу «Creep» її оригінальне звучання, прискоривши його. Така версія була викладена на теренах YouTube [9] і переглянута близько 40 000 тис., що є дивовижною цифрою, враховуючи той факт, що на канал підписалося всього 120 людей. Таким чином «Creep» продовжує бути квитком до популярності і через 30 років після свого випуску. Дві особливості пісні залишилися без жодних змін: структура та гармонія. Порівняльний аналіз структури наведено у таблиці 1. Візитівкою пісні «Creep» є її гармонія. За словами американського музичного критика Алекса Росса «серед гранджу ранніх дев'яностих «Creep» вирізняла велич акордів – зокрема, царствений перехід від соль мажору до сі мінору» [5, 112]. Цей перехід повторюється одинадцять разів в межах послідовності I - III - IV - IV, затьмарюючи ще один яскравий зворот присутній у пісні: співставлення до мажору та до мінору. Так виявляється, що цей прийом – різкий перехід від світла до тіні, радо вживаний композиторами-романтиками, суттєво поступається новому – спалаху світла там, де мало бути приглушене свічення.

Таблиця 1. Структура пісні «Creep».

Creep 1992				Creep 2021			
Розділ	Час	Кіл-ть тактів	Опис	Розділ	Час	Кіл-ть тактів	Опис
Вступ	0:00 - 0:20	8	Бас, соло-гітара та ударні виконують основну гармонічну послідовність	Вступ	0:00 - 0:45	8	Ритм-гітара, поступово з'являються синтезовані звуки у верхньому регістрі в 4-му такті на 0:34
Верс 1a	0:20 - 0:40	8	Вступає вокал	Верс 1a	0:45 - 1:31	8	Вступає вокал
Верс 1b	0:40 - 1:01	8	Варіація основної мелодії з новим текстом	Верс 1b	1:32 - 2:18	8	Варіація основної мелодії з новим текстом (f*ing замінено на very)
Корус	1:01 - 1:22	8	Соло-гітара переходить на дисторшн	Корус	2:18 - 3:06	8	Вступ синтезованих партій у верхньому та нижньому регістрах
Верс 2a	1:22 - 1:43	8		Верс 2a	3:06 - 3:54	8	
Верс 2b	1:43 - 2:04	8		Верс 2b	3:54 - 4:40	8	
Корус 2	2:04 - 2:25	8		Корус 2	4:40 - 5:27	8	
Брідж	2:25-:3:07	8	Перехід на фальцет, початок фрази на верхній тоніці, вступ ритм-гітари		5:27 - 6:15	8	
	2:46 - 3:07	8		Брідж	6:15 - 07:05	8	Виключення синтезаторів у 8-му такті
Верс 3 (скорочено)	3:07 - 3:27	8	Зменшення звучності (зміна ритму барабанів), на 3:16 («you're so f*ing special») вступають клавішні	Верс 3 (скорочено)	07:05 - 7:53	8	
Корус 3 (скорочено)	3:27 - 3:48	8	Відсутність дисторшена	Корус 3 (скорочено)	7:53 - 8:41	8	Повернення синтезаторів за рахунок чого ретроспективно попередній верс сприймається як більш тихий
Заключення	3:48 - 3:54	2	Повторення фрази «I don't belong here»	Заключення	08:52	2	Повторення фрази «I don't belong here», fade out

Висновки. Наведений аналіз свідчить про те, що ядро пісні «Creep» залишилось незмінним: збережено вихідні структуру, гармонію, особливості вокалу та ритму. Оновленню композиції сприяли: зміна темпу та аранжування, яке відображає еволюцію творчості «Radiohead». Таким чином, «Creep» стає ланкою, що веде від

стилю, притаманного першим альбомам гурту до нових, які вирізняються новаторськими, експериментальними рисами. «Creep» 2021 – твір не ідеальний, химерний, музика не поп-культури, але артгаусу. Сповільнений, без технологічних виправлень, сповнений моторошних звучань, він для тих небагатьох, хто шукатиме не гарної, «правильної та чепурної» пісні, а музики, що заставляє шукати пояснення своєму незвичайному звучанню. В цей спосіб Том Йорк не лише повертає сингл «Creep» у поле сьогоденного стилю «Radiohead», але і реалізує головну рису стилю альтернативного року в цілому – намаганні вивести слухача із зони комфорту будь-якими засобами, навіть свідомо спотворюючи музичний образ та надаючи йому рис шаржу. Головне, щоб слухач знову пригадав як воно – уявляти себе «кріпом» та відчувати дискомфорт.

Перспективи дослідження. Протягом останніх років (після виходу альбому «A Moon Shaped Pool») гурт «Radiohead» систематично звертається до музичного матеріалу своїх попередніх альбомів, створюючи рімейки вже відомих композицій. Порівняльний аналіз таких рімейків та їхніх оригіналів сприятиме доповненню, а подекуди переосмисленню відносин між унікально-стильовим та тиражувально-жанровим чинниками популярної музики.

Список використаних джерел і літератури:

1. Barthes R. Image, Music, Text: collection of essays / transl. by Stephen Heath. London: Fontana Press, 1977. 220 p.
2. Cross A. Radiohead: the Secret History. Canada: HarperCollins, 2012, 35 p.
3. Forbes B., Reisch G.A. Radiohead and Philosophy: Fitter Happier More Deductive. Chicago, La Salle: Open Court Publishing, 2009. 173 p.
4. Osborn B. Everything in its right place: Analyzing Radiohead. New York: Oxford University Press, 2017. 248 p.
5. Ross A. The Searchers: Radiohead's unquiet revolution. The New Yorker. Aug. 20, 2001. PP. 112-23.
6. Шкловский В.Б. Искусство как приём. Москва: Советский писатель, 1983, 23 с.

Електронні джерела:

7. Takahashi J. Undercover "Evangelion" - Fall/Winter 2021-202. Tokyo Fashion Week / YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9Hxurys0QtM> (Accessed: 18.09.2021).

8. Radiohead. Creep / YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XFkzRNyygfk> (Accessed: 05.09.2021).
9. Yorke T. feat. Radiohead. Creep (Very 2021 Rmx) 92 BPM / YouTube URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4SeSgCsvO8Y> (Accessed: 15.09.2021).
10. Yorke T. Feat. Radiohead. Creep (Very 2021 Rmx) / YouTube URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wYRAGR91CHQ> (Accessed: 15.09.2021).
11. Yorke T. Twist / YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hvOquG3o80Q> (Accessed: 21.09.2021).
12. What's with the intolerance for Creep and even No Surprises? / Social news aggregation "Reddit". URL: https://www.reddit.com/r/radiohead/comments/29fi58/whats_with_the_intolerance_for_creep_and_even_no/ (Accessed: 13.09.2021).

References:

1. Barthes, R. (1977) Image, Music, Text: collection of essays / transl. by Stephen Heath. London: Fontana Press [in English].
2. Cross, A. (2009) Radiohead: the Secret History. Canada: HarperCollins [in English].
3. Forbes, B., Reisch, G.A. (2009) Radiohead and Philosophy: Fitter Happier More Deductive. Chicago, La Salle: Open Court Publishing [in English].
4. Osborn, B. (2017) Everything in its right place: Analyzing Radiohead. New York: Oxford University Press [in English].
5. Ross, A. (2001) The Searchers: Radiohead's unquiet revolution. The New Yorker. Aug. 20, 112-23 [in English].
6. Scklovsky, V.B. Yskusstvo kak pryem (Art as Device). M.: Sov. Pysat. [in Russian].

Electronic resources:

7. Takahashi, J. Undercover "Evangelion" - Fall/Winter 2021-202. Tokyo Fashion Week / YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=9Hxurys0QtM> [in English].
8. Radiohead. Creep / YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=XFkzRNyygfk> [in English].
9. Yorke, T. feat. Radiohead. Creep (Very 2021 Rmx) 92 BPM / YouTube Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=4SeSgCsvO8Y> [in English].
10. Yorke, T. feat. Radiohead. Creep (Very 2021 Rmx) / YouTube Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=wYRAGR91CHQ> [in English].
11. Yorke, T. Twist / YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=hvOquG3o80Q> [in English].
12. What's with the intolerance for Creep and even No Surprises? / Social news aggregation "Reddit". Retrieved from: https://www.reddit.com/r/radiohead/comments/29fi58/whats_with_the_intolerance_for_creep_and_even_no/ [in English].

Купіна Дарина Дмитрівна,
*кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри «Історія та теорія музики»
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (099) 611 - 02 - 29
e-mail: darina.kupina23@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-9624-9916>

КИТАЙСЬКА ОРГАННА МУЗИКА XX – XXI ст.: ЗАХІДНІ КООРДИНАТИ ТВОРЧОСТІ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ДІАЛОГУ КУЛЬТУР

Мета статті – визначення особливостей органної творчості китайських композиторів в контексті її діалогічних відносин з західно-європейською органною музикою в ретроспективно-перспективному дискурсі. **Методологія** наукової розвідки представляє поєднання історико-культурного, жанрового, стильового та також компаративного методів аналізу, сукупність яких дозволяє визначити особливості побутування китайської органної музики та перспективи її подальшого розвитку. **Наукова новизна** роботи обумовлена відсутністю музикознавчих робіт, в яких би розглядалася органна творчість китайських композиторів та виконавців всупереч зростаючому інтересу українських дослідників до китайської музичної творчості в цілому. **Висновки.** Китайська органна музика увійшла до фази активного розвитку у другій половині XX століття, у зв'язку з процесом культурної глобалізації та вестерналізації музичної творчості. Стрімкий злет органної культури пов'язаний з появою органа наприкінці XX століття у світських закладах Гонконга, Пекіна, Гуанчжоу, Шанхаю, Уханя та інших крупних міст. Знаходячись в річищі світового процесу розвитку органної музичної культури, сучасна китайська органна музика виявляє свої індивідуальні якості, пов'язані з феноменом діалогу культур. Органний фонд китайської музики складається переважно з музичних творів з релігійно-філософським забарвленням, творів ретроспективного напрямку, композицій з використанням орієнтального тематичного матеріалу, опусів, в яких органний тембр поєднується з національними китайськими інструментами тощо. Серед китайських композиторів, які пишуть музику для органа називаються Чан Ка-Нін, Челсі Чен,

Чень І, Томас Обо Лі, Чен Циган, Мань Чін Ю, Ван Ан-Мін, Куй Дун, Веньчен Цинь, Пей Лунь Віки Чан. Щодо виконавської сфери органної культури Китаю, виділяється постать органістки Юан Шен, яка всіляко підтримує розвиток цього музичного напрямку в країні. Разом з тим виказується занепокоєння щодо майбутнього органного виконавства в Китаї, зважаючи на відтік досвідчених китайських кадрів у країни з більш розвиненою органною інфраструктурою та міцнішими органними традиціями.

Ключові слова: органна музика Китаю, діалог культур, відносини схід-захід, музична культура Китаю.

Купина Дарина Дмитриевна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры «История и теория музыки» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Китайская органная музыка XX – XXI веков: западные координаты творчества как отражение диалога культур

Цель статьи – определение особенностей органного творчества китайских композиторов в контексте её диалогических отношений с западно-европейской органной музыкой в ретроспективно-перспективном дискурсе. **Методология** научного исследования представляет сочетание историко-культурного, жанрового, стилевого и также сравнительного методов анализа, совокупность которых позволяет определить особенности бытования китайской органной музыки и перспективы дальнейшего развития. **Научная новизна** работы обусловлена отсутствием музыковедческих работ, в которых бы рассматривалась органное творчество китайских композиторов и исполнителей вопреки растущей заинтересованности украинских исследователей китайским музыкальным творчеством в целом. **Выводы.** Китайская органная музыка вошла в фазу активного развития во второй половине XX века, в связи с процессом культурной глобализации и вестернизации музыкального творчества. Стремительный взлет органной культуры связан с появлением органа в конце XX века в светских заведениях Гонконга, Пекина, Гуанчжоу, Шанхая, Уханя и других крупных городов. Находясь в рамках мирового процесса развития органной музыкальной культуры, современная китайская органная музыка проявляет свои индивидуальные качества, связанные с феноменом диалога культур. Органный фонд китайской музыки состоит в основном из музыкальных произведений с религиозно-философской окраской,

произведений ретроспективного направления, композиций с использованием ориентального тематического материала, опусов, в которых органний тембр сочетается с национальными китайскими инструментами и т.д. Среди китайских композиторов, пишущих музыку для органа называются Чан Ка-Нин, Челси Чен, Чэнь И, Томас Обо Ли, Чен Цыган, Мань Чин Ю, Ван Ан-Мин, Куй Дун, Вэньчэн Цинь, Пей Лунь Вики Чан. По исполнительской сфере органной культуры Китая, выделяется фигура органистки Юан Шен, которая всячески поддерживает развитие этого музыкального направления в стране. Вместе с тем выказывается беспокойство относительно будущего органного исполнительства в Китае, ввиду на оттока опытных китайских кадров в страны с более развитой органной инфраструктурой и крепкими органными традициями.

Ключевые слова: органная музыка Китая, диалог культур, отношения восток-запад, музыкальная культура Китая.

Kupina Daryna, PhD in Arts, docent, the Associate Professor of the «History and Theory of Music» chair, Dnipropetrovsk Music Academy named after Mikhail Glinka

Chinese organ music of the 20 – 21st centuries: western coordinates of creativity as a reflection of cultural dialogue

The purpose of the article is to determine the peculiarities of the organ art of Chinese composers in the context of its dialogical relations with Western European organ music in a retrospectively-perspective discourse.

The methodology of scientific research is a combination of historical, cultural, genre, stylistic and also comparative methods of analysis, the combination of which makes it possible to determine the features of the existence of Chinese organ music and the prospects for further development.

The scientific novelty of the work is due to the lack of musicological works that would consider the organ pieces of Chinese composers and performers, despite the growing interest of Ukrainian researchers in Chinese musical creativity in general. **Conclusions.** Chinese organ music entered a phase of active development in the second half of the 20th century, in connection with the process of cultural globalization and the westernization of musical creativity. The meteoric rise of organ culture is associated with the appearance of the organ at the end of the 20th century in the secular institutions of Hong Kong, Beijing, Guangzhou, Shanghai, Wuhan and other large cities. Being within the framework of the world process of the development of organ musical culture, contemporary Chinese organ music

shows its individual qualities associated with the phenomenon of the dialogue of cultures. The organ fund of Chinese music consists mainly of musical works with a religious and philosophical coloring, works of retrospective direction, compositions using oriental thematic material, opuses in which the organ timbre is combined with national Chinese instruments, etc. Among the Chinese composers writing music for organ are Chan Ka-Nin, Chelsea Chen, Chen Yi, Thomas Oboe Lee, Chen Qigang, Man-Ching Yu, Wang An-Ming, Kui Dong, Pey-lun Vicky Chang. In the performing sphere of Chinese organ culture, the organist Yuan Shen stands out, who in every possible way supports the development of this musical direction in the country. At the same time, concern is expressed about the future of organ performance in China, in view of the outflow of experienced Chinese personnel to countries with more developed organ infrastructure and strong organ traditions.

The key words: organ music of China, dialogue of cultures, east-west relations, musical culture of China.

Постановка проблеми. Органна творчість завжди була окремою сферою світової культури, норми та парадокси якої диктувалися особливостями духовного простору західного обряду. Глибинний зв'язок органного тембру з традиціями католицької та протестантської церкви став базисом для формування жанрової площини, феномени якої найтіснішим чином переплетені з обрядовим процесом та канонічними рядками, що лунають всередині нього. Тому можна з упевненістю стверджувати, що саме європейські традиції органного музикування (до яких відносяться жанрово-стильові параметри та традиції реєстровки, інтерпретації тощо) стали свого роду базисом для формування широкого простору світової органної культури.

Сьогодні органна музика представляє зону вільної композиторської творчості, з першого погляду не обмежену умовностями минулого досвіду. Часто втілення у сучасних творах старовинних жанрових традицій органної музики означає первинну єдність інструмента зі споконвічною природою побутування, традиціями західнохристиянської церкви. Це певним чином налагоджує метафоричний зв'язок творів з церковною атрибутикою та посилює у кожній композиції високі духовно-моральні сенси.

Проте зовсім не зрозумілим залишається питання, яким чином багатовікові традиції органного музикування проявляються в органній музиці країн з іншими культурно-релігійними уподобаннями. Чи є у

такої музики перспективи розвитку, чи вона залишається відокремленим від культурного мейнстріму творчим експериментом, у якого немає шансів на подальше існування.

Саме тому у даній роботі увага зосереджена на виявленні особливостей запозичення європейських традицій органного музикування китайськими композиторами. Зважаючи на практику концертного виконання та особливості релігійного побуту в цій країні, органні твори китайських митців відзначаються доволі сміливими авторськими ініціативами, які часто виходять за жанрові та стильові межі європейської органної музики, а отже представляють інтерес для дослідників та виконавців.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Увага до органної музики останнім часом значно зросла. Про це свідчить цілий ряд публікацій – численних статей та монографій. Серед останніх назовемо дослідження М. Воїнової «Органная музыка второй половины XX века» [2], в якій розглядаються питання історії і теорії органної музики другої половини XX століття; досліджується композиторська творчість і нові прийоми гри на органі; вивчаються основні тенденції органобудівництва. Дослідниця також аналізує ряд органних творів з точки зору їхньої жанрової та формотворчої специфіки, а також виявляє особливості сучасної органної композиції у зв'язку з новими композиторськими техніками. Набирає популярності й такий напрямок, як органна регіоналістика – вивчення органних традицій окремих країн, де органне звучання отримало другорядне значення по відношенню до традицій гри на інших інструментах. До цієї групи досліджень відносяться роботи з історії китайської органної музики, що вже потрапляла в зону уваги сучасних музикознавців. Підтвердженням цьому є монографія Девіда Френсіса Урроуза «Ключі до царства. Історія органу в Китаї» [3], в якій вивчаються особливості функціонування органа на території Китаю від його появи в період римо-католицької місії у 1600 році, через знищення всіх інструментів до 1950 року, до відродження культури органного музикування протягом останніх двадцяти років. Проте такого дослідження, в якому би розглядалися особливості органної музики, написаної китайськими композиторами, все ще не існує. Тим не менш дуже цікавим вважається прослідкувати результати еволюції європейської органної музики, що була перенесена до інакшого культурного середовища. Тема виявляється актуальною ще й зважаючи на жвавий інтерес музикознавчої спільноти до китайської культури, зростання якого

спостерігається протягом останнього десятиліття, що підтверджується великою кількістю різного роду музикознавчих робіт (статей, дисертаційних досліджень, монографій тощо).

Мета статті – визначення особливостей органної творчості китайських композиторів в контексті її діалогічних відносин з західно-європейською органною музикою в ретроспективно-перспективному ракурсі.

Об'єктом дослідження є китайська органна музика ХХ – початку ХХІ століть, а **предметом** – своєрідні риси західної художньої творчості у китайській органній музиці.

Виклад основного матеріалу. Кінець ХХ століття вважається початком стрімкої глобалізації світового простору. Результатом процесу інтернаціоналізації стало перетворення світу на єдиний комунікаційний континуум. Наслідком інтеракції культур стало їхнє взаємне збагачення, що на теренах музичного мистецтва проявилось, насамперед, у посиленні різного роду взаємодій (жанрових, стильових, тембрових тощо).

У випадку з органною музикою, міцно пов'язаною з традиціями християнської церкви, у процесі її асиміляції іншою культурою чітко простежуються дві тенденції – збереження й наслідування жанрових канонів та творчий експеримент. Створюючи органні композиції, сучасні митці так чи інакше вступають у діалогічні відносини з канонами творчості композиторів західноєвропейської органної школи. Часто цей зв'язок є опосередкованим, прихованим за товщею різного роду стильових нашарувань. Проте у деяких випадках композитори вдаються до заперечення минулого досвіду органної музики, створюючи оригінальний та дуже сміливий звуковий контент.

Спостереження за розвитком органної музики країни, в якій традиції органного музикування не пов'язані первинно з католицьким або протестантським обрядом виявляє перспективність зважаючи на посилену останнім часом проблему відносин Сходу та Заходу. За словами Лю Бінцянь [2], розвиток музичних традицій Китаю та Європи «дозволяє оцінити синхронізацію історичних подій в цих регіонально-культурно розрізнених ареалах, індетермінованість смислових співпадінь яких може бути пояснена тільки епохальними розумовими стереотипами» [1, 28]. Вчений концентрується на синхронічних проявах музичної творчості в Європі та Китаї у той час як музичні дослідження сучасних композиторів пов'язані скоріше з феноменом діалогу культур, як навмисного акту творчої комунікації. За словами Лю

Бінцяна «події художнього життя XX століття продемонстрували, що накопичення синхроніки/ізохроніки в художніх проявах Китаю та Європи, що спостерігалися до початку XX століття та протягом минулого століття, визначилися к кінцю століття у *новій якості*: це *казуально поданий* взаємодією-взаємовпливом смисловий зв'язок Китай – Європа» [1, 337].

Якщо поглянути на картину розвитку органної музики в Китаї, можна визначити деякі аспекти комунікації. Ступінь віддаленості китайської органної музики від традицій європейського органного музикування визначається її географічною віддаленістю та ізолюваністю. Каналом зв'язку органної музичної культури Китаю та Європи довгий час було християнське богослужіння західного обряду, яке відбувалося відокремлено, спорадично, без інтеграції до культурного процесу країни. Лише наприкінці XX століття китайська органна музика отримала можливості для розвитку як концертне явище. Це вплинуло на активність публікоорієнтованого творчого процесу, жанрові та стильові уподобання.

Розглянемо особливості розвитку китайської органної музики в контексті її діалогу з західними органними традиціями за рядом параметрів: історія та інфраструктура, жанровий потенціал та виконавська активність.

Історія та інфраструктура. Починаючи з XIX століття китайських композиторів притягували ідеї західної музики. Це часто виливалося у поєднанні китайських стилістичних елементів та західних форм та прийомів композиторського письма. Проте розквіт органної музики в Китаї розпочався у другій половині XX століття. Особливий вплив на це мала Культурна революція (1966–1976), в результаті якої композитори отримали можливість поєднувати у своїх творах західні та китайські інструменти та жанри, що стало визначною рисою сучасної китайської музики. Розвитку органної культури сприяло встановлення інструментів в більшості концертних залах (Rieger-Kloss у Пекінському концертному залі, Культурному центрі у Гон-Конзі, Austin – у концертному залі Загубленого міста, Oberlinger – у китайській національній радіостанції та Національному центрі мистецтв та інші).

Проект, створений Д.Ф. Уроузом «The Pipe Organ in China Project»⁸⁸ наочно доводить, що органи в Китаї аж до кінця XX століття

⁸⁸ <http://organcn.org>

існували виключно в статусі частини соборів великих міст (Макау, Пекін, Шанхай, Гонконг, Тяньцзінь, Ченду, Циндао). Нажаль сучасним дослідникам нічого не відомо про репертуар, який грали на перших органах у Китаї, адже він не вважався важливим та не занотовувався. Д.Ф. Урроуз вказує, що це міг бути просто Інтроїт, Псалом, «"моторошний твір" під час Elevation, "кричачий твір" після *Ite missa est ...*» [4]. Відомо, що спочатку на органі грали місіонери, а у XVII столітті – вже місцеві навернені китайці. Дослідник припускає що, зважаючи на сильний вплив на Макао Португалії на початку місії в Китаї, саме іберійська клавійна музика могла бути домінуючим стилем.

Отже, органи, побудовані або куплені для християнських місій, використовувалися літургично, що не виключає можливості їхнього застосування для відпочинку. Витончені органи з витіюватими прикрасами були подарунками і надавали своїм адресатам статус. Після того, як Томас Перейра почав будувати органи в Китаї в 1670-х роках, їх можна було вже використовувати для виступів у імператорському дворі.

У світських закладах перший орган з'явився значно пізніше – у 1986 році в Академії мистецтв у Гонконзі. Ця тенденція була продовжена й у інших містах Китаю – Пекіні (1989), Гуанчжоу (1995), Шанхаї (2005), Ухані (2009), Тяньцзінь (2012), Циннані (2013), Сяні (2016), Сичуані (2019). Як бачимо, органна культура в Китаї на сьогоднішній день є доволі актуальною та затребуваною, що підтверджує встановлення нових інструментів.

Жанровий потенціал. Оригінальний органний репертуар в Китаї почав формуватися не так давно. Його основу становлять філософські музичні твори, в яких відображаються містичні пошуки композиторів та сполучаються елементи китайської музичної мови (адептами якої і є автори), західні жанрові традиції та сучасні техніки композиції (сонористика, мінімалізм тощо).

Одним з китайських композиторів, який пише музику для органа з глибоким філософським підтекстом є Чан Ка-Нін (Chan Ka-Nin, нар. 1949). Йому належать твори «*Par-ci, par-la*» (2002) для камерного оркестру та органу, «*Reflection and Promenade*» (1992) для органа соло, «*Rise*» (1994) для труби та органа, «*Star of the Sea*» (1996) для двох інструментів та харпсихорду. «*Reflection and Promenade*» – це ліричний споглядальний цикл, що складається з двох п'єс для органа соло. Цікавим є використання дуже високих та дуже низьких нот органа у

«Reflection», що неначе уособлює комунікацію між небом та землею. Характеристикою п'єс є також сполучання надскладних ритмів з простотою використання тільки білих клавіш інструменту, а також відсутність певної форми, що відповідає плину думок людини, яка знаходиться у медитативному заглиблені.

Інший жанровий напрямок, у якому працюють китайські композитори – це створення композицій для органа з використанням орієнтального тематичного матеріалу. До цієї жанрової групи відносяться перш за все обробки народних мелодій. Прикладом може бути своєрідний інтермедіальний проект «Moon Lady» (2020) Челсі Чен (Chelsea Chen). Оповідання про Чан Е – персонажа китайської міфології, яка вважається богинею Місяця, супроводжуються органною музикою, що ілюструє та доповнює події історії. Композиторка (водночас і виконавиця) використовує ряд відомих традиційних китайських мелодій, які у такому тембровому амплуа доповнюються новими смислами. Челсі Чен майстерно користується можливостями регістровки, залучаючи як легкий флейтовий регістр так і органне тутті.

Професору Консерваторії музики та танців в Міссурі-Канзасі Чень І (Chen Yi, нар. 1953) належить п'єса «Dunbuang Fantasy for organ and chamber wind esemble» (1999) – сучасний авангардний атональний твір, присвячений місту Дуньхуан, який слугував раніше воротами до Китаю на Великому шовковому шляху. Історія цього міста нерозривно пов'язана з буддійським печерним монастирем Цяньфодун («Печера тисячі Будд»), в якому відкрита велика кількість містичних фресок. Музика п'єси також наповнена таємничістю та сакральністю. Композиторка використовує традиційні ритмічні послідовності китайської музики, а також інструменти (наприклад, гонг). Тембр органа у такій звуковій атмосфері набуває містичного відтінку та сонорної трактовки.

Водночас китайські композитори звертаються у своїй творчості до традиційних органних жанрів. Серед них – китайсько-бразильсько-американський композитор Томас Обо Лі (Thomas Oboe Lee, нар. 1945). Про це свідчать його твори для органа: Хоральна фантазія (2003), Фантазія для органа соло (2001), Токката, Адажіо та Фуга (2001). Останній твір був написаний на замовлення, до відкриття нового інструменту в церкві Св. Марії на о. Нантакет. Композитор у програмі до циклу вказує, що натхненням до його створення стали «Токата, Адажіо та Фуга до мажор» Й. С. Баха (BWV 564). З

бахівським циклом твір Лі пов'язує високий ступінь хроматизації п'єс, а також їхні контрапунктичні особливості.

Твір Чен Цигана (Chen Qigang, нар. 1955) під назвою «Hui Sheng for organ» (1992) («Луна для органа») також сполучає східні та західні традиції органного музикування. Композиція містить орієнтальні мотиви, однак зважаючи, на те що Чен Циган був останнім студентом Олів'є Месіана, в ній відчувається вплив французької органної музики XX століття (зокрема у традиціях реєстровки).

Цікавою є творчість композитора Мань Чін Ю (Man-Ching Yu), який написав багато композицій для органа соло та у поєднанні з іншими інструментами, в яких композитор також наслідує традиції європейської органної музики. Так, йому належать Концерт для органа та камерного оркестру (2007), симфонія духових «Heavenly Justice» для духового ансамблю, органа та фортепіано (2013), «Resurrectional Vision» для органа та тромбона (2012), Три багателі для віолончелі та органа (2008), «Frankenstein» для органа, віолончелі та фортепіано (2006). Для соло органа написані «Traversing» (2018), дивертисмент «Хроматична фантазія» (2013), «Revelation Fantasy» (2010), 12 прелюдій для органа (2006), Три органних п'єси («Медитація», «Містична арія» та «Фантастична токата», 2006).

Ще одним жанровим напрямком органної творчості китайських композиторів є написання п'єс у мінімалістичній манері. Саме такими є твори китайсько-американської композиторки Ван Ан-Мін (Wang An-Ming, нар. 1929) – Фантазія для органа (1988), Містичні моменти («Mystic Moments», 2009) та Звучання для органа («Soundings for organ», 2000). Головними принципами розвитку в цих п'єсах є повторення, імітації, варіювання та секвенціювання. Твір «Звучання для органа», присвячений Кальверту Джонсону (Calvert Johnson), написаний у великій тричастинній формі, в якій крайні розділи базується на послідовності акордів, що імітуються в партіях кожної руки, на фоні теми в педалі. Середній розділ містить дві ліричні мелодії на фоні плинного акомпанементу, що звучать у негучній динаміці. Фантазія для органа Ван Ан-Міна зображує людину, яка намагається розв'язати проблему сенсу життя через містику та ірреальність. Починається п'єса вступом, який містить фантастичну атональну тему імпровізаційного характеру, з елементами репетитивності у ледь чутній реєстровці. Хоральна тема середнього розділу – сувора та аскетична – вирізняється новим тембровим забарвленням: використанням низького реєстру та педальних, що тонів надає їй

жорсткості. Водночас в темі можна почути вплив старовинних ладових комплексів, які подаються лише натяком та нагадують про зв'язок жанру з церковними традиціями. Цікавим є фінал п'єси – музика просто зупиняється (на кшталт нон-стоп композицій у мінімалістичній манері), розчиняючись у повітрі.

Важливою тенденцією творчості китайських композиторів є поєднання органного тембру зі звучанням китайського національного інструментального оркестру. Однією з перших у цій справі стала Куї Дун (Kui Dong). Її твір «Wind On Earth» відзначається органічним злиттям в єдиний звуковий потік величного звучання органу та тонких делікатних тембрів китайських інструментів, що у симбіозі створили нову творчу перспективу, налагодили діалог масивних культурних традицій.

Аналогічний досвід поєднання звучання органу з традиційним інструментом є перекладення для органу з соною п'єси «Клич до Фенікса» («Suona Calling for Phoenix») Веньчен Циня – композитора і викладача у Пекіні, професора композиції в Центральній музичній консерваторії та видатного професора Китайської консерваторії музики. Цинь – один із найвпливовіших композиторів Китаю, твори якого широко виконували понад сімдесят відомих музичних колективів у Китаї та за його межами. Основна тема твору «Клич до Фенікса» була натхнена серією картин під назвою «Фенікс у вогні», де фенікс з'явився на світ, виріс, а потім став зрілим через омивання вогнем і, нарешті, пішов до сонця. Композитор був глибоко зворушений життєвою силою та духом, представленим на картинах, саме тому цей твір уособлює вічне прагнення до життя. Орган у цій композиції виступає повноцінним оркестровим інструментом, що створює звукову атмосферу, на фоні якої лунає сона – традиційний китайський дерев'яний духовий інструмент, схожий на гобой, виробляючий ясні яскраві звуки, на кшталт пташиних трелей.

Нарешті останню групу творів китайських композиторів становлять програмні органні твори та органні обробки для дітей. Прикладом є альбом концертуючого органіста Пей Лунь Віки Чана (Pey-lun Vicky Chang) «Подорож музикою – органна музика для всіх віків» (Travel by Music – Organ Music selections for all ages). До нього увійшли такі мініатюри як «Grasshoper and Ruster», «Big fat man», «Dyam Ma Ga», «Ghost», «Quarrel», «La Cucaracha» та інші. Ці невеликі п'єси вирізняються невеликими масштабами, відносно простою музичною мовою та яскравою регістровкою.

Відтак, звернення китайських композиторів до тембру органа часто підкреслює релігійно-містичний статус інструменту. Жанрові параметри європейської органної музики хоча й залишаються важливими для китайських композиторів, проте не стають першопричиною творів. Автори у більшості випадків використовують сонорні можливості інструмента для втілення релігійно-містичних переживань людини східної культури. Симбіоз «схід-захід» в рамках китайської органної музики спостерігається у тих випадках, коли китайський композитор «вестернізується», через отримання освіти в західній освітній установі, еміграцію тощо.

Виконавці. Відомості щодо виконавської культури на органі в Китаї є не дуже поширеними. Однією з найвідоміших в Китаї виконавців є органістка Юан Шен (Yuan Shen) – доктор музичних наук, що викладає орган в Пекінській центральній консерваторії. Вона закінчила Університет Сейтоку (Японія) та брала уроки у таких відомих європейських органістів, як Зігмонді Сатмар, Олів'є Латрі, Михайло Радулеску, Пітер ван Дейк та ін. Вона – лауреат багатьох національних і міжнародних конкурсів (Пекінський Міжнародний конкурс органістів (Гран-прі, 2010), Міжнародний конкурс органістів в Канаді (Приз глядацьких симпатій 2017)). Її концерти відбуваються в Китаї, Німеччині, Франції, Італії, Нідерландах, Австралії, Канаді, Японії, Гонконзі, Малайзії, Таїланді та Єгипті.

У 2013 року Юан Шен була художнім керівником Пекінського Міжнародного фестивалю органної музики, який завдяки їй налагодив партнерські відносини з Міжнародним органним фестивалем в Харлемі (Нідерланди). У 2017 році Юан Шен брала участь в організації першого Китайського товариства органної музики. Юан Шен також приймає участь в розвитку органної культури в Китаї. Вона опублікувала збірку «Мистецтво гри на органі» для китайських студентів а також видала «Органний словник», який був перекладений на 22 мови. Репертуар Шен складають як твори органної «класики», обробки китайських народних мелодій, перекладення творів для традиційних інструментів, а також власні композиції.

Китайські виконавці на органі все частіше залишають Китай, емігруючи до країн, де органне звучання є більш звичним для публіки. Д.Ф. Урроуз вказує: «Я з цікавістю чекаю, що станеться з китайськими органістами, які зараз вчаться за кордоном. Що вони будуть робити? Вони повернуться? Мені здається, що це єдиний шлях уперед для розвитку органної культури у Китаї ... Камнем спотикання в Китаї є

майже цілковито світська природа цього явища [органної культури], понад 90% органів перебувають під владою країни, зважаючи й на зростаючі обмеження свободи віросповідання. Як ви будете заробляти на життя чи кар'єру органіста у країні, де немає традицій чи культури, якщо ви не граєте для церкви? Я навіть бачив випадки, коли за останні п'ять років репертуар для органних концертів підлягав цензурі» [4].

Висновки та перспективи подальших розвідок.

Спостереження за китайською органною музикою призводить до наступних висновків. Зважаючи на стратегії розвитку (органна музика як частина католицького або протестантського культу) китайська органна музика довгий час накопичувала потенціал, активний же розвиток цієї галузі культури розпочався лише у XX столітті, що було пов'язано зі стрімким процесом культурної глобалізації та вестерналізації східної музики. Перебуваючи у річищі розвитку сучасної світової музичної культури, жанровий фонд китайської органної музики виявляє індивідуальні властивості, серед них – поява міжвидових, міжрелігійних, жанрових, стильових, тембрових, композиційних мікстів. Поряд із загальною ретроспективною тенденцією, що позначилася на використанні жанрових імен ренесансної, барокової та класико-романтичної доби, китайські композитори вводять у межі сталих жанрів фольклорні інтонації та елементи сучасних технік композиції. Звичайно, що такий поверхневий огляд не може охопити всіх особливостей китайської органної музики, що є перспективою подальших досліджень, проте доводить індивідуалізацію творчих пошуків китайських композиторів.

Список використаних джерел і літератури:

1. Бинцян Лю Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы. Одесса: «Астропринт», 2016. 438 с.
2. Воинова М. Органная музыка второй половины XX в. М., 2017. 343 с.
3. Urrows D. Fr. Keys to the Kingdom: A History of the Pipe Organ in China Louvain. Chinese studies (Vol. 38). Leuven: Ferdinand Verbiest Stichting, 2017, 431 p.
4. Urrows D. Fr. The Organ in China. November 1, 2020. URL: <http://www.voxhumanajournal.com/urrows2020.html> (Accepted 9.08.2021).

References:

1. Bingqiang, L. (2016). Musical and historical parallels in the development of art in China and Europe. Odessa: Astroprint [in Russian]
2. Voinova, M. (2017). Organ music of the second half of the twentieth century. Moscow: Komposer [in Russian]

3. Urrows, D.Fr. (2017). Keys to the Kingdom: A History of the Pipe Organ in China Louvain. Chinese studies (Vol. 38). Leuven: Ferdinand Verbiest Stichting [in English]
4. Urrows, D. Fr. (2020). The Organ in China. URL: <http://www.voxhumanajournal.com/urrows2020.html> (Accepted 9.08.2021) [in English].

UDC 784.01

DOI 10.33287/222138

Лю Ліхує,

аспірантка кафедри «Теорія та історія музики»,

Харківської державної академії культури

тел. (095) 907 - 07 - 63

e-mail: 183572722@qq.com

<https://orcid.org/0000-0002-0250-7484>

СУЧАСНА КИТАЙСЬКА ХУДОЖНЯ ПІСНЯ: ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ І ЖАНРОВІ ОЗНАКИ

Мета статті – визначити етапи розвитку і жанрові ознаки сучасної китайської художньої пісні. **Методологія** пропонованого наукового дослідження базована на принципі історизму, порівняльному аналізі, аналізі інтонаційної драматургії, методі глибокого аналізу музики. **Наукова новизна** презентованої статті полягає у визначенні етапів розвитку жанру сучасної китайської художньої пісні її жанрових властивостей, функціонування «ілюзорного образу». **Висновки.** Історія розвитку жанру сучасної китайської художньої пісні, обумовлена доленосними історичними подіями Нового Китаю, нараховує три етапи розвитку (1949 – 1965 рр.; 1976 – 2000 рр.; 2000 рр. – по теперішній час). Визначено «циклічні закономірності» розвитку жанру сучасної китайської художньої пісні (триадичність; перерваний цикл); ознаки формування нового історичного циклу у її розвитку на початку ХХІ століття та жанрові риси (прихованість історичного підтексту; наявність «ілюзорного образу» як відображення вищого змісту твору; формування проекції макросприйняття світу як передумови створення «макроконцепції»). Надзвичайно популярні сучасні китайські художні пісні Інь Цінь вирізняє поєднання удаваного та реального, подолання оформленого заради досягнення «порожнього» – джерела життя. Епідемія SARS обумовила появу 2002 р. сучасної китайської художньої пісні Інь Цінь «Збирай усю свою любов». Її жанрове рішення парадоксальне: замість

реквієму обрано жанрові засади оди, гімну. В «ілюзорному образі» відтворено семантику духовного польоту у майбутнє. Визначені інтонаційні символи збирання любові (інтонема заклик до духовного польоту до майбутнього). Спостережено ознаки *стадіальної, концентричної, крещендуючої драматургії, драматургії мети*. Сутність ілюзорного образу розкрито, насамперед, завдяки методу «глибокого осягнення» музики.

Ключові слова: сучасна китайська художня пісня, китайський циклізм, жанрові ознаки сучасної китайської художньої пісні, «китайський Шуберт» початку ХХІ століття, ілюзорний образ, метод глибокого осягнення музики, інтонема збирання любові.

Лю Лихуе, аспірантка кафедри «Теория и история музыки» Харьковской государственной академии культуры

Современная китайская художественная песня: история развития и жанровые черты

Цель статьи – определить этапы развития и жанровые черты современной китайской художественной песни. **Методология** основана на принципе историзма, сравнительном анализе, анализе интонационной драматургии, методе глубокого анализа музыки. **Научная новизна** заключается в определении этапов развития жанра современной китайской художественной песни, её жанровых особенностей, функционирования «иллюзорного образа». **Выводы.** История развития жанра современной китайской художественной песни, обусловлена историческими событиями Нового Китая, насчитывает три этапа развития (1949 – 1965 гг.; 1976 – 2000 гг.; 2000 гг. – по настоящее время). Определены «циклические закономерности» развития жанра современной китайской художественной песни (триадичность; прерванный цикл); признаки формирования нового исторического цикла в её развитии в начале ХХІ столетия, жанровые черты (скрытость исторического подтекста; наличие «*иллюзорного образа*» как отображения высшего содержания произведения; формирование проекции макровосприятия мира как предпосылки создания «макроконцепции»). Современные китайские художественные песни Инь Цинь отличает объединение мнимого и реального, преодоление оформленного во имя достижения «пустого» – источника жизни. Эпидемия SARS обусловила появление в 2002 г. современной китайской художественной песни Инь Цинь «Собери всю свою любовь». Её жанровое решение парадоксально: вместо реквиема

воссозданы жанровые свойства оды, гимна. В «иллюзорном образе» представлена семантика духовного полета в будущее. Определены интонационные символы собирания любви (интонаемы призыва и духовного полета в будущее). Обнаружены свойства *стадиальной, концентрической, крещендирующей драматургии, драматургии цели*. Сущность иллюзорного образа раскрыта, благодаря методу «глубокого постижения музыки».

Ключевые слова: современная китайская художественная песня, китайский циклизм, жанровые черты современной художественной песни, «китайский Шуберт» начала XXI столетия, иллюзорный образ, метод глубокого постижения музыки, интонаемы собирания любви.

Liu Lihui, postgraduate student at the Department of the «Theories and Histories of Music» in the Kharkov State academies of Culture

Contemporary Chinese art song: history of development and genre features

The purpose of the study is to determine the stages of development and genre features of modern Chinese art song. **The methodology** is based on the principle of historicism, comparative analysis, analysis of intonation dramaturgy, the method of deep analysis of music. **Scientific novelty** consists in defining the stages of development of the genre of contemporary Chinese art song and genre features, the functioning of the «illusory image». **Conclusions.** The history of the development of the genre of modern Chinese art song, due to the historical events of the New China, has three stages of development (1949 – 1965; 1976 – 2000; 2000 – present). The authors defined the «cyclic regularities» of the development of the modern Chinese art song genre (triadicity; interrupted cycle); the signs of forming a new historical cycle in its development in the beginning of the XXI century and genre features (concealment of historical subtext; presence of «illusory image» as a representation of the supreme content of the work; formation of a macroperception of the world – preconditions for creating a «macroconcept»). Yin Qin's contemporary Chinese art songs are distinguished by the unification of the imaginary and the real, the transcending of the formalized in the name of reaching the «empty»-source of life. The SARS epidemic led to the appearance in 2002 of the contemporary Chinese art song Yin Qin, «Gather All Your Love». Its genre solution is paradoxical: instead of a requiem the genre properties of an ode, a hymn were chosen. The «illusory image» of the song presents the semantics of spiritual flight into a future. Determined intonational symbols

of the gathering of love: intonemes of invocation and spiritual flight into the future. The properties of staged, concentric, crescendo dramaturgy, dramaturgy of purpose are revealed. The essence of the illusory image is disclosed, thanks to the method of «deep comprehension of music».

The key words: modern Chinese art song, Chinese cyclism, genre features of modern art song, "Chinese Schubert" of the early XXI century, illusory image, method of deep comprehension of music, intonemes of gathering love.

Постановка проблеми. Жанровий різновид китайської художньої пісні, історичний розвиток котрої сягає 100-річного періоду, – сучасна китайська художня пісня. Її виникнення пов'язано з 1949 роком – датою утворення КНР. Історичний розвиток жанру упродовж 70 років відображає «прокляті питання» сучасності і типи їх митецького вирішення, надає можливість встановити жанрову специфіку на основі порівняльного аналізу з особливостями китайської художньої пісні, простежити еволюцію жанрових властивостей.

Актуальність теми дослідження полягає у доцільності вивчення етапів розвитку і жанрових особливостей сучасної китайської художньої пісні як відображення доленосних подій в історії Піднебесної (з 1949 р. по 2020 рр.), що залишаються прихованими у музично-поетичному тексті. У жанровому полі сучасної китайської художньої пісні зв'язок з національними традиціями спостерігається, завдяки збагаченню іменами нових «героїв», образами і темами, породженими подіями новітньої історії Піднебесної, розширенням семантичного кола жанру у його композиторських інтерпретаціях. Встановлення історико-художніх передумов народження сучасного жанрового різновиду китайської художньої пісні; розробка періодизації його розвитку; виявлення властивих жанру структури та семантики, своєрідності композиторської інтерпретації у творчості Іннь Цін'я – *актуальні завдання сучасного музикознавства.*

Огляд літератури. В українській музикознавчій синології сучасна китайська художня пісня не набула значення самостійного предмету дослідження. Тому вивчення обраної теми передбачає ґрунтовний аналіз наукової літератури, присвяченої дослідженню жанрової специфіки китайської художньої пісні як історичної передумови появи її сучасного різновиду. З огляду на відзначену

закономірність, для даного дослідження методологічне значення мають праці У Хун Юань, Цао Хе, Чень Менмен.

Мета статті – визначити етапи розвитку і жанрові ознаки сучасної китайської художньої пісні. Завдання статті – встановити специфіку *китайського циклізму*, спостереженому в історії розвитку сучасної китайської художньої пісні, визначити її жанрові властивості, специфіку функціонування «ілюзорного образу» у творі Ін Цінь «Збирай всю свою любов».

Об'єкт дослідження – сучасна китайська художня пісня, а **предмет** – історія розвитку і жанрові ознаки сучасної китайської художньої пісні.

Виклад основного матеріалу. Історія сучасної китайської пісні співпадає з етапами розвитку Нового Китаю. Поява сучасної китайської художньої пісні відбулася після закінчення першого «золотого століття» в історії жанру китайської художньої пісні (1920 – 1940 рр.), співпавши зі створенням КНР (тобто з 1949 р.), китайська сучасна художня пісня відобразила характерний «дух нової ери», що потребував митецького втілення. 10-річчя «культурної революції» (1966 – 1976) перервало історичний розвиток жанру. Доба «реформ і відкритості», що розпочалася з кінця 1970-х рр, знаменувала початок другого етапу в історії розвитку сучасної китайської художньої пісні [4]: національний ренесанс обумовив відродження жанру. Тематика сучасної китайської художньої пісні двох останніх десятиліть ХХ століття (другого періоду розвитку) обумовлена символічним відтворенням подій національного відродження, що розпочалося після завершення «культурної революції». Якщо в історії розвитку жанру китайської художньої пісні 1980 – 2000 роки постають як «друге золоте століття» [4], то в історії сучасної китайської пісні цей етап утворює «перше золоте століття». Якщо історія китайської художньої пісні одразу розпочалася з розквіту («перше золоте століття»), то досягнення кульмінації у процесі розвитку сучасного різновиду жанру потребувало попереднього проходження фаз формування і кризи. Показово, що і в історії китайської художньої пісні 1949 – 1965 роки також були пов'язані з процесом накопичення художніх відкриттів, що у повній мірі «розцвіли» вже упродовж наступного етапу розвитку жанру. Якщо поетичні тексти китайської художньої пісні здебільшого ґрунтуються на шедеврах класичної національної поезії (зокрема, віршів поетів діб Тан і Сун), то сучасні художні китайські пісні – на віршах

китайських поетів ХХ – початку ХХІ століть, сучасників авторів музичного тексту.

З 2000-х років розпочався третій етап розвитку сучасної китайської художньої пісні, тематично обумовлений відтворенням історичних подій початку ХХІ століття. Тут поруч із змінами, обумовленими трансформаціями історичного часу, велике значення відігравали також ознаки спадковості: у жанровому колі сучасної китайської художньої пісні набув актуалізації розвиток оновлених традицій двох попередніх етапів.

Отже, з 1949 року по 2020-і роки історія сучасної художньої китайської пісні нараховує три етапи розвитку (1949 – 1965 рр.; 1976 – 2000 рр.; 2000 рр. по теперішній час). Десятиліття «культурної революції» (1966 – 1976) припинило процес розвитку жанру, надавши йому ознак «перерваного циклу».

Історія сучасної китайської художньої пісні зазнала ту ж саму закономірність розвитку, що і інші жанри музичного мистецтва Піднебесної упродовж ХХ століття: еволюційність розвитку було перервано кризовим десятиліттям «культурної революції», після котрого відбувся етап відродження. Специфіка *китайського циклізму* в історії сучасної китайської художньої пісні упродовж ХХ століття (як, наприклад, і у жанрі китайської художньої пісні) виявилася у специфіці розвитку із перерваним циклом. У другій половині ХХ століття сучасна китайська художня пісня зазнала такі «циклічні закономірності» [1], як триадичність (народження – криза – відродження) і цикл із перерваним розвитком (10-річна пауза «культурної революції»), що набув значення архетипу у логіці історичного розвитку національного мистецтва. Що стосується ХХІ століття, то його перше двадцятиліття, коли жанрові традиції поєднуються з оновленням, набуло ознак першого етапу у процесі подальшого формування нового історичного циклу у розвитку сучасної китайської художньої пісні.

На всіх етапах розвитку зміст сучасної китайської художньої пісні обумовлений мистецькою реакцією на суспільні події, що відбувалися в історії «Серединної країни». Народження нової країни, атмосфера національного відродження, що розпочалося після кризового десятиріччя «культурної революції», апокаліптичні вторгнення першої чверті ХХІ століття – ці події обумовили тематику і проблематику сучасної китайської художньої пісні упродовж 70-річної історії розвитку жанру. Наявність історичного підтексту,

прихованого у художньому тексті сучасної китайської художньої пісні, постає як її жанрова ознака, властива кожному з етапів її розвитку.

Жанровою ознакою сучасної китайської художньої пісні є історичний підтекст, прихований в символічній структурі твору. Обов'язковість подібного підтексту не означає його відвертого втілення; натомість, розкриття історичної теми у сучасній китайській художній пісні має не безпосередній, але завуальований характер. Не стільки відображення, скільки розкриття емоційної реакції автора на історичні події, подані у символічній, прихованій формі, вирізняє специфіку образно-тематичного тлумачення факту, що обумовив появу твору, у художньому змісті сучасної китайської художньої пісні. Приховане відображення подій, що формують хід історії, постає не тільки як передумова виникнення, але і як той екстрамузичний фон, що формує зміст сучасної китайської художньої пісні.

Розпізнання історичної події як прообразу змістоутворення сучасної китайської художньої пісні утворює одне з найважливіших завдань наукового вивчення жанру сучасної китайської художньої пісні. Для реалізації цього завдання необхідно вивчення конкретного факту, що змінив історичну реальність, подієвість котрого обумовила появу сучасної китайської художньої пісні. Вивчення жанру передбачає вихід за межі художнього змісту, набуваючи екстрамузичного масштабу.

Як приклад аналізу подібного роду слід навести сучасні китайські художні пісні, створені Шан Деї – «китайським Шубертом» останньої третини ХХ століття. «Прийшла весна науки» та «Вальс весняного бризу» (1976) жодним чином не відображують реальні історичні події, що обумовили їх виникнення. Однак, за Цао Хе [3], що у цих піснях Шан Деї відображений злам епох, втілене бурхливо-радісне осмислення кінця доби «темного десятиліття» – «культурної революції» – і початок національного відродження. Задля художнього втілення піднесеного емоційного стану як наслідку переживання цих взаємообумовлених подій композитор звернувся до весняних символів пробудження природи (зокрема, втіленого у фортепіанній фактурі образу квіткового буяння і пташиного співу у вокальній партії).

Ще одна жанрова ознака сучасної китайської художньої пісні обумовлена специфікою метафоричного відтворення історичної події, що, вплинувши на створення вокального твору, залишається поза його межами, набуваючи значення втаємниченого, прихованого поза

художнього контексту. Результатом метафоричного осмислення подій дійсності у сучасній китайській художній пісні є *створення «ілюзорного образу»* (за визначенням У Хун Юань [2]), сутність котрого полягає у відтворенні в музичному тексті вербально не проголошеного вищого змісту твору. Це означає, що «ілюзорний образ» сучасної китайської художньої пісні, узагальнюючи музично-поетичний контекст, стає ознакою музичної драматургії.

Дослідницьким методом, залучення котрого сприяє виявленню ілюзорного образу в драматургії сучасної китайської художньої пісні, є *«глибоке осягнення» музики*. Розроблений У Хун Юанем метод «глибокого осягнення» музики [2] узагальнює результати інтонаційно-драматургічного та образно-семантичного видів аналізу як попередніх фаз вивчення твору, передбачаючи встановлення змісту та функцій ілюзорного образу в структурі китайської художньої пісні.

Третьою жанровою ознакою сучасної китайської художньої пісні як вокальної мініатюри є формування проєкції макросприйняття світу як передумови створення «макроконцепції». У підсумку часопростір пісенної мініатюри набуває якості розімкненості як передумови відтворення макорокосмічної ідеї. Підкреслимо, що у кожному взірці жанру сучасної китайської художньої пісні формування макроконцепції відбувається на основі специфічних засобів художньої виразності, що виникають у відповідності до властивостей художньої концепції.

Четвертою жанровою ознакою сучасної китайської художньої пісні є спирання на вірші сучасних композиторам другої половини ХХ – початку ХХІ століть поетів як виразників світогляду відзначеного часу, «літописців» буремного часопису Новітнього часу.

Інь Цін – «китайський Шуберт» ХХІ століття – належить до числа тих композиторів, з творчістю яких пов'язаний розвиток сучасної китайської художньої пісні другого і третього етапів (тобто упродовж сорока років –двох останніх десятиліть ХХ століття і двох перших десятиліть ХХІ століття). Сучасні китайські художні пісні Інь Цін (народ. 1957 р.) набули досконалості упродовж третього етапу розвитку жанру, представляючи творчу вершину пісенного мистецтва композитора. Вихід за межі історичної конкретики до вічних тем національної культури надає творам Інь Цін відповідності естетичним принципам класичного мистецтва Піднебесної, а саме національній традиції поєднання удаваного і реального, подолання оформленого заради досягнення порожнього як аналогу Всесвіту –

джерела породження життя як головної цінності пізнання та «глибокого осягнення» музики.

Історичною подією, що обумовила появу у 2002 році сучасної китайської художньої пісні Інь Цінь на слова Шу Шо Фан «Збирай усю свою любов», постала епідемія SARS, що забрала численні людські життя у перші роки XXI століття. Сучасна китайська художня пісня, призначена для соліста і хору (підключається до заключного розділу твору), – рідкісне за виконавським складом явище в історії жанру – постає як ідеальна виконавська форма для розкриття головної ідеї – духовного єднання нації, окриленої любов'ю до життя, у подоланні смертельної небезпеки.

Композиторська інтерпретація теми боротьби китайського народу з атиповою пневмонією, у відповідності до жанрових ознак сучасної китайської художньої пісні, не містить згадок про об'єктивну першопричину її появи. Посилання на історичне «першоджерело» містяться в авторських коментарях, публікацію котрих як своєрідних додатків до пісні композитором не передбачено.

Авторське жанрове вирішення пісні доволі парадоксальне: замість створення китайського реквієму, присвяченого осмисленню трагічної теми, Інь Цінь обирає жанрові засади пісні-оди, гімну, урочисто ушляхляючи події славетного минулого, відтворюючи в «ілюзорному образі» всенародний духовний політ у світле майбутнє, до щасливого і нескінченного людського життя. Категорія трагічної сучасності витіснена з художнього тексту контексту пісні, завдяки відтвореному у музичній драматургії твору «ілюзорному образу» духовного польоту зі славетного минулого у світле майбутнє.

Відсутність прикмет історичної події у китайській пісенній мініатюрі обумовлена втіленням художньої понад-ідеї твору – духовного польоту нації на міцних крилах любові, що палає у народному серці, з героїчного минулого до світлого майбутнього як обителі нескінченного життя. Образи минулого і майбутнього у художньому часопросторі пісні поєднані «ілюзорним образом» мисленого польоту, окриленого зрощеною у серці всенародною любов'ю.

Характерна сучасної для пісенної мініатюри «макроконцепція» базована на подоланні переживань, породжених історичним планом сповненої трагізму сучасності, завдяки безпосередній взаємодії відновлених героїчних образів минулого («Ми разом пройшли крізь бурі і грози») і переможного майбутнього як аналогу вічності,

нескінченного життя. Перехід з часу до вічності як передумови відтворення макроконцепції тут відбувається, завдяки відтворенню властивостей драматургії, що крещендує; розімкненої форми; розміщенню кульмінації в останніх тактах твору (на завершення хорової коди). Композитор надає переваги ліричному досягненню національного всесвіту, поданому у метафорико-символічних образах.

Пісні властива інтонаційна символіка. Її висхідні інтонемі, сформовані у фортепіанній прелюдії, набувають розвитку у наступних розділах пісенного твору. У фортепіанній прелюдії зрощені інтонаційні символи центральної ідеї – збирання всенародної любові з метою подолання смертельної небезпеки і досягнення майбутнього. Перший інтонаційний елемент музичної символіки збирання любові – низхідний хід на чисту квінту («a – d» другої октави) – постає як заклик, як інтонаційний символ оди. Другий інтонаційний символ «збирання любові» – інтонема стрімкого злету, польоту (секстолі шістнадцятими і тридцятьдругими тривалостями від «a» першої октави до «a» другої), що супроводжується низхідним рухом октавами у межах чистої квінти у басовому регістрі («a – d») як варіантом інтонемі заклику до збирання любові, символізує образ рятівного духовного польоту у майбутнє. Якщо інтонема заклику до збирання любові має функцію *initio* у розгорненні музичного символу центральної ідеї пісні, то інтонема польоту до майбутнього виконує функцію «фіналісу».

Інтонемі, подані у фортепіанній прелюдії, набувають розвитку у хоровій коді, де висловлюється головна ідея пісні – «збирай всю свою любов». У хоровому фіналі відбувається затвердження її головної ідеї – єдності «зібраної любові», що дає ліричному герою сили здійснити політ до майбутнього. Ущільнення проведень інтоном «збирання любові» приводять до відтворення колоподібності їх розвитку (коло – графічний аналог вічності). У фінальному розділі інтонаційний процес зрощення любові міцніє і внаслідок приєднання нових виконавських сил (хорових голосів), що символізує ідею примноження всенародної любові, духовного єднання. Чотириразове проведення інтонемі духовного польоту приводить до тріумфального затвердження *ілюзорного образу* – польоту до майбутнього як досягнення загальної мети нації. Поруч із ознаками *стадіальної драматургії*, у хоровій коді спостерігаються прояви *концентричної драматургії* і *драматургії мети*, що сприяє втіленню загальної художньої ідеї твору. *Крещендуюча драматургія* сприяє прикінцевому ствердженню

ілюзорного образу вокально-фортепіанного твору, відтворенню ідеї рятівного польоту у майбутнє.

Хорова кода, базована на динамізації форми та змісту, відповідає традиційному для китайської художньої пісні тлумаченню заключного розділу як кульмінації пісенної концепції. Розімкненість форми пісні обумовлена її поетично-музичною символікою: на міцних крилах зібраної до єдності любові ліричний герої підіймається над обмеженим хворобами і смертю земним життям до абсолютної волі та краси Дао. Осмислення ілюзорного образу польоту на крилах любові, що підіймає ліричного героя циклу у надземний час-простір до світу вічного Дао, розкрита, завдяки методу «глибокого осягання» музики.

Висновки. Історія розвитку жанру сучасної китайської художньої пісні обумовлена композиторською інтерпретацією історичних подій, що відбулися в історії Нового Китаю від 1949 р. (народження жанру) до 2020 р. включно. З 1949 р. до 2020-х років історія сучасної художньої китайської пісні нараховує три етапи розвитку (1949 – 1965 рр.; 1976 – 2000 рр.; 2000 рр. по теперішній час). Визначено специфіку *китайського циклізму* в історії сучасної китайської художньої пісні упродовж ХХ століття; «циклічні закономірності» розвитку жанру (триадичність; перерваний цикл розвитку). 2000 – 2020 рр. мають ознаки формування нового історичного циклу у розвитку сучасної китайської художньої пісні. Визначено жанрові риси сучасної китайської художньої пісні (обумовленість змісту реакцією на суспільні події в історії «Серединної країни»; прихований історичний підтекст; *«ілюзорний образ»* (за У Хун Юань [2]) як відображення вищого змісту твору; формування проєкції макросприйняття світу як передумови створення «макроконцепції». *Сучасні китайські художні пісні Інь Цін* – «*китайського Шуберта*» ХХІ століття на третьому етапі розвитку жанру вирізняє втілення національної традиції поєднання удаваного і реального, подолання оформленого заради досягнення порожнього – джерела породження життя як головної цінності пізнання та «глибокого осягнення» музики. Епідемія SARS – та історична подія, що обумовила появу у 2002 році сучасної китайської художньої пісні Інь Цін на слова Шу Шо Фан «Збирай усю свою любов» для соліста і хору. Жанрове вирішення пісні парадоксальне: замість створення китайського реквієму Інь Цін обирають жанрові засади пісні-оди, гімну, відтворюючи в «ілюзорному образі» всенародний духовний політ у світле майбутнє. Інтонаційні символи збирання всенародної

любові – квінтовий заклик і інтонама польоту до майбутнього (остання є основою створення ілюзорного образу). Спостережено ознаки драматургії *стадіальної, концентричної, крещендуючої і драматургії мети*, що сприяє втіленню загальної художньої ідеї твору. Розімкненість форми обумовлена поетично-музичною символікою: ліричний герої твору підіймається над обмеженим смертю земним життям до волі та краси Дао. Сутність ілюзорного образу польоту на крилах любові розкрита, завдяки методу «глибокого осягнення» музики.

Перспективою дослідження означеної теми постає можливість створення ґрунтовного порівняльного аналізу сучасної китайської художньої пісні з її новочасними інструментальними зразками.

Список використаних джерел і літератури:

1. Афонін Е.А., Бандурка О.М., Мартинов А.Ю. Соціальні цикли: історико-соціологічний підхід. Харків: ТД «Золота миля» 2008. 504 с.
2. У Хун Юань Китайская художественная песня: история и теория жанра. Киев: Лира-К, 2019. 223 с.
3. Цао Хе Вокальна спадщина Шан Деї: синтез національних та європейських традицій. Автореф. дис. ... канд. мист. за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». Суми: СДПУ ім. А.С. Макаренка, 2019. 20 с.
4. Чень Менмен Творча спадщина Хуан Цзи в контексті академічного китайського музичного мистецтва ХХ століття. Дисертація ... наук. ступеня доктора філософії. Спеціальність 025 «Музичне мистецтво». Одеса: ОНМА ім. А.В. Нежданової, 2021. 217 с.
5. Liu Lihui. Modern Chinese art song: genre specificity. *The European Journal of Arts*. Vienna. 2020. V.2. P. 59–64.

References:

1. Afonin, E.A., Bandurka, O.M., Martinov, A.Yu. (2008). Social cycles: historical and sociological approach. Kharkiv: "Gold Mile" Trading House [in Ukrainian].
2. Wu Hong Yuan. (2019). Chinese art song: history and theory of the genre. Kiev: Lira-K [in Russian].
3. Cao He. (2019). Shang Deyi's Vocal Spadchina: synthesis of national and European traditions. Avtoref. dis. . kand. mist. after speciality 17.00.03 is a musical art. Sumi: SDPU of the name And. S. Makarenko [in Ukrainian].
4. Chen Mensen. (2021). Huang Ji's creative heritage in the context of academic Chinese musical art of the 20th century. Dissertation... sciences. degree of the Doctor of Philosophy. Specialty 025 «Musical Art». Odessa. ONMA [in Ukrainian].
5. Liu Lihui. (2020). Modern Chinese art song: genre specificity. *The European Journal of Arts*, 2, 59–64 [in English].

Булгак Дар'я Сергіївна,
*аспірантка кафедри «Історія та теорія музики»
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

тел. (093) 906 - 25 - 45
e-mail: daria.bulhak@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-7516-4892>

ОРКЕСТРОВА ДРАМАТУРГІЯ СИМФОНІЇ ДЛЯ ДУХОВОГО ОРКЕСТРУ «7 ЧУДЕС СВІТУ» АЛЕКСА ПОЛМАНА

Мета статті – виявити методи оркестрування симфонії «7 чудес світу» Алекса Полмана для відображення образного змісту цього твору та кожної його частини. Аналізується вибір солюючих інструментів для показу теми, темброві поєднання для створення певних ефектів, звукоутворювальні засоби, а також загальна драматургія оркестрування, яка пов'язана із образним змістом частин. **Методи** наукової статті ґрунтуються на аналізі, синтезі, порівняльному підході у вивченні матеріалу. **Наукова новизна** роботи полягає у розширенні уявлень про творчість сучасних композиторів, які пишуть для духового оркестру, а також аналіз оркестрування у жанрі симфонії для духового оркестру, на прикладі твору «7 чудес світу» Алекса Полмана. **Висновки.** У симфонії «7 чудес світу» Алекс Полман вдало підібраними тембрами створює музичні картини, що відображають програмність елементів симфонії. Також композитор застосовує засоби звуконаслідування, використовуючи не тільки природні тембри інструментів, а й прийоми гри на них, які імітують шум вітру, пташині трелі, постріли, грім, шепіт, скрипи та інші звуки. Алекс Полман долає рамки звичного жанру симфонії пошуком найбільш вдалих тембрових поєднань духового оркестру, завдяки яким твір набуває симфонічності звучання. Композитор розширює групу ударних інструментів, насичуючи твір різноманітними звуковими ефектами. Також автор створює єдиний циклічний програмний твір для духового оркестру, який нестандартний за формою, але об'єднаний загальним задумом та музичним матеріалом.

Ключові слова: духовий оркестр, симфонія, творчість Алекса Полмана, 7 чудес світу.

Булгак Дарья Сергеевна, аспирантка кафедры «История и теория музыки» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Оркестровая драматургия симфонии для духового оркестра «7 чудес света» Алекса Полмана

Цель статьи – выявить методы оркестровки симфонии «7 чудес света» Алекса Полмана для отображения образного содержания этого произведения и каждой его части. Анализируется выбор солирующих инструментов для показа темы, тембровые сочетания инструментов для создания определенных эффектов, звукоизобразительные средства, а также общая драматургия оркестровки, которая связана с образным содержанием частей. **Методы** научной статьи основаны на анализе, синтезе, сравнительном подходе в изучении материала. **Научная новизна** работы заключается в расширении представлений о творчестве современных композиторов, которые пишут для духового оркестра, а также анализ оркестровки в жанре симфонии для духового оркестра, на примере произведения «7 чудес света» Алекса Полмана. **Выводы.** В симфонии «7 чудес света» Алекс Полман удачно подобранными тембрами создает музыкальные картины, которые отображают программность частей симфонии. Также композитор применяет средства звукоподражания, используя не только естественные тембры инструментов, но и приемы игры на них, которые имитируют шум ветра, птичьи трели, выстрелы, гром, шепот, скрипы и другие звуки. Алекс Полман преодолевает рамки привычного жанра симфонии поиском наиболее удачных тембровых сочетаний духового оркестра, благодаря которым произведение приобретает симфоничность звучания. Композитор расширяет группу ударных инструментов, насыщая произведение разнообразными звуковыми эффектами. Также автор создает единое циклическое программное произведение, которое нестандартно по форме, но объединено общим замыслом и музыкальным материалом.

Ключевые слова: духовой оркестр, симфония, творчество Алекса Полмана, 7 чудес света.

Bulhak Daria, postgraduate student of the Department of History and Theory of Music, Dnepropetrovsk Academy of Music M. Glinka

Orchestral drama of the symphony for brass band «7 Wonders of the World» by Alex Polman

The purpose of the article is to reveal the methods of orchestration of the symphony «7 Wonders of the World» by Alex Polman to display the figurative content of this work and each of its parts. The author analyzes the choice of solo instruments for showing the theme, timbre combinations of instruments for creating certain effects, sound visual means, as well as the general dramaturgy of orchestration, which is associated with the figurative content of the parts. The **methods** of the scientific article are based on analysis, synthesis, and a comparative approach to the study of the material. **The scientific novelty** of the work lies in the expansion of ideas about the work of contemporary composers who write for a brass band, as well as an analysis of orchestration in the genre of a symphony for a brass band, on the example of the work «7 Wonders of the World» by Alex Polman. **Conclusions.** In the symphony «7 Wonders of the World» Alex Polman creates musical pictures with well-chosen timbres that reflect the programmatic nature of the symphony's parts. The composer also uses onomatopoeia, using not only the natural timbres of instruments, but also techniques of playing them, which imitate the noise of the wind, bird trills, gunshots, thunder, whispers, creaks and other sounds. Alex Polman overcomes the boundaries of the usual genre of symphony by searching for the most successful timbre combinations of a brass band, thanks to which the work acquires a symphonic sound. The composer expands the group of percussion instruments, saturating the work with a variety of sound effects. Also, the author creates a single cyclical program work, which is non-standard in form, but united by a common concept and musical material.

The key words: brass band, symphony, works by Alex Polman, 7 wonders of the world.

Постановка проблеми. На початку ХХІ століття духовий оркестр займає повноправне місце серед інших виконавських груп. Репертуар оркестру поступово розвивався, розширювався та залучав багатьох композиторів до написання серйозних творів для такого складу. Завдяки цьому вкладу духовий оркестр позбавився стереотипу ансамблю, здатного грати лише марші, увертюри та транскрипції відомих творів симфонічної музики. У своїй праці «Духовий ансамбль та його репертуар» диригент Дональд Хансбергер у 1968 році прокоментував: «Духовий оркестр сьогодні перебуває на такому рівні розвитку, який відображає величезне зростання за останні чотири десятиліття і обіцяє перспективне майбутнє, як середовище концертних виступів» [2, 33]. Проте Кріс Шарп у своїй дисертації

«Вивчення оркестрових технік духового оркестру» пише, що «незважаючи на велику кількість діяльності, спрямованої на розширення та поліпшення репертуару духового оркестру, дуже мало було зроблено у галузі документування оркестрових можливостей, властивих лише цій конфігурації. Перед композитором стоять безліч завдань, включаючи як творчий процес пошуку нового значимого і гідного матеріалу, так і ухвалення рішення у тому, як найкраще перенести ці ідеї на друковану сторінку, щоб врахувати практичні аспекти виконання. Вивчення деяких усталених творів з лексики духових оркестрів з погляду оркестрування могло б здатися необхідною вправою для тих, хто бажає зробити значний внесок у існуючий обсяг робіт» [4, 15]. Метою його дослідження був аналіз оркестрових можливостей духового оркестру. У своїй роботі автор проаналізував 10 творів для духового оркестру, проте відзначав, що ця область ще дуже слабо вивчена.

Актуальність теми. Творчість Алекса Полмана ще не проаналізована ні в нашій країні, ні за кордоном. Так як репертуар духового оркестру зростає з кожним днем і багато сучасних творів вже були виконані і продовжують виконуватися в нашій країні, необхідно приділяти їм увагу і цим надихати українських композиторів для написання нових жанрів для духового оркестру.

Огляд літератури. Серед літератури, присвяченої духовому оркестру та його репертуару, необхідно виділити такі роботи. «Ансамбль духових інструментів та його репертуар» Дональда Хансбергера [1], «Коротка історія духового оркестру» Девіда Уїтуелла [6], «Історія оркестрування духового оркестру» Роберта Веслі Рамбелоу [3], «Анотована бібліографія симфоній для духового оркестру» Ендрю Д. Піза [2], «Відродження американської симфонії для духового оркестру» Жаклін Кетрін Таунсенд [5], «Аналітичні дослідження репертуару духового оркестру» Тімоті Д. Вігінса [7], «Вивчення оркестрових технік духового оркестру» Кріса Шарпа [4].

Мета статті – виявити методи оркестрування симфонії «7 чудес світу» Алекса Полмана.

Об'єктом дослідження є творчість Алекса Полмана, а **предметом** – своєрідні риси композиторського стилю майстра.

Основний матеріал. Алекс Полман – сучасний нідерландський композитор та валторніст. Полман бере активну участь у Студентському духовому оркестрі Твенте, Національному молодіжному духовому оркестрі Нідерландів, а також у Духовому

оркестрі Вільгельміни Гланербруг, одному з найкращих аматорських оркестрів Нідерландів, в якому він грає і зараз. Алекс Полман творець низки творів для духового оркестру, серед яких виділяються 2 симфонії: 7 чудес світу та Одиссея. Тематика його творів різноманітна: від міфологічних сюжетів до образів природи та історичних подій.

Симфонія «7 чудес світу» була написана у 2004 році. 28 травня 2004 року у музичному центрі Енсхеді відбулася прем'єра першої симфонії. Роком пізніше ця симфонія була записана на компакт-диск КМКJWF (Королівський військовий оркестр Йохана Віллема Фрізо) під керуванням Норберта Нозі.

У своїй симфонії Алекс Полман описує музичний портрет семи чудес світу. На сайті видавництва Molenaar Edition цій симфонії дана така характеристика: «Майстерно і щедро оркестрована симфонія відображає міць, що випромінюється великими античними імперіями, і пишність кращих будівель і творів мистецтва, не втрачаючи при цьому східного шарму і таємничої екзотичної атмосфери [8].

Симфонія складається із семи частин, кожна з яких описує чудо світу: 1) Храм Артеміді. 2) Велика піраміда Хеопса. 3) Статуя Зевса. 4) Мавзолей у Галікарнасі. 5) Висячі сади Вавилону. 6) Олександрійський маяк. 7) Колос Родоський. У партитурі та на сайті видавництва надана сюжетна характеристика частин цієї симфонії [8].

1. Храм Артеміді. Грецька богиня Артеміда, дочка Зевса і Літо та сестра-близнючка Аполлона, була богинею полювання і особливо шанувалася в Аркадії. У місті Ефес, іонічної колонії в Малій Азії, був збудований величний храм на честь Артеміді, яка пішла з життя в 356 році до нашої ери. Він був спалений Геростратом, а потім відновлений.

У цій частині симфонії змальована величність храму Артеміді і образ богині полювання. Вступ побудований на пунктирних акордах труб та тромбонів з войовничими відповідями валторн. Велич музиці додає ударна група, в якій звучать літаври, великий барабан, тарілка і там-там. Зі струнних інструментів композитор ввів контрабас та віолончель. Основний розділ частини має стрімкий характер. В групі ударних інструментів велике значення має ксилофон, який грає в унісон з кларнетами. На зміну цієї войовничої теми наступного епізоду несподіваним контрастом звучать форшлаги у флейт та гобоїв, які зображують спів птахів. У цей час у валторн проходить войовнича тема, яка є варіантом теми попереднього епізоду. Цьому підтвердження надходить від саксофонів, які грають цю тему знову. У

121 такті різко змінюється темп і знову звучить тема вступу, але вже вбираючи у собі теми з інших розділів. У 129 такті під час проведення теми валторнами звучання розфарбовується тріолями флейт і гобоїв, а в ударній групі дзвіночками і бар чаймс, що створює чарівне звучання. Далі слідує тема першого розділу без особливих змін. Але наступний за ним епізод, в якому дерев'яні духові зображують спів птахів, доповнюється ударами літавр і великого барабана, які імітують постріли. В цьому епізоді композитор показує сцену полювання. У цей час у басової лінії мідних інструментів звучить важка тема, яка є варіантом вступу. Завершує цю частину знову тема вступу, але заключного акорду немає і музика переходить відразу до другої частини симфонії.

II. Велика піраміда Хеопса. Хеопс, другий фараон четвертої династії Стародавнього Єгипту (3 століття е.), побудував велику піраміду Гізи на лівому березі Нілу. Технічна досконалість та гігантські розміри цієї чудової будівлі, висота якої становить 137 м, не мають собі рівних. Це єдине із «семи чудес», яке вціліло.

Відкривається частина соло фаготу, мелодія якого звучить у фригійському ладі з підвищеними 3 і 7 ступенями. Соло насичене 32 тривалостями, які є прикрасами, що притаманні арабській музиці. У цей час в оркестрі використовується елемент звуконаслідування шляхом видихання повітря в інструменти, що вказано автором у партитурі. Віолончель і літаври грають глісандо між нотами до і мі бемоль, а контрабас, бас кларнет і туба тримають педаль. У 11 такті тема переходить до англійського ріжка, до якого приєднуються гобої зі своєю темою. Дуже незвичайно по оркестровій фарбі в цьому епізоді звучить глісандо у тромбона в 15 такті. З 25 такту починається новий епізод, у якому звучить остинатний малюнок у туби та струнних. Пізніше в групі ударних з'являються теми зі складними ритмічними малюнками, які, з'єднуючись між собою, створюють поліритмію. Цей епізод нагадує ритуальні дії, які були пов'язані з жертвопринесеннями. У 42 такті переклички переростають у тему, яку проводить переважна більшість оркестру. У фагота та англійського ріжка звучать ритмічні елементи, які були основою перекличок у 35 такті. У флейтової групи та гобоїв звучать мелодійні фігурації, які потім переходять до кларнетів. Також у групі ударних з'являються дзвіночки, які повторюють фігурації у дерев'яних духових. Але затишшя триває недовго і в 54 такті тема проходить тепер у саксофонів та валторн. Дуже потужно звучать тут ритмічні вставки ударної групи

оркестру. У 57 такті оркестр звучить тутті, після чого майже 2 такти група ударних звучить соло, що призводить до наступного епізоду. У цьому епізоді знову звучить основна тема, але у повільному темпі і більш насичено з підтримкою ударних. Після цього слідує заключний епізод, у якому звучить тема вступу.

III. Статуя Зевса. Зевс, син Кроноса та Реї, був верховним богом грецького пантеону і, за словами Гомера, «батьком богів і людей». Він був Богом небесного світла, який також контролював фізичні явища. У грецькому місті Олімпія, колиски Олімпійських ігор, була велична статуя Зевса Олімпоса, побудована приблизно 433 року до нашої ери великим афінським скульптором (бл. 490 - бл. 430 до н.е.). Вважалася найкрасивішою статуєю грецької давнини.

Ця частина відкривається звукозображенням грому, що вказано автором для першої перкусії. Для створення такого ефекту композитор вводить грозовий лист. Але імітація грому та блискавки відбувається також протягом усієї частини у всього оркестру. Основна ритмічна фігурація цієї частини, яка з'являється у різних груп оркестру – це тріольний ритм, який має вихровий характер. Автором зроблено акцент у цій частині на тому, що Зевс є богом неба і цим Полман створює звукові ефекти грому, блискавки, вітру. Після проведення тріольних ритмів і тремоло ударних звучить акорд на фортисімо у всього оркестру. На зміну тріольному ритму приходить синкопований, який у 12 такті з'єднується з чітким ритмом малого барабана. У цих ритмічних фігураціях відчувається зіткнення однієї частини оркестру з іншою, яке викликає в результаті грім. З 17 такту починається поліритмія між синкопованими ритмами однієї частини оркестру та тріольним ритмом іншої. Композитор робить вказівку групам кларнетів грати верескливим, неприємним звуком. У 21 такті з появою теми войовничого характеру у труб та еуфоніумів вся ритмічна війна стає більш фоною, оскільки більший наголос йде на тему. Між проведенням теми також звучать гліссандовані ходи у валторн, що призводить до подальшого контрапункту між валторнами, еуфоніумами та трубами у 29 такті. Також у цьому епізоді тріольний ритм у труб набуває маршеподібного характеру, що і зберігається в 37 такті де цей ритм грає більша частина оркестру. Згодом повертається вихровий рух тріолями на тлі якого звучить тема у валторн та саксофонів. У 72 такті тріольний рух переходить до флейт і набуває повітряного звучання, чому сприяє і поява в групі ударних дзвіночків. В цей час у мідної групи оркестру звучать хоральні

акорди. Після цього короточасного затишшя повертаються громоподібні гуркоти у ударних, за якими у всього оркестру звучать різкі акорди на фортисімо. У партії ударних з'являється новий ритмічний елемент, який звучить у перервах між акордами оркестру, після чого виникає наступний епізод. На тлі ритму ударних у мідних звучить військова тема, яка в 130 такті переходить до групи дерев'яних духових і в 134 такті з'єднується з темою першого епізоду з глісандо валторн. У 145 такті з'являється остинатний ритмічний тріольний малюнок у мідних та ударних інструментів, але по-справжньому грізно звучать акорди у 149 такті у бас кларнета, фагота, баритон саксофона, туб та струнних на 3 форте. Через відсутність терції в акорді між цими інструментами звук виходить одночасно об'ємним та порожнім, що створює цікавий акустичний ефект. Елемент цього мотиву розвивається у темі, яка починається у 155 такті у труб, валторн, кларнетів та саксофонів. Далі слідує повторення 1 і 2 епізоду, яке призводить до заключного розділу в якому звучать переклички між тріольним вихровим і тріольним маршевим рухом.

IV. Мавзолей в Галікарнасі. Галікарнас (сучасний Бодрум у Туреччині) був столицею Малої Азії; Коли король Мавсол помер, його дружина Артемід побудувала величезну гробницю (Мавзолей) для свого покійного чоловіка.

Починається ця частина пошепки оркестру, який повинен за вказівкою автора вимовляти слова, які не мають сенсу. У цей час фаготи, туби та струнні тримають педаль. Ударні інструменти створюють різноманітні звукові ефекти завдяки вказівкам автора. Наприклад, видобування за допомогою гумового м'яча звука із нижньої літаври, а також створення динамічних хвиль на там-тамі. У 6-му такті з'являється великий барабан, а літаври грають складні ритмічні малюнки. У 10 такті за вказівкою автора оркестранти починають співати мелодію у фригійському до мінорі. У 17 такті вступає солююча флейта з поступовим прискоренням ритмів, які потім граються на фруллато. У 23 такті соло передається кларнетам. З 28 такту оркестр поступово додає голоси, які набираючи звучність в 36 такті призводять до тутті. У 40 такті змінюється розмір на 12\8, у якому відбувається чергування тріольних тривалостей з дуолями. У 45 такті рух зупиняється і звучить глісандування тромбону, після чого рух тріолями відновлюється, але за вказівкою автора грати треба без застосування язика. У цей час ударні створюють різноманітні звукові ефекти, що додає таємничості до звучання. Наприклад, у 50 такті треба

грати по ободу високого там-тама, що створює імітацію скрипу. Знову йде наростання звучності оркестру, що призводить до урочистої кульмінації у 67 такті.

V. Висячі сади Вавилону. Вавилон, місто на березі Євфрату в Стародавній Месопотамії, процвітало за правління царя Набуходоносора II (6 століття до н.е.). Історик Геродот (бл. 484–425 до н.е.) описав пишність цього міста зі знаменитими воротами Іштар та казковими «висячими садами», які часто приписують легендарній цариці Ассирії та Вавилону Семираміді.

Ця частина починається повітряним шаром акордового співзвуччя, на основі якого ллється соло флейти. Автору вдалося створити відчуття невагомості, завдяки вдалому поєднанню інструментів та розміщенню голосів в акорді. У соло флейти композитор застосовує квінтолі та тріолі, які розбивають квадратність побудови фрази. Далі йдуть переклички між англійським ріжком та фаготом, а соло від флейти переходить до гобою. Автор створює музичне павутиння, яке колишеться на тлі стійких акордів міді. У 25 такті мелодійні фігурації переходять до еуфоніуму та віолончелі. Щодо вибору еуфоніуму для соло в цьому епізоді – це справді вдала оркестрова фарба, бо, доручивши це соло валторнам, композитор створив би більш насичене звучання, а звук еуфоніуму разом із віолончеллю створює дуже м'яку оркестрову фарбу. На тлі цих переливів звучить тема у флейт та англійського ріжка. У цій темі вже вгадується стиль композитора в цій симфонії, коли він додає епічність звучання, але при цьому зберігає лірику. Завершує цей епізод мелодійні переливи у різних інструментів оркестру. Наступний епізод – це замальовка співу птахів. Композитор навіть вводить у ударну групу пташиний свисток та рейнстик, але при цьому флейти не відстають у звуконаслідуванні. Композитор робить вказівку грати трелі флейтам із різною швидкістю для створення більшої свободи звучання. Проведення теми автор призначає альт-саксофону та еуфоніуму, які йдуть один за одним канонам. З 56 такту в оркестрі звучать переклички, а у 61 такті починається новий епізод. У цьому епізоді звучить поліритмія, яка створює відчуття чаклунства через інструментарій, що використовується. В ударній групі з'являються дзвіночки, які грають в унісон з другими флейтами та гобоями 16-ми тривалостями. Флейта пікколо і перша флейта грають 32 тривалості, у той час як у перших кларнетів, саксофонів звучать тріолі, а у других кларнетів восьмі. На тлі цієї ритмічної різноманітності валторни та

еуфоніум проводять тему. У 72 такті підключаються англійський ріжок і саксофони з ритмічними мотивами, які є елементами теми, що потім звучить у 74 такті. Наприкінці частини знову з'являється пташиний свисток і голоси оркестру поступово розчиняються.

VI. Олександрійський маяк. На острові Фарос, недалеко від єгипетського міста Олександрія, в гирлі Нілу, був побудований 285 року до нашої ери. Сострат Книдський на з'єднаній із містом греблі збудував білу мармурову вежу заввишки 180 м, на якій вночі горіли вогні, щоб спрямовувати кораблі. Башта була зруйнована землетрусом 1302 року.

У цій частині симфонії композитор насичує ударну групу новими фарбами. З перших тактів звучать скляні бар чаймс і за вказівкою автора вібрафоном повинні виконуватися зазначені ноти в різному порядку і з різною швидкістю, але м'яко і швидко. У цей час оркестр створює секундні нашарування звуків між різними групами оркестру на тлі педалі контрабасу. Віолончель та літаври грають в унісон окремі ноти через кожні два такти. Це нагадує прожектор, який повертається через певний час і висвітлює все навколо. Після удару там-таму з'являється соло у еуфоніуму, яке з'єднується в 22 такті з групою валторн. Завдяки таким звуковим нашаруванням виникає м'яке та тепле звучання. Групи кларнетів з 24 такту створюють шумовий ефект, граючи тремоло між двома нотами настільки швидко наскільки можливо. У 29 такті вступає англійський ріжок, якому вторить фагот, але в 31 такті вриваються засурдинені труби та валторни, які вносять різкий контраст. Після перекличок в оркестрі у 39 такті у групі ударних починає звучати вітряна машина, створюючи ілюзію протяжного свисту вітру. Також пізніше композитор вводить грозовий лист і створює звукові ефекти скреготу по металу завдяки прийомам гри на там-тамі. У 41 такті баритон саксофон та бас кларнет допомагають створювати картину вітру, граючи тріолі за хроматизмом. До них приєднуються кларнети та фаготи. Група басових мідних інструментів у цей час тримають педаль, а в 42 такті зі своїм соло вступають валторни. Це соло епічного характеру у 48 такті переривають труби та флейти, граючи пунктирний войовничий малюнок. Теж трапляється в 55 такті, але після цього з'являється новий епізод. До хроматичних тріолей у цьому епізоді приєднуються тривожні хроматичні мотиви у флейт, кларнетів та саксофонів. У 62 такті з'являється тема, яка на початку звучить войовничо, але потім урочисто. У 79 такті повертається дует еуфоніуму та валторн, який

звучить дуже мирно. Також у дуєті грають флейта та гобой на фоні саксофонів, що тремолують співзвуччя. Дуже велично звучить соло еуфоніуму у 92 такті. Композитор знайшов тембр, який створив ілюзію співу кита. Факт зв'язку цього епізоду із морем також підкріплюється шумом океанського барабана. У цьому епізоді дзвіночки грають тему, яка пуантилістично намальована у флейт та гобоїв. Такий самий прийом письма використаний і в 103 такті, де разом із дзвіночками вже звучать труби з сурдинами. Потім до цієї картини додаються кларнети та валторни і в 111 такті тема вже звучить повноцінно в оркестрі, а дзвіночки з вібрафоном грають арпеджовані перебори разом із кларнетами та саксофонами. Тут знову виникають поліритмічні нашарування, оскільки одні голоси груп грають шістнадцятими, інші тріолями. У 119 такті оркестр звучить тутті, після чого звучання поступово гасне і останніми залишаються звучати дзвіночки та вібрафон.

VII. Колос Родоський. В третьому столітті до н.е. місто-порт Родос на однойменному грецькому острові процвітало. Після великої перемоги 280 р. до н. е. у гавані була встановлена величезна бронзова статуя бога сонця Геліоса. Він був виготовлений скульптором Харесом і мав висоту 35 м, так що кораблі заходили до гавані та виходили з неї під ногами статуї. В 224 р. до н. е. зруйнований землетрусом.

Починається ця частина різким тріольним ритмом всього оркестру, після чого звучно лунають удари по ковадлі. На тлі цього звучить тема у фаготів, туб, віолончелі, контрабаса, а пізніше й у еуфоніуму, яка переривається ударами там-таму і великого барабана. У 11 такті розмір змінюється на 7/8 і з'являється остинатний ритмічний малюнок із послідовностей тріолей, який підхоплює все більша кількість інструментів. З ударних додає фарбу ксилофон, граючи елемент цього ритмічного малюнка. Тема в цей час звучить у валторн та труб, яких доповнює група тромбонів у 27 такті. Несподіваний поворот виникає в 33 такті, де з'являється тема східного характеру у дерев'яних духових і дзвіночків. На зміну цієї теми повертається тріольний рух попереднього тематичного матеріалу, і ці дві теми звучать по черзі до 39 такту, з якого починається нагнітання звучності. У 43 такті звучання обривається і починається ліричний епізод. У цьому епізоді будуються діалоги між дерев'яними та мідними духовими. Далі з'являється діалог флейти та фаготу, які грають тему у лідійському ладі. У 57 такті баритон саксофон створює шумовий ефект, граючи дуже швидко хроматичні

тріольні послідовності, а тема проходить у альту саксофона. У 62 такті розмір змінюється і з'являється маршовий тріольний малюнок, на тлі якого звучить тема у фаготів, бас кларнета, баритон саксофона, еуфоніуму та тромбонів. Ритмічну різноманітність вносять удари по ковадлу, а динамічну – шум грозового листа. Йде поступове нагнітання звучання і кульмінація відбувається у 79 такті, після чого знову повертається розмір 7/8 з масовим тріольним рухом. Цей рух триває з 89 такту до 103, у якому весь оркестр грає один ритм, створюючи цим справді епічну картину. У 103 такті рух припиняється та звучать тремолоючі віолончелі та контрабаси, на тлі яких у тромбонів, еуфоніумів та туб звучить мотив із 3 нот у різному ритмічному оформленні, яким відповідають труби. У 115 такті композитор створює арку між 1 і 7 частинами симфонії, вводячи тему вступу першої частини. На цій темі й закінчується вся симфонія.

Висновки. Алекс Полман створив симфонію для духового оркестру, яка завдяки добре підбраному інструментарію, засобам виразності, контрастним зіставленням частин, утворює калейдоскоп картин світу, що відповідає назві. Композитор не тільки оживив міфологічні образи, що давно пішли в небуття, а й олюднив їх, зробив більш реальними. З драматургічного боку у оркестровці в кожній частині відбувається показ різних сторін сюжетів, які змінюються і приходять до нового звучання. У партитурі композитора видно пошук відповідних засобів і тембрових поєднань, щоб найточніше створити образи, що є частинами сюжетів. Завдяки цьому всьому Алексу Полману вдалося написати твір, який має риси симфонізму і виводить репертуар духового оркестру на новий рівень.

Перспективи. Важливо продовжувати вивчати творчість Алекса Полмана, щоб виявити його стиль та досягнення в галузі оркестрової майстерності. Також варто більше приділяти увагу творчості інших сучасних композиторів, які пишуть симфонії для духового оркестру, щоб простежити, як змінюється жанр та оркестрування у зв'язку з конкретним виконавським складом. Вивчення творчості Алекса Полмана та творчості інших сучасних композиторів дають можливість відкриття нових методів оркестрування та створюють імпульс до написання нових творів для духового оркестру в нашій країні.

Список використаних джерел і літератури:

1. Hunsberger, Donald. The Wind Ensemble and Its Repertoire. Rochester, NY: University of Rochester Press, 1994. 320 p.
2. Pease, Andrew Donald. An Annotated Bibliography of Symphonies for Wind Band. Arizona State University, May 2015. 336 p.
3. Rumbelow Robert Wesley. A History of Wind Band Orchestration in Repertoire of the American Wind Band from 1850 to 1995. Eastman School of Music of the University of Rochester, Spring 1996. 120 p.
4. Sharp, Chris. A study of orchestration techniques for the wind ensemble\wind band as demonstrated in seminal works. University of Florida, 2011, 325 p.
5. Townsend, Jacqueline Kathryn. The Renaissance of the American Symphony for Wind Band as Exemplified by the Recent Symphonies of Donald Grantham, David Dzubay, James Stephenson, and Kevin Walczyk. Univ-ty of North Texas, 2018. 65 p.
6. Whitwell, David. A concise history of the wind band. Whitwell publishing, Austin, Texas, USA, 2010. 406 p.
7. Wiggins, Timothy D. Analytical research of wind band core repertoire. The Florida State University, 2013. 255 p.
8. Alex Polman URL: <https://www.molenaar.com/home> (дата звернення 17.09.2021).

References:

1. Hunsberger, Donald. (1994). The Wind Ensemble and Its Repertoire. Rochester, NY: University of Rochester Press [in English].
2. Pease, Andrew Donald. (2015). An Annotated Bibliography of Symphonies for Wind Band. Arizona State University [in English].
3. Rumbelow Robert Wesley (1996). A History of Wind Band Orchestration in Repertoire of the American Wind Band from 1850 to 1995. Eastman School of Music of the University of Rochester, Spring [in English].
4. Sharp, Chris. (2011). A study of orchestration techniques for the wind ensemble\wind band as demonstrated in seminal works. Un-ty of Florida [in English].
5. Townsend, Jacqueline Kathryn. (2018). The Renaissance of the American Symphony for Wind Band as Exemplified by the Recent Symphonies of Donald Grantham, David Dzubay, James Stephenson, and Kevin Walczyk. Un-ty of North Texas [in English].
6. Whitwell, David. (2010). A concise history of the wind band. Whitwell publishing, Austin, Texas, USA [in English].
7. Wiggins, Timothy D. (2013). Analytical research of wind band core repertoire. The Florida State University [in English].
8. Alex Polman URL: <https://www.molenaar.com/home> (Accepted 17.09.2021).

Kapitonova Kateryna Pavlivna,
*Postgraduate Student at the Department
of History and Theory of Music
at the M. Glinka Dnipropetrovsk Music Academy*
tel. (099) 727 - 14 - 77
e-mail: ekaterina01712@gmail.com,
<https://orcid.org/0000-0001-5188-8992>

**PROJECTION OF SIMULANEITY ON OPERA
«FIRE ANGEL» BY S. PROKOFYEV
AND «VIY» BY V. GUBARENKO**

The purpose of the article is to identify the specifics of the phenomenon of simultaneity and its interpretation in musicology. Since simultaneity is most convincingly manifested in theatrical genres, it is logical to consider the principle of its action at the level of drama of operas and ballets. With the help of simultaneity it is possible to better understand and explain the penetration of the mysticism and duality of the double worlds into theatrical works. **The methodological base** of the study consists of: the historical method for considering the phenomenon of simultaneity in art; structural analytical method when addressing the musical text of individual scenes of the opera «Fire Angel» by S. Prokofiev and the opera ballet «Viy» by V. Hubarenko; comparative method for comparative characterization of novel by V. Bryusov, novel by M. Gogol and opera by S. Prokofiev, opera-ballet by V. Hubarenko. **The scientific novelty** of the article is to reveal the simultaneity in the drama of the opera «Fire angel» by S. Prokofiev and the opera-ballet «Viy» by V. Hubarenko at the levels of composer's idea and director's interpretation. They can coexist, complement each other, and exist in opposition. **Conclusions.** Simultaneity remains one of the most striking manifestations of the double worlds. It can exist both on a purely musical level and on a visual stage. This phenomenon defines a special type of drama, especially in operas with a mystical beginning, where phantasmagoric and dual worlds are intertwined. Thus, it finds a new expression in the theater of the absurd in the operas of Hungarian composers «Le Grand Macabre» by D. Ligeti, «The End of the Game» by D. Kurtag, in the opera «Devils from Luden» by Polish composer K. Penderecki, in the

Ukrainian opera noir «The Fate of Dorian» («Dorian's syndrome») by K. Tsepkoenko.

The key words: double worlds, opera, ballet opera, simultaneity, story, stage, world.

Капітонова Катерина Павлівна, аспірант кафедри «Історія та теорія музики» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

Проекція симультанності на опери «Вогненний янгол» С. Прокоф'єва та «Вій» В. Губаренка

Мета статті – виявити специфіку явища симультанності та його трактування у музикознавстві. Оскільки симультанність найбільш переконливо проявляється в театральних жанрах, логічно розглядати принцип її дії на рівні драматургії опер, балетів. За допомогою симультанності можна глибше зрозуміти і пояснити проникнення містичності і двоплановості-двосвіту у театральні твори. **Методологічну базу** дослідження складають: історичний метод для розгляду явища симультанності в художній творчості; структурно-аналітичний метод при звертанні до музичного тексту окремих сцен опери «Вогняний янгол» С. Прокоф'єва та опери-балету «Вій» В. Губаренка; компаративний метод для порівняльної характеристики роману В. Брюсова, повісті М. Гоголя та опери С. Прокоф'єва, опери-балету В. Губаренка. **Наукова новизна** статті полягає у виявленні симультанності в драматургії опери «Вогняний янгол» С. Прокоф'єва та опери-балету «Вій» В. Губаренка на рівнях композиторського задуму та режисерської інтерпретації. Вони можуть і співіснувати, доповнюючи один одного, і існувати у протидії. **Висновки.** Симультанність залишається одним з найбільш яскравих проявів двосвіту. Вона може існувати як на суто музичному рівні, так і на візуально-сценічному. Це явище визначає особливий тип драматургії, насамперед, в операх з містичним початком, де переплітаються фантасмагоричність і двосвіт. Так, нове вираження вона знаходить в театрі абсурду в операх угорських композиторів «Le Grand Macabre» Д. Лігеті, «Кінець гри» Д. Куртага, в опері «Дияволи із Лудена» польського композитора К. Пендерецького, в українській опері-нуарі «Доля Доріана» («Синдром Доріана») К. Цепколенко.

Ключові слова: двосвіт, опера, опера-балет, симультанність, повість, сцена, світ.

Капитонова Екатерина Павловна, аспирант кафедры «История и теория музыки» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Проекция симультанности на оперы «Огненный ангел» С. Прокофьева и «Вий» В. Губаренко

Цель статьи – выявить специфику явления симультанности и ее трактовку в музыковедении. Поскольку симультанность более убедительно проявляется в театральных жанрах, логично рассматривать принцип её действия на уровне драматургии опер, балетов. С помощью симультанности можно глубже понять и объяснить проникновение мистичности и двуплановости-двоемирия в театральных произведениях. **Методологическую базу** исследования составляют: исторический метод для рассмотрения явления симультанности в художественном творчестве; структурно-аналитический метод при обращении к музыкальному тексту отдельных сцен оперы «Огненный ангел» С. Прокофьева и оперы-балета «Вий» В. Губаренко; компаративный метод для сравнительной характеристики романа В. Брюсова, повести М. Гоголя и оперы С. Прокофьева, оперы-балета В. Губаренко. **Научная новизна** статьи состоит в выявлении симультанности в драматургии оперы «Огненный ангел» С. Прокофьева и оперы-балета «Вий» В. Губаренко на уровнях композиторского замысла и режиссерской интерпретации. Они могут и сосуществовать, дополняя друг друга, и существовать в противодействии. **Выводы.** Симультанность остается ярким проявлением двоемирия. Она может проявляться как на чисто музыкальном уровне, так и визуально-сценическом. Это явление определяет особый тип драматургии в операх с мистическим началом, где переплетаются фантазмагоричность и двоемирие. Так, новое выражение она находит в театре абсурда в операх венгерских авторов «Le Grand Macabre» Д. Лигети, «Конец игры» Д. Куртага, в опере «Дьяволы из Лудёна» польского композитора К. Пендерецкого, в украинской опере-нуаре «Судьба Дориана» К. Цепколенко.

Ключевые слова: двоемирие, опера, опера-балет, симультанность, повесть, сцена, мир.

Formulation of the problem. In musical works of a certain figurative content, in their nodal, most important culminating moments, a special technique is used, which can be defined by a capacious concept – simultaneity. It can manifest itself at the level of lines of development and «polyphonic» subconscious of the characters. Despite the sufficient number

of musicological works on simultaneity, the issues related to its interaction with the phenomena of duality, suggestiveness, and explication remain insufficiently researched. An attempt to consider the simultaneity through the prism of these phenomena, explains **the relevance** of this article.

Literature review. The work of Petrov M.A. is devoted to the phenomenon of simultaneity in art «Simultaneity in art. Cultural meanings and paradoxes» [1]. For the first time it became the object of scientific research in the work of M. Lobanova [2]. A new view of the theory of simultaneous drama is put forward in his article by O. Nivel't [3]. The specifics of simultaneous drama in operas by S. Prokofiev, in particular in the opera «Fiery Angel», are devoted to the last chapter of dissertation by O.S Bytko [4].

The purpose of the article is to identify the specifics of the phenomenon of simultaneity and its interpretation in musicology. Since simultaneity is most convincingly manifested in theatrical genres, it is logical to consider the principle of its action at the level of drama of operas and ballets. With the help of simultaneity, it is possible to better understand and explain the penetration of mysticism and dichotomy-dichotomy in theatrical works. **The object** is simultaneity as a universal means of transmitting the idea of the composer. **The subject** is the manifestation of the action of simultaneity in the opera «Fiery Angel» by S. Prokofiev and the ballet «Viy» by V. Hubarenko.

Presenting main material. One of the phenomena of human perception is simultaneity. This quality of consciousness is multifaceted and flexible. Many authors in various genres of art focus on it as an important and extraordinary psychological feature. Simultaneity penetrates into the means of presenting works, their drama and form. As a means of expression, it helps to concentrate communication between art and the viewer, listener, reader, creating a certain thread of emotional tension. The word «simultaneous», which means «simultaneous» in French, was first used to decorate a medieval church theater. Music knowledge has the term «simultaneous» introductions by Marina Lobanova. For the understanding of the past, the musical syntax, in which simultaneity, as the material side of the musical creation, will be the same for those who «“have liked” by themselves» [2]. Thus, simultaneity, of course, applies to this type of drama, which is based on the compression of artistic time through the use of various synthetic techniques.

Musicologist Olga Nivel't puts forward her theory of simultaneity as a kind of drama of the highest order, based on the interaction of several lines

of development, the diversity of genre bases, temporal and spatial indicators. Individual lines in the formation of drama are combined, switched and disconnected. Genre characteristics can be transformed: lyrical into lyrical-dramatic, dramatic into tragic, etc. [3].

In her dissertation, the scientist Olga Bytko emphasizes «the combination of montage and end-to-end, external and internal, dynamic and epic types of drama» and «unity of contradictory sides, polyvalence of figurative spheres» as the main properties of simultaneous drama [4].

Let's try to consider the effect of the simultaneous principle on the example of two opera performances of the second half of the twentieth century, which still attract the attention of performers and directors. Both works are presented in the repertoire of the Odessa Opera House and the Mariinsky in St. Petersburg. They occupy a special place in the work of their authors, not being characteristic of the stylistic paradigm. We are talking about the opera «Fire angel» by S. Prokofiev and the opera-ballet «Viy» by V. Hubarenko. «Fire angel» by Prokofiev is second and last foreign opera based on novel by V. Bryusov of the same name, which is attributed to «mystical realism». Since mysticism not only does not avoid the possibility of the existence of reality and a parallel, supernatural world, but also seeks to get as close as possible to it, it is logical to assume its connection with simultaneity.

At the heart of the novel «Fire angel» – Renata, who is in search of his ideal. The duality of the image is emphasized by the uncertainty of faith – in God or the devil. Nor can she decide who to prefer – the «heavenly» Fire Angel or the «earthly» Ruprecht. But even the very image of the Fire angel is twofold: it is a real character Henry and the heavenly angel Madiel.

Unlike other composers, Prokofiev sees mysticism in the opera primarily as a special psychological state of the hero at the moment of feeling the presence of otherworldly forces next to him and does not seek to materialize the unreal world: «We must introduce all the drama and horror, vision, but not to show any devil and any vision, otherwise everything will collapse at once and there will be one props» [5]. But, contrary to the composer's plan, director David Freeman conceived a seemingly stingy performance and forced the demons to «materialize». The action in his production is centered in the center of the stage with a small number of scenery, where sitting on black walls and twisting white creatures – demons that devour Renata's soul.

The orchestra plays a leading role in the simultaneous drama of the opera. Its suggestiveness – active influence on the imagination, emotions,

subconscious with the help of sound associations – to some extent compensates for the lack of stage effects. It is the orchestra that creates the feeling of the presence of an invisible force and its reality through the «function of explication of the subconscious» – a process that opens the content of some unity, and its parts begin to exist independently.

Simultaneity of the opera will be manifested:

- at the compositional level;
- in the polarization of images of heroes;
- in the simultaneous coexistence of contrasting worlds and states of the individual (internal polyphony).

Simultaneous drama involves the interaction of different lines of development. Along with the local culminations in separate lines, there is a general culmination of the whole work in the fifth act, where both psychological and tragic lines of drama reach the extreme tension. Here is the «theatrical counterpoint» (statement by Olga Bytko) – the simultaneous development of the stage, in which there is a musical, emotional, stage, artistic individualization of the parties. Thus, in the last action there is a gradual strengthening of interrelation of opposite lines of development.

In Renata's image there is a «combination of the incompatible». Indicative is the polyphonic consciousness of the characters with the characteristic principle of dialogical thinking (internal – external). This is especially evident in the image of the main character. She is tormented by otherworldly forces and at the same time is overwhelmed by memories of sincere love. The internal splitting of Renata's consciousness is determined throughout the opera. During the fascination with otherworldly forces, chromatics and intonation, texturally rhythmic ostinato predominate, and during memories of love – conditional diatonics, the sound of stringed instruments in the high register for years.

The two-dimensionality provided by the simultaneous development of the images of Ruprecht and Renata, in the production of the Mariinsky Theater in 1991, thanks to the director's discovery, turns into a three-dimensionality: Renata – Ruprecht – demons. A manifestation of this interpretation is the «Scene of Renata's hallucinations» from the first act. It clearly implements the function of explication of the subconscious. The orchestra creates a mystical atmosphere of action that allegedly takes place. Stingy orchestral touches, piano dynamics, the constantly recurring «circling» theme of hallucinations in strings create a squashed space of a nightmare, emphasizing the psychological basis of the situation. Simultaneity is most evident in the culmination of the scene. At the same

time, the theme of Renata's hallucinations sounds, the intonation «*feel sorry*» – a kind of verbal leitmotif of the scene – and the psalmodic chanting of the Latin text «*Libera me*» by Ruprecht. Simultaneously, the simultaneity and the function of the explication of the subconscious are carried out by the orchestra in the «Scene of Knocks» from the second act. In this scene, it is the drums (Cassa) that perform the formative function. This type of texture, almost unchanged, covers one hundred and ten bars. An important role in the stage is played by timbre drama: the demonic world is represented by percussion and strings, and the human world is represented by wooden wind instruments, a trumpet with a mute, a horn, and a clarinet. And the combination itself leads to the manifestation of simultaneity in the orchestra, where two themes are combined at the same time: the theme of hallucinations and the theme of Ruprecht. Another vision of simultaneity is found in a new interpretation of the novel «*Viy*» by Gogol, the most terrible work of the writer. It aroused the unexpected interest of Ukrainian composer Vitaliy Hubarenko. Gogol's characteristic concept of the double worlds is reflected in the mixed genre – opera and ballet. It was he who allowed to preserve the combination of real world and fiction in a single theatrical production. «Choreography allows you to make transitions from bright life, humor, poetic lyrics to a mysterious and unreal world» [6], – argues the choice of a dual genre Marina Cherkashina-Gubarenko. The plot is based on two independent systems: the means of opera depict domestic scenes, and ballet presents mystical images.

The desire to most accurately recreate Gogol's two-worlds led V. Hubarenko to an unusual dramatic decision in the opera-ballet «*Viy*». Starting from the reception of «editing drama», the composer combines in a contrasting comparison two parallel worlds in the third picture of the third act: «*U Sotnyka*» (mourning of the dead Panna) and «*U Bubleynytsi*» (comic, genre-everyday scenes), creating a sense of peace with shifted boundaries. Based on the principle of «simultaneous deployment», the scene is divided into two parts, each of which takes place its own events. Eight scenes alternate on the principle of contrast, emphasizing the concept of Gogol's two-worlds and the absence of the usual boundaries of time and space in the world created by Hubarenko.

Opera-ballet, using simultaneity as the guiding principle of drama, prompted the production in the new edition of 2014. Director Georgy Kovtun does not divide the stage into two parts for the simultaneity of action, as the composer pointed out. The scenes «*U Sotnyka*» and «*U Bubleynytsi*» appear alternately. But the director uses a different

simultaneity – in the production, Gogol, immersed in the action of the play, becomes its main character, but he is invisible to all but the audience.

With the help of simultaneity, Hubarenko accentuates Gogol's double worlds in the very image of Khoma Brut, in which Gogol combined romance and realism. The second picture of the third act is a concentric form, in the center of which is «Episode of numbness» framed by three prayers. They simultaneously present the development of several mental states of Khoma: an alienated state during the funeral, a premonition of his death, worship of the unearthly beauty of the Panna and a moment of terrible insight.

The first prayer begins with restraint and detachment, like a psalmody and a significant chant, but is interrupted by a hymn of beauty in the «Episode of Numbness», proclaimed by the choir and Homa in ecstasy, fascinated by the beauty of the deceased. For the second time, Prayer by Homa sounds more intense – a large sextet above and against the background of large septim from the leitmotif of the Panna.

Third Prayer by Homa changes dramatically, tensions escalate, Homa's excitement grows. Gubarenko uses the tempo notation *Marciale*, *risoluto* and techniques – glissando, trills, constant movement of the sixteenth, «torn» rhythm, creating the impression of accelerated speech. The psalmism turns into a recitation and as a result turns into a cry of horror.

Conclusions. When referring to theatrical works of the twentieth century, as examples of simultaneous drama, we can trace the manifestation of simultaneity at different levels. In «Fire Angel» by S. Prokofiev she acts through an orchestra, and opera-ballet «Viy» by V. Gubarenko is characterized by a more «external» simultaneity. Prospects for the study are to identify the implementation of the phenomenon of simultaneity in the theatrical works of composers of the last third of the XX-XXI century.

Список використаних джерел і літератури:

1. Петров М.А. Симультанность в искусстве. Культурные смыслы и парадоксы: монография. Москва: Индрик, 2010. 177 с.
2. Лобанова М. Стиль и жанр в музыке. Москва: Сов. композитор, 1990. 312 с.
3. Нивельт О. Симультанный тип оперной драматургии. Музичне мистецтво і культура. Одеса: Друкарний дім, 2006. Вип. 7. Кн. 1. С. 16–25.
4. Битко О.С. Феномен театральності в композиторській поезії С. Прокоф'єва: дис. ...канд. мист.: 17.00.03 / ОНАМ ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2018. 194 с.
5. Прокофьев С. Дневник. Том 2. 1919–1933. Париж: Sprcfv, 2002. 891 с.

6. Полянська Г.М. Жанровий пошук у балетній музиці Віталія Губаренка. Ніжин: ПП Лисенко М.М., 2017. 328 с.

References:

1. Petrov, M. (2010). Simultannost v iskusstve. Kulturnye smysly i paradoksy: monografiya. Moskva: Indrik [in Russian].
2. Lobanova, M. (1990). Stil' i zhanr v muzyke. Moskva: Sov. kompozitor [in Russian].
3. Nyvelt, O. (2006). Simul'tannyj tip opernoj dramaturgii. Muzychne mystetstvo i kultura. Odesa: Drukarnyi dim, Vyp. 7. Kn. 1. 16–25 [in Russian].
4. Bytko, O. (2018). Fenomen teatralnosti v kompozytorskii poetytsi S. Prokofieva: diss. ... cand. art.: 17.00.03 / ONAM im. A.V. Nezhdanovoi. Odesa [in Ukrainian].
5. Prokofev, S. (2002). Dnevnik. Tom 2. 1919-1933. Parizh: Sprcfv [in Russian].
6. Polianska, H. (2017). Zhanrovyi poshuk u baletnii muzytsi Vitaliia Hubarenka. Nizhyn: PP Lysenko M.M. [in Ukrainian].

UDC 78.27;78.2

DOI 10.33287/222141

Чжан Юй,

аспірантка кафедри «Теорія та історія музики»

Харківської державної академії культури

тел. (067) 573 - 98 - 08

e-mail: kharkiv 532444714@qq.com

<https://orcid.org/0000-0003-2596-7632>

«ВЕЛИКИЙ ПОХІД КИТАЙСЬКОЇ ЧЕРВОНОЇ АРМІЇ»: ЖАНРОВО-ІНТОНАЦІЙНА СПЕЦИФІКА ГЕРОЇКО- ПАТРІОТИЧНОЇ ОПЕРИ ІНЬ ЦІНЬ

Актуалізація жанру великої китайської національної історичної героїко-патріотичної опери на початку ХХІ століття обумовлена усвідомленням необхідності музично-драматичного осмислення видатних подій в історії Піднебесної, створення сучасного національного оперного епосу. В цьому художньому контексті історична героїко-патріотична опера Інь Цінь «Великий похід китайської червоної армії», створена на основі доленосних в історії країни подій, відповідає епохальному художньому завданню сучасної Піднебесної. Показово, що у назві опери Інь Цінь частково присутні визначення оперного жанру («великий», «китайський»). Це обумовлює певні виключення з повної назви жанру китайської опери. **Мета статті** – визначити жанрово-інтонаційну специфіку великої національної історичної героїко-патріотичної опери Інь Цінь «Великий похід

китайської червоної армії». **Методи дослідження** – історичний, жанровий, порівняльний. **Наукова новизна** дослідження полягає у визначенні специфіки композиторської інтерпретації сформованого в європейському оперному мистецтві жанрового архетипу історичної героїко-патріотичної опери, своєрідно втіленого в китайській оперній культурі початку ХХІ століття. **Висновки.** Велика китайська історична героїко-патріотична опера ХХІ століття, успадкувавши західні традиції, базується на композиторській інтерпретації знакових подій в історії Піднебесної, здійсненій на основі втілення властивостей національного музично-поетичного стилю. Історичній героїко-патріотичній опері Інь Цінь властиві: монументалізм і художній документалізм, обумовлені вирішенням художнього завдання масштабного втілення доленосних епохальних подій в музично-сценічній драмі; синтез епічного, ліричного і драматичного, комічного і трагічного, реалістичного і символічного; диференціація музичного матеріалу на два інтонаційно-тематичні комплекси – героїчний і ліричний, чоловічий і жіночий – з метою відображення ідейних полюсів єдиного художнього змісту; значущість методу узагальнення через жанр, завдяки якому відбувається конкретизація ідейного змісту опери.

Ключові слова: китайська національна історична героїко-патріотична опера, пісня, жанрова модель, лейтмотив, інтонаційна драматургія.

Чжан Юй, аспірантка кафедри «Теория и история музыки» Харьковской государственной академии культуры

«Большой поход китайской красной армии»: жанрово-интонационная специфика героико-патриотической оперы Инь Цинь

Актуализация жанра большой китайской национальной героико-патриотической оперы начала ХХІ столетия обусловлена осознанием необходимости музыкально-драматического осмысления выдающихся событий в истории Поднебесной, создания современного национального оперного эпоса. В этом художественном контексте историческая героико-патриотическая опера Инь Цинь «Большой поход китайской красной армии», создана на основе судьбоносных в истории страны событий, соответствует эпохальной художественной задаче современной Поднебесной. **Цель статьи** – определить жанрово-интонационную специфику большой национальной

исторической героико-патриотической оперы Инь Цинь «Большой поход китайской красной армии». **Методы исследования** – исторический, жанровый, сравнительный. **Научная новизна исследования** заключается в определении специфики композиторской интерпретации сформированного в европейском оперном искусстве жанрового архетипа исторической героико-патриотической оперы, своеобразно воплощенного в китайской оперной культуре начала XXI столетия. **Выводы.** Большая китайская историческая героико-патриотическая опера XXI столетия, усвоив западные традиции, основывается на композиторской интерпретации знаковых событий в истории Поднебесной, осуществленной на основе воплощения особенностей национального музыкально-поэтического стиля. Исторической героико-патриотической опере Инь Цинь свойственны: монументализм и художественный документализм, обусловленные решением художественного задачи масштабного воплощения судьбоносных эпохальных событий в музыкально-сценической драме; синтез эпического, лирического и драматического, комического и трагического, реалистического и символического; дифференциация музыкального материала на два интонационно-тематических комплекса – героический и лирический, мужской и женский – с целью отображения идейных полюсов единого художественного содержания; значимость метода обобщения через жанр, благодаря которому осуществляется конкретизация идейного содержания оперы.

Ключевые слова: китайская национальная историческая героико-патриотическая опера, песня, жанровая модель, лейтмотив, интонационная драматургия.

Zhang Yu, postgraduate student at the Department of the «Theories and Histories of Music» in the Kharkov State academies of Culture

«The Great Campaign of the Chinese Red Army»: Genre and intonation specificity of the heroic-patriotic opera by Yin Qin

Actualisation of the genre of the great Chinese national heroic and patriotic opera at the beginning of the 21st century was conditioned by an awareness of the necessity of a musical and dramatic comprehension of outstanding events in the history of the Celestial Empire and the creation of a modern national opera epic. In this artistic context the historical heroic-patriotic opera «The Great campaign of Chinese Red Army» by Yin Qin is based on the fateful events in the history of the country and corresponds to the epoch-making artistic task of the modern Celestial Empire. **The purpose**

of this article is to determine the genre and intonation specificity of Yin Qin's grand national historical heroic-patriotic opera *The Great Campaign of the Chinese Red Army*. **The methods** of investigation are historical, genre, comparative. **The scientific novelty** of the research consists in definition of specificity of composing interpretation of the genre archetype of the historical heroic-patriotic opera formed in the European opera art, originally embodied in the Chinese opera culture of the beginning of the XXI century. **Conclusions.** The great Chinese historical heroic-patriotic opera of the twenty-first century has adopted the Western tradition. It is based on a composite interpretation of seminal events in the history of the Middle Kingdom and is based on a particular national musical-poetic style. Yin Qin historical heroic-patriotic opera is characterised by monumentalism and artistic documentaryism determined by the artistic task of representing major epochal events in a musical drama onstage; the synthesis of epic, lyrical and dramatic, comic and tragic, realistic and symbolic; the differentiation of musical material into two intonational thematic complexes – heroic and lyrical, male and female – aimed at representing the ideological poles of the unified artistic content; the importance of the method of generalization through genre, through which the ideological content of the opera is concretized.

The key words: Chinese national historical heroic-patriotic opera, song, genre model, leitmotif, intonational dramaturgy.

Постановка проблеми. Китайську національну історичну героїко-патріотичну оперу ХХІ століття вирізняють як загальні особливості, що поєднують її з європейським жанровим архетипом, так і своєрідні жанрові властивості. Безпосередніми попередницями китайського різновиду жанру слід вважати такі європейські взірці великої національної історичної героїко-патріотичної опери, як «Вільгельм Тель» Дж. Россіні (1829), «Брандербуржці в Чехії» Б. Сметани (1863), «Тарас Бульба» М. Лисенка (1880 – 1890). Якщо в європейських країнах велика національна історична героїко-патріотична опера набула розвитку у «столітті історії», яким, за Томасом Манном, постало ХІХ століття (на цей фактор звертає увагу М.Р. Черкашина [3]), то в Китаї усвідомлення значущості історичної героїко-патріотичної тематики у контексті національної оперної культури набуло особливого масштабу в ХХІ столітті. Як і в європейській історичній опері ХІХ століття, в китайському різновиді

жанрового інваріанту ХХІ століття метод історизму не означає відмови від символізму, а реалізм у відтворенні подій не виключає символізм.

У жанрі національної героїко-патріотичної опері в Китаї, як і в Європі, принципове значення має відтворення історичного контексту, в котрому відбуваються оперні події. Історико-документальними матеріалами, на базі яких було сформовано даний жанровий феномен у культурі Піднебесної в ХХІ столітті, постають видатні події в національному визвольному русі. Зокрема, оперу Інь Цінь за лібрето Цзоу Цзінчжи «*Великий похід китайської червоної армії*», поставлену 2016 року Національним Великим оперним театром у Пекіні, присвячено 80-річчю від дня доленосних в історії сучасного Китаю подій, що набули значення легендарних. Історичні події в героїчній опері Інь Цінь складають тут не «фон» для розвитку сюжету, але постають основою його формування.

Актуальність теми дослідження полягає у необхідності вивчення жанрово-інтонаційної специфіки китайської національної історико-патріотичної опери початку ХХІ століття на основі аналізу музичної драми Інь Цінь «*Великий похід китайської червоної армії*», поставленої Національним Великим оперним театром у Пекіні до 80-річчя знаменних подій.

Аналіз сучасних публікацій з обраної теми дослідження. Актуальні для даного дослідження публікації слід розподілити на дві проблемні групи. До першої з них слід віднести наукові праці, присвячені аналізу європейської традиції буття історичної опери (дослідження М.Р. Черкашиної [2; 3]) як взірця для переосмислення у контексті китайської оперної культури ХХІ століття. До другої проблемної групи слід віднести роботи, присвячені художньому осмисленню теми «великого походу» в китайській поезії (Н. Азарова [1]) і опері Інь Цінь (праці Сянь Яншен [4], Фан Мен Ні [5]).

Мета статті – визначити жанрово-інтонаційну специфіку героїко-патріотичної опери Інь Цінь «*Великий похід китайської червоної армії*».

Об'єктом дослідження є історична героїко-патріотична опера, а **предметом** – жанрово-інтонаційний світ героїко-патріотичної опери Інь Цінь «*Великий похід китайської червоної армії*».

Виклад основного матеріалу дослідження. Великий похід китайської червоної армії відбувався упродовж двох років – з жовтня 1934 р. по жовтень 1936 р. В той час китайська червона армія виступала проти капітулянтської політики Гоміньдана, керівники якого

уклали з Японією ганебні для Китаю угоди. З метою виходу з оточення червоною армією Чан Кайші під керівництвом Мао Цзедуна було здійснено перехід довжиною в 25 000 миль з західних територій країни на північ (з Цзянсі до міста Яньань) і подолано чотори ворожих лінії блокади. Найзначніші втрати понесла на заключному етапі прориву: тоді з восьмидесяти тисяч воїнів залишилося у живих лише тридцять тисяч... Ця героїчна подія в історії Старого Китаю, що сприяла утворенню КНР у 1949 році, одержала назву «Великий похід китайської червоної армії». Своє значення визначальної події в процесі затвердження національної свідомості Нового Китаю «великий похід» не втратив і на початку XXI століття. Героїчні події «великого походу», що перетворилися на символи духовної мужності народу Піднебесної, на різних етапах історії надихали китайців на вирішення задач відродження нації, відродження країни.

Ще до свого закінчення «великий похід» набув значення художньої теми у китайському національному мистецтві. Набуття історичною подією значення художньої теми відбулося завдяки Мао Цзедуну (1893 - 1976) – полководцю-поету, який створив знаменитий в історії китайської поезії XX століття вірш «Великий похід». Сучасний китаєзнавець Н. Азарова називає цей вірш Мао Цзедуна прекрасним, оскільки «у скупих словах з великою виразовою силою розповідається про ... героїзм воїнів Китайської Червоної армії, які здійснили в надзвичайно важких умовах великий історичний похід в ім'я священної боротьби за свободу і незалежність своєї землі, в ім'я національного і соціального розкріпачення китайського народу» [1]. Не зважаючи на суперечливу роль Мао Цзедуна в історії Піднебесній, «для сучасних китайських поетів», він залишається поетом-новатором, «який стимулював поетичну сміливість у комуністичному Китаї» [там само]. Події 80-річної давнини зберегли свою актуальність у Китаї XXI столітті, завдяки поетичному слову Мао Цзедуна – «дуже доброго поета» [там само], який заклав основи художнього тлумачення історичної події.

У вірші Мао Цзедуна збережено географічні назви тих місцевостей, крізь які проходив довгий шлях героїчної китайської армії (гори Юньлінь, ріки Янцзи і Миньшань), відтворено ідеї духовної міцності китайської червоної армії, котрій по силах подолати такі перешкоди, як сніг і холод, гірські вершини і бурхливі ріки. У вірші Мао Цзедуна домінуючою є ідея мужнього подолання китайською червоною армією під час «великого походу» важких перешкод; у

фіналі міститься поетичний образ музичного походження: як символ майбутнього торжества звучить уведений такий рядок «пісню перемоги душа бійця заспіває». Хоча визначення «пісня» міститься лише в останньому рядку віршу, дослідник китайської поезії Н. Азарова весь твір тлумачить як «гімн відвазі і дерзанню» [там само]. Таким чином, у вірші Мао Цзедуна проявляється національна стародавня традиція китайської поезії – єдність поезії і музики, що обумовлює появу «омузиченої поезії».

Віддаючи належне віршу Мао Цзедуна, який першим втілює образи і ідеї подій «великого походу» в національному мистецтві, у китайській культурі ХХІ століття саме опера Інь Цінь тлумачна як найвищий рівень художнього розкриття історичної теми. Зокрема, Сян Яньшен, надаючи критичний огляд опери Інь Цінь «Великий похід», оцінює її як «найвищий пік літературної і художньої творчості» на цю історичну тему [4]. Зміст віршу Мао Цзедуна певною мірою вплинув на художню концепцію, образно-інтонаційну драматургію опери Інь Цінь. Головною ідеєю опери є мужнє подолання китайською червоною армією випробувань упродовж «великого походу», затверджена у Фіналі у вигляді хорової «пісні перемоги», що її співає народ, подолавши скорботу за тими, хто загинув. Таким чином, в опері Інь Цінь зберігається подвійне тлумачення гімну, властиве віршу Мао Цзедуна на ту ж саму історичну тему: гімн набуває значення одного з наскрізних жанрових визначень всієї оперної цілісності і проявляє своє домінуюче значення у фінальній сцені (№ 38).

Поруч із збереженням традиції інтерпретування художньої теми «великого походу», започаткованої «великим Керманичем», в опері Інь Цінь спостерігаються прояви її оригінального авторського прочитання. Якщо вірш Мао Цзедуна про «великий похід» – поетична мініатюра, що містить всього вісім рядків, то опера Інь Цінь на ту ж саму тему – монументальне художнє узагальнення славетних історичних подій в епічному стилі, відображене не тільки у народних сценах, але й в індивідуальних долях героїв. Створена на честь перемоги китайської червоної армії у великому поході, в ім'я пам'яті мучеників, що загинули заради світлого майбутнього батьківщини, опера стає тим пристанищем, де на початку ХХІ столітті продовжує жити пам'ять про події минулого, містить їх дух, надихає наступні покоління на відродження нації. Опера Інь Цінь «Великий похід» як китайська епічна музична драма на історичний сюжет містить ознаки символічної і реалістичної, ліричної, трагічної і комічної дії. Саме

завдяки синтезу типів драми в опері уможлиблюється втілення художнього завдання універсального осмислення подій минулого. Якщо ліричне і трагічне постають як загально якісні характеристики епічної китайської музичної драми, актуальні на кожному етапі її розгорнення, то комічне має у структурі її змісту епізодичне значення. Носієм комічного змісту в контексті китайської епічної музичної драми постає «герой з народу», «веселий селянин» Лін Пангуан, який приєднується до рядів китайської червоної армії. У розвитку образу Лін Пангуана спостерігається еволюція внутрішнього світу персонажу. З носія комічного змісту він перетворюється на справжнього героя «великого походу». На четвертому етапі «великого походу», Лін Пангуан, опинившись один на один з гірськими перешкодами, подолати які самотужки неможливо, у смертельній небезпеці герой залишається вірним ідеалам майбутнього визволення Китаю. Урочиста передсмертна сольна сцена Лін Пангуана постає як втілення жанрових ознак «пісні перемоги». У межах цієї «пісні перемоги» відбувається жанрова трансформація від ознак реквієму на початку сцени (усвідомлення героєм неминучої смерті) до просвітленого урочистого гімну на її завершення (пророче передчуття майбутньої перемоги китайської червоної армії). Сцена загибелі Лін Пангуана затверджує пересемантизацію цього образу упродовж еволюції оперного змісту від втілення образу «веселого селянина» на носія героїчного змісту китайської опери як історичної музичної драми.

Якщо французька «велика опера» вбирала до свого складу усілякі «дива» і «перебільшення» як додатковий засіб розкриття історичного сюжету, то китайська історико-героїчна опера позбавлена цих «окрас» жанру. Тут домінує реалізм у відтворенні історичних подій, а «надзвичайний» романтичний відтінок досягається, завдяки перетворенню оперних персонажів з носіїв «звичайної людяності» у повсякденних ситуаціях на жертвних героїв під час випробувань «великого походу». Вірність національним традиціям в героїко-патріотичній опері Інь Цін на історичну тему спостерігається в жанровій інтерпретації її номерів-сцен як пісень, створених на основі системи ознак героїчного і ліричного інтонаційних комплексів. Отже, пісенний мелодизм постає як найважливіша жанрово-стильова ознака музичної драматургії китайської історичної героїко-патріотичної опери початку ХХІ століття. Жанровою своєрідністю китайської історичної героїко-патріотичної опери «Великий похід» постають властиві їй ознаки пісенної драматургії.

Характерною властивістю китайської героїчної опери ХХІ століття, створеною Інь Цінь, є взаємодія у змістовних межах пісні особливостей декількох жанрових моделей. Подібний синтез обумовлений необхідністю відображення багатопланового змісту опери, в котрому проголошуються такі взаємодоповнюючі ідейні плани, як любов до батьківщини, воєнна гідність, єдність армії і народу, здібність на саможертвність в ім'я всенародного щастя. Ведучим жанром, здібним об'єднати означені ідейні змісти, в творчості Інь Цінь постає «*Military Song*». Набувши, перш за все, розвитку в пісенній творчості композитора, де були знайдені її жанрово-стилістичні ознаки, «*Military Song*» вплинула на основи оперної драматургії «Великого походу». Виходячи з традицій поетичного прочитання традиційної історичної теми, «*Military Song*» в контексті китайської історичної опери набула значення аналогу «*пісні перемоги*». Композиторське тлумачення «*Military Song*» як аналогу «*пісні перемоги*» набуває значення наскрізного інтонаційно-художнього смислообразу опери. Якщо маршево-гімнічні жанрові ознаки постають як постійні характеристики «*пісень перемоги*», то властивості реквієму проявляються у найнапруженіших розділах опери, пов'язаних зі смертю героїв «Великого походу».

До «*пісень перемоги*» в оперній драматургії «Великого походу», окрім властивостей «*Military Song*», додаються й ознаки гімну. Гімнічність додає синтезу «*пісень перемоги*» і «*Military Song*» особливої урочистості, тріумфальності, що нарощується на кожному етапі розвитку оперної драматургії. Навіть на найтрагічніших етапах розвитку оперної цілісності «*пісні перемоги*» зберігають урочистий характер. Гімнічність надає пісенній драматургії опери характерної символіки – єдності різних шарів народу, представники котрого доєднується до «великого походу» війська, об'єданого спільним «символом віри» – духовним устремлінням у світле майбутнє країни. Інь Цінь пов'язує з жанром гімну не тільки фінальне торжество ідеї, але і попередні пророчі передчуття далекої перемоги.

До оперної драматургії введені як хорові, так і сольні втілення жанрової ідеї «*Military Song*». У широкому змісті виразом жанрових основ «*Military Song*» стають не стільки «воєнні пісні» як такі, скільки подані у взаємодії з жанровими властивостями «переможної пісні», пісні-гімну і маршу. Така взаємодія різних жанрових моделей пісні в опері Інь Цінь обумовлена їх спільним відношенням до єдиного інтонаційного комплексу – героїчного. Завдяки образно-інтонаційній

єдності відбувається перетворення «*Military Song*», до якій додаються жанрові ознаки «пісні перемоги», пісні-гімну, пісні-маршу, на наскрізний музичний символ історичної опери Інь Цінь. Пісня, пронизана ознаками воєнної, переможної, маршевої і гімнічної символіки, звучить на різних етапах музично-сценічного викладення реалістичного сюжету як аналог подвигу учасників «великого походу». Жанровими ознаками «пісні перемоги» композитор супроводжує картини смерті мужніх героїв, що свідомо віддають своє життя в ім'я ідеї, майбутнього досягнення свободи. Тому сцена смерті набуває значення вищого торжества в графіці розвитку образів героїв опери. Таким чином відбувається жанрова модуляція – *реквієм* перетворюється на «пісню перемоги».

Одне із змістовних значень «великого походу» в контексті китайської культури відповідає поняттю «марш» у значенні «хода». Тобто, один з можливих перекладів назви опери Інь Цінь – «Довгий марш китайської червоної армії». То ж не випадково, що в інтонаційній драматургії опері про події 80-річної давнини жанрові властивості маршу також набувають наскрізного значення, доповнюючи гімнічну природу «пісень перемоги». Жанрові властивості маршу притаманні як вокально-хоровим, так і інструментальним розділам опери. У підсумку виникає взаємодія між гімнічним і маршевим семантичними жанровими ознаками опери. Така взаємодія спостерігається вже на початку опери, в її експозиції (номер другий I дії «Великого походу») – масштабній композиції за участі хору і солістів. Марш, завдяки інтонаційним образам якого в китайській опері початку ХХІ століття відбувається дія принципу «узагальнення через жанр» (за А. Альшвангом), є втіленням героїчної ідеї опери.

Відповідно до жанрових особливостей європейської історичної опери доби романтизму, у «Великому поході» представлена «лірична фабула» [2, 253]. Інтонаційним носієм ліричного змісту в музичній драматургії китайської історичної героїчної опери постає пісня «Березневе цвітіння персику в серці», вперше вміщена у Пролозі. Супроводжуючи на подальших етапах розвитку оперної драматургії сцени зізнання закоханих героїв (лікарки *Hong* і комісара *Zeng*), пісня набуває значення лейтмотиву любові. Ліричну пісню опери Інь Цінь китайський дослідник Фан Мен Ні тлумачить як «нотку революційного романтизму» у «чоловічій воєнній драмі» [5]. Важливе значення для розуміння символічної природи пісні в оперному контексті мають її національні прообрази, також відзначені Фан Мен

Ні. Дослідник зазначає, що поетичний зміст єдиної в опері «баладної пісні» [там само] сформований під впливом класичної китайської поезії доби Тан, а витoki інтонаційної природи оперного Прологу містяться в народних мелодіях регіону Цзянсі [5]. Саме «баладна пісня», відповідно творчому задуму автора, постає як єдиний виток як ліричної, так і героїчної сюжетних «ліній» опери, як музично-поетичне узагальнення національної свідомості, надихаючої народ на боротьбу.

Лірична пісня «Березневе цвітіння персику в серці» розподіляється на дві частини: перша звучить у виконанні сопрано-соло, друга – закулісного жіночого хору. Дві частини Пісні містять ознаки як символічного, узагальненого, так і реалістично-конкретного змісту. У першому розділі відтворено атмосферу березневого цвітіння персику, що стає символом квітучої батьківщини і любові, що розквітає в закоханих серцях. Проявами реалістично-конкретного змісту сповнений другий розділ пісні-прологу. Тут йдеться про жіночу підтримку і вірність воїнам-захисникам: в мелодію ліричної пісні на словах «Твої сестри вдома шиють взуття для тих, хто йде маршем», проникають пунктирні звороти сигнального характеру. Однак «ноктюрнова» оркестрова фактура, що об'єднує обидві частини пісні, підкреслює її загальну приналежність до ліричного світу опери. Отже, жіноча пісня тлумачна як вираз ліричного змісту в героїчній опері, як втілення теми широко та багатовимірно тлумачної любові, образи котрої пов'язані з ідеальним образом весняного цвітіння квітучого персику. Лірична пісня уособлює, перш за все, ідею любові до батьківщини, носіями котрої постають її вірні сини, що у «довгому марші» виборюють її свободу. Крім того, лірична пісня стає виразом того боязкого кохання, що спалахує між лікаркою *Hong* і комісаром *Zeng*, об'єднаних спільним обов'язком – служінням народу. В дусі традиції китайської класичної поезії тема кохання набуває в героїчній опері ХХІ століття сором'язливого, втаємниченого характеру, постає як вищий прояв дружби закоханих, які слугують досягненню спільної ідеї – визволенню батьківщини. Слід підкреслити, що, як і в європейському «романтичному варіанті» історичної опери, в китайській версії жанру характери ліричних образів відповідали національним уявленням про ідеальне кохання, шляхетність і чистоту почуття. Але, на відміну від європейської традиції, згідно якій в історико-героїчній опері ліричний сюжет займав надзвичайно вагомe місце, в китайській музичній драмі ХХІ століття «ліричні сцени» підпорядковані розкриттю героїчного змісту.

Отже, багатогранні прояви любові в опері Інь Цінь зосереджені в єдиному інтонаційному комплексі – пісенній темі «Березневе цвітіння персику в серці». Заради служіння батьківщині любовна ідилія гідних особистого щастя героїв відкладається, постаючи як видіння далекої гармонії сердець у вільній у майбутньому країні. Лише в сцені читання листа комісаром *Zeng*, написаним лікаркою *Hong* напередодні смерті (одна з перед-фінальних сцен опери), кили визвольна місія героїв досягнена, до сих пір приховані щирі почуття кохання прориваються на перший план, набуваючи пристрасного виразу. Таким чином, оскільки одні і ті ж герої опери постають носіями як героїчної, так і ліричної складових ідейного змісту опери, інтонаційний вираз любові-кохання містить інтонами героїчного походження. Їх об'єднує спільна ідея перемоги, мрія про світле майбутнє китайського народу, заради досягнення котрих мужні герої готові на подвиг і саможертвність. Характерно, з маршевою інтонаційною символікою пов'язані не тільки розкриття героїчної, але й ліричної ліній опери. В маршеві інтонації мають дещо прихований характер, завуальований мелодичністю розспівів, уповільненим темпом. Інтонаційна єдність героїчного і ліричного шарів китайської опери обумовлює розкриття ідеї опери на рівні музичної драматургії.

Поруч з ознаками інтонаційної єдності, «весняний» пісенний символ квітучої батьківщини і «зимовий» музичний пейзаж, що супроводжує подвиг і її ім'я, доповнюють один одний на основі співставлення ряду засобів засобів виразності. Тут задіяні ладовий (мінор, властивий ліричній темі (g-moll), контрастує Мажору темі героїчній (G-dur); тембровий (жіночий вокальний тембр співставлений з чоловічим; флейті як тембровому узагальненню образу квітучої батьківщини контрастує труба – інтонаційний символ героїчного начала); темповий (помірному темпу квітучої батьківщини контрастує швидкий темп героїчної образної сфери) контрасти. Таким чином, між ліричною і героїчною інтонаційними сферами виникають співвідношення контрасту-доповнення.

Ознакою жанру історико-героїчної опери в музичній драмі Інь Цінь є наявність методу художнього документалізму. Його прояви спостерігаються у наявності, зокрема, уведенні історичних персонажів, відтворенні «інтонаційного словника епохи» (за Б.Асаф'євим), створенні достовірної сценічної інтерпретації реальних історичних подій, дбайливому відображенні пам'яті про географічні пункти і хронологічні дати їх проходження червоною армією Китаю

упродовж «великого походу». Географія «великого походу» знаходить документальне відображення в опері Інь Цінь. Показово, що музична дія оперної Увертюри, де втілені дві головні музичні ідеї твору – героїка і лірика, відбувається на фоні своєрідної емблеми героїчного походу китайської червоної армії – променистої географічної карти Піднебесної, де вогняними стрілками відзначено пункти його проходження військом у середині 1930-х років. На оперній сцені відтворені етапи проходження «великого походу» (наприклад, відображено подолання військом китайської червоної армії першої лінії ворожої блокади, що відбулося 21 жовтня 1934 р.).

Висновки. Китайська національна історико-героїчна опера ХХІ століття, відштовхуючись від західних традицій створення опери, базується на композиторській інтерпретації знакових подій в історії Піднебесної, здійсненої на основі втілення властивостей національного музично-поетичного стилю. Історико-героїчній опері Інь Цінь властиві: монументалізм і художній документалізм, обумовлені вирішенням художнього завдання масштабного втілення доленосних епохальних подій в музично-сценічній драмі; синтез епічного, ліричного і драматичного, комічного і трагічного, реалістичного і символічного, що визначає своєрідність оперної драматургії; розподіл музичного матеріалу на два інтонаційно-тематичні комплекси – героїчний і ліричний, чоловічий і жіночий – з метою відображення єдності ідейних полюсів художнього змісту; значущість методу узагальнення через жанр, завдяки якому відбувається конкретизація ідейного змісту опери.

Список використаних джерел і літератури:

1. Азарова Н. Стихи Мао Цзедунa и их переводы. Електронний ресурс: http://nm1925.ru/Archive/Journal6_2017_5/Content/Publication6_6632/Default.aspx (дата звернення 03.06.2021)
2. Іванова І.Л., Куколь Г.В., Черкашина М.Р. Історія опери. Західна Європа. ХVІІ – ХІХ століття. Навчальний посібник. Київ: Заповіт, 1998. 383 с.
3. Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма (Опыт исследования). Київ: Музична Україна, 1986. 151 с.
4. Сян Яньшен. Найвищий пік літературної і художньої творчості на тему «великого походу» – огляд опери «Великий похід». *Критика творення*, 2016. Вип. 3. С. 14-16.
5. Фан Мен Ні. Душа довгого маршу. Короткий аналіз художніх характеристик оригінальної китайської опери «Великий похід». *Школа витончених мистецтв і кіно*. Університет Ченду, Сичуань. 2020.

References:

1. Azarova, N. Poems of Mao Tse Tung and their translations. Electronic resource: http://nm1925.ru/Archive/Journal6_2017_5/Content/Publication6_6632/Default.aspx (accessed 03.06.2021) [in Russian].
2. Ivanova, I.L., Kukol, G.V., Cherkashina, M.R. (1998). History of Opera. Western Europe. XVII-XIX centuries. Textbook. Kyiv: Zapovit [in Ukrainian].
3. Cherkashina, M. (1986). Historical Opera of Romanticism Era (Research Experience). Kyiv: Muzichna Ukraina [in Ukrainian].
4. Xiang Yansheng. The Great Crusade - A look back at the opera The Great Crusade. Creation Criticism, 2016, 03, 14-16 [in Ukrainian].
5. Fan Men Ni, (2020). The Soul of the Long March. A brief analysis of the artistic characteristics of the original Chinese opera The Great March. School of Fine Arts and Film. Chengdu University, Sichuan [in Ukrainian].

UDC 78.083

DOI 10.33287/222142

Адлуцький Гліб Вікторович,

творчий аспірант кафедри «Історія та теорія музики»

Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

тел. (093) 745 - 04 - 77

e-mail: gadlutskiy@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8454-9161>

ПРОБЛЕМАТИКА СУЧАСНОГО СТИЛЬОВОГО ПІДХОДУ ПІАНІСТА ДО ВИБОРУ ТЕМПІВ В УРТЕКСТІ 1 ТОМА «ДОБРЕ ТЕМПЕРОВАНОГО КЛАВІРУ» Й.С. БАХА

Мета статті полягає у формулюванні сучасних стильових принципів вибору темпів у 1 томі «Добре темперованого клавіру» Й.С. Баха при роботі піаніста з уртекстом. **Методи дослідження** засновані на: 1) аналітичному і стильовому підходах, що дозволяють виявити закономірності барочного стилю в даному питанні, не виходячи за рамки стилю, (те, що професор Є. Назайкінський в своїх працях називав «зоною стилю»); 2) порівняльному аналізі, який, з одного боку, при багатоваріантності трактувань вказує на широту можливих стильових рішень, з іншого – окреслює дозволені рамки стилю; 3) виконавському підході, спрямованому на створення стильової інтерпретації, що сприяє найбільш повному розкриттю бахівського афекту; 4) емпіричному підході, без якого неможливо

відчувати зв'язок з епохою, з композитором, і створити живе, немусейне виконання. **Наукова новизна** роботи полягає в розробці обраної проблеми, яка актуальна для всієї бахівської творчості, стосовно до 1 тому «Добре темперованого клавіру»; в докладно розглянутих і сформульованих принципах вибору темпів і пульсації при грі циклу «ДТК» на роялі. Даний матеріал буде використаний у вступній статті до апікатурної редакції Г. Адлуцького 1 тому «Добре темперованого клавіру», новизна якої полягає також в авторській апікатурі. **Висновки.** У статті розглянуті основні стильові чинники, що впливають на вибір піаністом темпів Прелюдій і фуг в уртексті. Виявлено і сформульовано два основних принципи вибору темпу: а) знаходження кратності темпів (1:1 або 1:2, 2:1) між Прелюдією і Фугою; б) знаходження одиниці пульсації в циклі.

Ключові слова: бароковий стиль, стильова інтерпретація, романтичні редакції, виконавські штампи, уртекст, кратність темпів, пульсація.

Адлуцкий Глеб Викторович, творческий аспирант кафедры «История и теория музыки» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Проблематика современного стилевого подхода пианиста к выбору темпов в уртексте 1 тома «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха

Цель статьи заключается в формулировании современных стиливых принципов выбора темпов в 1 томе «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха при работе пианиста с уртекстом. **Методы** исследования основаны на: 1) аналитическом и стиливом подходах, позволяющих выявить закономерности барочного стиля в данном вопросе, не выходя за рамки стиля, (то, что профессор Е. Назайкинский в своих трудах называл «зоной стиля»); 2) сравнительном анализе, который, с одной стороны, при многовариантности трактовок указывает на обширность возможных стиливых решений, с другой – очерчивает дозволенные рамки стиля; 3) исполнительском подходе, нацеленном на создание стиливой интерпретации и способствующем наиболее полному раскрытию баховского аффекта; 4) эмпирическом подходе, без которого невозможно ощущать связь с эпохой, с композитором, и создать живое, немусейное исполнение. **Научная новизна** работы заключается в разработке выбранной проблемы, которая актуальна для

всего баховского творчества, применительно к 1 тому «Хорошо темперированного клавира»; в подробно рассмотренных и сформулированных принципах выбора темпов и пульсации при игре цикла «ХТК» на рояле. Данный материал будет использован во вступительной статье к аппликатурной редакции Г. Адлуцкого 1 тома «Хорошо темперированного клавира», новизна которой заключается также в авторской аппликатуре. **Выводы.** В статье рассмотрены основные стилиевые факторы, влияющие на выбор пианистом темпов Прелюдий и фуг в уртексте. Выявлены и сформулированы два основных принципа выбора темпа: а) нахождение кратности темпов (1:1 или 1:2, 2:1) между Прелюдией и Фугой; б) нахождение единицы пульсации в цикле.

Ключевые слова: барочный стиль, стилиевая интерпретация, романтические редакции, исполнительские штампы, уртекст, кратность темпов, пульсация.

Adlutskiy Glib Viktorovich, creative postgraduate student of the «History and Theory of Music» chair at the Dnipropetrovsk Academy of Music named after Mikhail Glinka

The problems of the pianist's modern style approach to choosing the pace in urtext of „Well-Tempered Clavier” (Book 1) by J.S. Bach

The purpose of the article is to formulate modern style principles for choosing the pace in J.S.Bach's "Well-Tempered Clavier" (Book 1) when working as a pianist with urtext. Research **methods** are based on: 1) analytical and style approaches that allow us to identify the laws of the Baroque style in this matter, without going beyond the style (what Professor E. Nazaikinsky called the "style zone" in his works); 2) comparative analysis, which, on the one hand, when the interpretations are multivariable, indicates the breadth of possible style solutions, on the other hand, outlines the allowed style frames; 3) an executive approach aimed at creating a style interpretation and contributing to the most complete disclosure of the Bach affect; 4) an empirical approach, without which it is impossible to feel the connection with the era, with the composer, and to create a living, non-museum performance. The scientific **novelty** of the work lies in the development of the chosen problem, which is relevant for all Bach creativity, in relation to Book 1 of the "Well-Tempered Clavier"; in the detailed and formulated principles of choosing the pace and ripple when playing the "WTC" cycle on the piano. This material will be used in the introductory article to the G. Adlutsky's application edition of "WTC" Book

1, the novelty of which is also in the author's application. **Conclusions.** The article considers the main style factors affecting the pianist's choice of the pace of Preludes and Fugues in urtext. Two main principles of tempo selection are identified and formulated: a) finding the multiplicity of tempo (1:1 or 1:2, 2:1) between Prelude and Fugue; b) finding the pulsation unit in the cycle.

The key words: Baroque style, style interpretation, romantic editions, performance stamps, urtext, rate multiplicity, ripple.

Постановка проблеми. «Добре темперований клавір» Й.С. Баха є шедевром поліфонічної майстерності і одним з найпопулярніших репертуарних творів, супутніх становленню піаніста на всіх етапах його навчання. При проходженні Прелюдій і фуг сучасна музично-педагогічна спільнота переважно спирається на поширені в пострадянському просторі різні редакції (Ф. Бузоні, Б. Муджелліні, К.Черні і багато інших), які в своїй орієнтованості є романтичними і в умовах європейського музично-стильового інформування не можуть застосовуватися на професійному рівні. Проблеми вибору темпу, артикуляції, динаміки і аплікатури повинні завжди вирішуватися на основі грамотного стильового підходу, а виконавські вказівки розмічатися педагогом-піаністом або виконавцем в уртексті, який є єдино можливим текстом «ДТК», що відповідає сучасним європейським тенденціям виконання Й.С. Баха на роялі. Виникаючий вакуум між редакціями, заштампованими виконавськими вказівками, і відсутністю їх в чистому нотному тексті уртекста ставить проблему найгостріше і найактуальніше.

Актуальність дослідження впливає з її проблематики. При аналізі домінуючої позиції сучасної пострадянської педагогічної спільноти напрошується висновок про практично тотальну неготовність (небажання або нездатність) вийти за рамки давно існуючих штампів, створених колись однією людиною, ім'я якого – Редактор, і подивитися на проблеми стилю не очима романтика, що затьмарює своїми правками авторський стиль, а прискіпливим поглядом педагога-інтерпретатора, який прищеплює любов до музики Й.С. Баха своїм учням через вміле поводження з уртекстом, з закладеним в ньому величезним потенціалом для творчості, що дає унікальну можливість через багатоваріантність виконавських засобів стати співавтором музичного твору.

Звідси виникає нагальна потреба створити необхідний науковий «міст» від всіляких редакцій до уртексту, що допомагає подолати основні проблеми, з якими стикається педагог-піаніст або виконавець у практичній роботі з уртекстом. В рамках даної роботи порушено найважливіший стильовий принцип – вибір темпів в «ДТК».

Мета статті полягає у формулюванні сучасних стильових принципів вибору темпів у 1 томі «Добре темперованого клавіру» Й.С. Баха при роботі піаніста з уртекстом.

Аналіз останніх досліджень і публікацій засвідчує наявність масиву ґрунтовних теоретичних і методичних музикологічних досліджень, присвячених творчості Й.С. Баха, зокрема «ДТК». Серед видатних робіт слід виділити докторську дисертацію М. Аркад'єва «Хроноартикуляційні структури новоевропейської музики і фундаментальні проблеми ритму», яка в бахівському питанні багато в чому продовжує і розвиває ідеї, сформульовані в роботах І.Браудо.

Об'єктом дослідження є барочний стиль «ДТК» Й.С. Баха, а **предметом** – вибір темпів Прелюдій та фуг при роботі піаніста з уртекстом.

Викладення основного матеріалу. Прямих джерел відомостей про баховські темпи мало. В його музиці можна знайти ремарки, які в наш час тлумачаться як позначення темпу, наприклад: *Adagio*, *Andante*, *Allegro*, *Presto*. Труднощі, однак, полягають в тому, що зміст, який вкладався в італійські (композитори бароко користувалися саме ними) темпові (як ми їх тепер розуміємо) терміни за часів Баха, був іншим, ніж сьогодні. Ці терміни відображали не стільки швидкість руху, скільки настрої і характер п'єси, тобто, як тоді казали, афект. З цієї причини *Allegro*, наприклад, означало не стільки «швидко», скільки «весело», «радісно», «бадьоро», «збуджено». При цьому власне швидкий темп визначався терміном *Presto*. Але, знову-таки, таке *presto* не припускало запаморочливого темпу, того, яким характеризуються п'єси з такою ремаркою в музиці більш пізнього часу [4, 16].

У клавірних творах Й.С. Баха темпові вказівки зустрічаються досить рідко. У 1 томі «ДТК» позначення темпу дані Й.С. Бахом тільки в Прелюдії *c-moll*, *e-moll* і в Прелюдії і фузі *h-moll*. Слід зазначити, що за часів Й.С. Баха скупе виставлення темпів в клавірній музиці було обумовлено перш за все двома чисто практичними причинами. Перша – збірність поняття клавір як будь-якого можливого клавірного інструмента. Це міг бути орган, клавикорд, клавесин (хоча останній ще не був так поширений в північній частині Німеччини), або перші

фортепіано⁸⁹. Виразні засоби кожного з інструментів настільки різняться, що виставляння вказівок для одного інструмента були б абсолютно неприйнятні для іншого. Друга причина – недовтіленість фактури і впливаючий звідси принцип співтворчості з композитором. Просто кажучи, професіонал того часу прекрасно знав як поводитися з чистим нотним текстом: як ускладнити фактуру, які прикраси додати, яку використати артикуляцію і в якому темпі грати – це елементарні закони риторики.

Стильове питання гри Й.С. Баха на старовинних інструментах глибоко розглядається в роботах з автентичного напрямку. У контексті сучасності нас цікавить стильове виконання клавірної музики Й.С. Баха саме на роялі, оскільки наслідування стародавнім інструментам, особливо – клавесину, на роялі є безглуздом і малохудожнім, хоча деякі віддалені паралелі з автентизмом все ж мають місце бути.

Сучасний стильовий підхід до вибору темпів «ДТК» є однією з областей барочного стилю, в якій виконавцю надано велику свободу і дозволено застосовувати широкий діапазон темпів. У відомих бахістів іноді можна зустріти рішення, що полярно різняться. Наведемо кілька прикладів метрономів 1 тому в різних виконаннях:

а) Прелюдію *Cis-dur* клавесиніст Густав Леонхардт грає помірно – $3\backslash 8 = 66$, піаністка Розалін Тюрек – 90-93, а Глен Гульд – 105-108;

б) Прелюдію *es-moll* Розалін Тюрек грає $1\backslash 2 = 23$, Андраш Шифф – 44, що майже в два рази швидше, а Густав Леонхардт і того швидше – 56;

в) Прелюдію *b-moll* Глен Гульд грає в мінливому темпі, де 8-ка коливається в діапазоні 50-60 ударів в хвилину, Ванда Ландовська – 58-60, Розалін Тюрек – 67-71 (в пізньому запису – 1976 р.), 74 (в ранньому запису – 1957 р.), Андраш Шифф – 80-81 (в пізньому запису – 2011 р.).

Як видно, розбіги в темпах в різних інтерпретаціях можуть бути великі. Одну і ту ж Прелюдію і фугу можна зіграти в десяти різних темпових варіантах, і всі вони при дотриманні рамок стилю можуть бути вірними. Тому нав'язування певних метрономів і темпових позначень, якими грішать багато редакторів, призводить лише до заштампованості трактування і розвитку педагогічного фанатизму в їх точному дотриманні.

⁸⁹ Достеменно відомо, що у Й.С. Баха була величезна колекція інструментів, в яку також входило і фортепіано. Зберігся вексель покупки Бахом цього інструменту.

Однак це не означає, що будь-який цикл можна грати в якому завгодно темпі, і обраний темп буде завжди вдалий. Кожне рішення має бути виваженим і обдуманим.

Одним з основних принципів, які формують вибір темпу, є принцип вартості тривалостей, якими викладена музика. Якщо ми бачимо, що основний тип руху викладається 4-ми, як у Фузі *b-moll*, то 4-і не можуть бути схожими на 16-і або 8-і, не дивлячись на бахівську вказівку *alla breve*. У Прелюдії *c-moll* ми бачимо 16-і, проте дуже часто у виконанні учнів 16-і перетворюються в 32-і, а сама прелюдія – в Чернієвський етюд *a la* «Хто швидше». На другій сторінці прелюдії Й.С. Бах вказує *Presto*, що іноді невірно трактується як удвічі швидше попереднього темпу. Співвідношення початкового *Allegro*⁹⁰ і *Presto* в Прелюдії *c-moll* зовсім не є кратним⁹¹. Якщо і шукати кратність темпів в цій прелюдії, то виявити її можна між темпом *Presto* і *Adagio*. Навпаки, в Прелюдії *e-moll* кратність першого і другого⁹² розділу очевидна, оскільки, не дивлячись на викладення основної тканини 16-ми, перший розділ ближче до незазначеного Й.С.Бахом темпу *Andante*, який розкриває основний афект стану піднесеної скорботи і може бути кратний *Presto*. Виконання першого розділу цієї прелюдії в рухомому темпі буде лише карикатурою на стан, що криється в ній; також абсолютно недоречним є темпове розгойдування *accelerando*⁹³ при переході до другого розділу.

На вибір темпу прелюдій може впливати той жанр, в якому вони написані. Дійсно, поліфонічна майстерність Й.С. Баха настільки велика, що деякі прелюдії по суті – це латентні старовинні танці: куранти, сарабанди, сициліани тощо; або хорали. Наприклад, цілком очевидно, що Прелюдія *es-moll* – це сарабанда, і темп не може бути занадто рухливим.

Слід також пам'ятати, що будь-яка Прелюдія і фуга – це єдиний цикл, а не дві різні п'єси, тому співвідношення темпів прелюдії і фуги повинна зв'язувати пульсація загальної тривалості [2, 8]: а) єдина пульсація (пульсація однією тривалістю або 1:1); б) кратна одиниці

⁹⁰ В уртексті Й.С. Бах пише позначення темпу *Allegro* останнім, в чотирьох заключних тактах, після попередніх темпових змін *Presto* і *Adagio*, що лише підкреслює повернення до *Allegro* як до основного темпу.

⁹¹ Дане міркування не відноситься до аналогічного темпового рішення Прелюдії Фрідріхом Гульдой, до виконання якого апелюють деякі педагоги, оскільки його трактування «ДТК» сміливо можна назвати екстраординарним. Ми ж говоримо про стильові принципи.

⁹² Бахівська ремарка *Presto*.

⁹³ Позначення, нехай і взяте в дужки, в редакції Б.Муджелліні.

пульсація (пульсація кратними одиниці тривалостями або 1:2, 2:1). Такий же стильовий формоутворювальний принцип використовується в барокових концертах, де в кратному співвідношенні чергуються швидкі і повільні частини, або в клавірних партитах, сюїтах, в яких при всьому різноманітті танцювальних жанрів усі п'єси пов'язує єдиний пульс. Більш того, при виборі єдиної пульсації або ж пульсації кратної одиниці, питання темпу найчастіше саме відпадає. Це правило пульсації дозволяє швидше і простіше знайти золоту середину у виборі темпів Прелюдій і фуг. Хоча і тут можливі виключення або незначні коливання в темпі⁹⁴. Вирішальним для вибору швидкості биття пульсу або темпу повинен бути характер музики, розуміння стилю і смак виконавця.

Розглянемо кілька прикладів можливих варіантів кратності між Прелюдією і Фугою. Прелюдія і fuga *C-dur*: а) $8 = 8$, б) $4 = 8$; Прелюдія і fuga *c-moll*: а) $8 = 8$, б) $8 = 16$; Прелюдія і fuga *Cis-dur*: а) $8 = 8$, б) $3 \setminus 8 = 4$; Прелюдія і fuga *E-dur*: а) $8 = 8$, б) $3 \setminus 8 = 4$; Прелюдія і fuga *es-moll*: а) $4 = 4$, б) $1 \setminus 2 = 4$; Прелюдія і fuga *Fis-dur*: а) $3 \setminus 16 = 4$, б) $16 = 16$ і т. ін.

У випадку з Прелюдією і фугою *C-dur* в першому варіанті співвідношення є 1:1 – Прелюдія звучить спокійно, немов рівномірне молитовне зітхання, чітко підкреслюється трансцендентність «чистоти» тональності *C-dur*; в Фузі зберігається той же принцип руху, вольові 8-ки теми органічно створюють відчуття підбадьореного духу від благої вісті [5, 25]. У другому варіанті спрямована Прелюдія явно контрастує з розміреною фугою, акцент зміщується не на єдність стану в циклі, а на значущість висловлювання в Фузі. Такий варіант реалізовує Ф. Гульда.

Не будемо зупинятися на кожному прикладі детально. Тут сам виконавець повинен вирішити який саме афект він хоче передати слухачеві, обираючи той чи інший варіант кратності. Не завжди це є простим завданням: до останнього може здаватися вірним і перший і другий варіант, поки творчий пошук виконавської істини не призведе до остаточного задовільного результату.

Перейдемо до наступного пункту роботи – вибору одиниці пульсу або одиниці рахунку. Якщо про вибір темпу замислюється практично кожен музикант-виконавець, то про вибір музичного пульсу і взагалі про наявність його як такого, особливо в бароковому стилі, замислюються одиниці. Під пульсом або рахунком слід розуміти не

⁹⁴ Це правило не є догматичним для «ДТК», але в практичному застосуванні швидше підкреслює закономірність кратності темпів циклу, ніж її випадковість або повну відсутність.

просто формальний удар метронома або рахування вголос, а саме живу творчу енергію музиканта, яка через його звукотворчу волю⁹⁵ дозволяє відчувати биття музичного часу як щось, що реально існує і передається слухачеві. Ця теза про живий час наскрізною ниткою проходить через багато робіт М. Аркад'єва. Запропоновані і розроблені ним поняття «хроноартикуляційний процес», «осьова пульсація», «теорія незвучаючого часу» значно збагатили трактовку бахівського музичного часу [1].

З курсу диригування відомо, що розмір 4\4 можна рахувати на 4, на 2 або на 8. Таким чином, титульний бахівський метр в даному випадку не завжди є беззаперечним показником одиниці рахунку. Розглянемо декілька прикладів варіантів вибору пульсу. Прелюдія і фуга *es-moll*: а) пульсувати 8-ми в Прелюдії і в Фузі; б) пульсувати 4-ми в Прелюдії і в Фузі; в) пульсувати 2-ми в Прелюдії і 4-ми в Фузі. У виконанні клавесиністів в Прелюдії *es-moll* складно пульсувати дрібніше, ніж 2-ми, оскільки особливості цього інструменту не дозволяють занадто розтягувати характер руху, що і демонструє Густав Леонхардт. Тому ж, хто грає цей цикл на фортепіано або роялі, належить вибрати найбільш підходящий варіант пульсації. У своїй виконавській практиці ми перепробували всі три варіанти, поки після довгих проб і помилок самим органічним не виявився другий варіант, а в плані кратності – перший з розглянутих вище варіантів.

У грі великих майстрів може відчуватися присутність кількох рівнів пульсації. Так, наприклад, виконання Розалін Тюрек абсолютно унікальним чином поєднує в собі відчуття пульсації більш крупними тривалостями (титульним композиторським метром), мислення якими пов'язує виконання в єдину безперервну думку, і завдяки вишуканій артикуляції – більш дрібними тривалостями (як правило, сусідніми з крупними), що створює максимальну ясність багаторівневої поліфонічної структури бахівського тексту.

Таким чином, наведені вище приклади можуть використовуватися для деякої стандартної базової схеми, але, як і при виборі кратності пульсації, вибір одиниці пульсації – це дуже живе і творче завдання, тому кожен виконавець повинен сам для себе вирішити який варіант пульсації⁹⁶ він обере. Обидва принципи взаємно

⁹⁵ Термін «звукотворча воля» запропонований німецьким педагогом-піаністом К.А. Мартінсенем (1881-1955).

⁹⁶ У своїх роботах і майстер-класах М. Аркад'єв дає однозначну стильову відповідь про переважання в музиці Й.С. Баха дрібного пульсу. Його принцип «осьової» пульсації або

доповнюють і впливають один на одний, що дозволяє, поєднуючи аналітичний і емпіричний підходи, створити загальну концепцію вибору темпу для кожного циклу 1 тому «Добре темперованого клавіру» Й.С. Баха.

Висновки. Як видно з вищевикладеного матеріалу, досить багато факторів впливає на вибір темпу і, в кінцевому рахунку, виконавець Прелюдій і фуг не так вже вільний грати їх в довільному темпі. Проте, при стильовому підході до проблеми ми виявили і сформулювали два основних принципи вибору темпу: а) знаходження кратності темпів (1:1 або 1:2, 2:1) між Прелюдією і Фугою; б) знаходження одиниці пульсації в циклі.

На завершення підкреслимо, що вдало вибраний темп циклу найбільш точно розкриває характер руху музики, її сенс, дозволяє сприймати барокову символічну риторику у всьому її різноманітті.

Перспективи подальшого вивчення означеної наукової тематики. Дана проблема потребує розвитку і в застосуванні до 2 тому «ДТК», або, як зараз прийнято його називати, до «Інших 24-х Прелюдій і фуг», в насиченні більш докладними прикладами і широким спектром аналізу, що можливо в рамках більш розгорнутої наукової роботи.

Список використаних джерел і літератури:

1. Аркадьев М.А. Хроноартикуляционные структуры новоевропейской музыки и фундаментальные проблемы ритма : дисс. ... докт. иск.: 17.00.02. М., 2002. 360 с.
2. Бах И.С. Гольдберг-вариации. Синтетический уртекст. Концепция и комментарии Михаила Аркадьева. М.: Композитор, 2002. 194 с.
3. Бах И.С. Хорошо темперированный клавир. Т.1. М.: Музыка, 2015. 140 с.
4. Майкапар А.Е. Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах (1725): для фп. / И.С. Бах; ред., вступ. ст. и коммент. А. Майкапара. Челябинск: МРІ, 2006. 111 с.
5. Носина В.Б. Символика музыки И.С. Баха. М.: Классика-XXI, 2004. 56 с.

дрібного пульсу говорить: «Цей найважливіший і найскладніший для втілення принцип спирається на зовсім інший, ніж в епоху класицизму, тип безперервної пульсації. Якщо для віденських класиків є характерним тактовий і надтактовий пульс, то для бароко взагалі і для Баха зокрема необхідно пульсувати внутрішньотактовими тривалостями. Одиниця такого «осьового» пульсу вибирається в основному за принципом «середньої ланки». Якщо в творі є шістнадцяті, восьмі і чверті (поширений у Баха випадок), то осьовим пульсом в абсолютній більшості випадків будуть восьмі» [2, 3]. Безумовно, позиція автора дуже сильна і блискуче науково аргументована. Однак чи не збіднює творчий пошук будь-яка догматизація в мистецтві, нехай тепер і стильова – зі знаком «плюс» (на противагу романтичної спрямованості)? Анітрохи не виключаючи цінності теорії «осьового» пульсу, ми залишаємо питання риторично відкритим.

References:

1. Arkadiev, M.A. (2002). Khronoartikulyatsionnyye struktury novoyevropeyskoy muzyki i fundamental'nyye problemy ritma : dis. ... doktora iskusstvovedeniya [Chrono-articulation structures of new European music and fundamental problems of rhythm]. Moskva [in Russian].
2. Bach, J.S. (2002). Goldberg variations. Synthetic urtexts. The concept and commentary M. Arkadyev. Moskva [in Russian].
3. Bach, J.S. (2015). The Well-Tempered Clavier. Vol. 1 / Edited by Viktor Merzanov. Moskva: Muzyka [in Russian].
4. Maikapar, A.E. (2006). Notebook for Anna Magdalena Bach (1725): for piano / J.S. Bach; ed., intr. art. and comments by A. Maikapar. Chelyabinsk: MPI [in Russian].
5. Nosina, V.B. (2004). Simvolika muzyki J.S.Bacha. Moskva, 56 [in Russian].

UDC 784.21

DOI 10.33287/222143

Го Чанлу,

*аспірант кафедри «Теорія та історія музики»,
Харківської державної академії культури*

тел. (095) 907 - 07 - 63

e-mail: 645200681@qq.com

<https://orcid.org/0000-0001-8926-4309>

ТВОРЧІ ПРИНЦИПИ НАЦІОНАЛЬНОГО ВЕЛИКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРУ В ПЕКІНІ: ДОСВІД ПРОТИСТОЯННЯ КРИЗИ ЖАНРУ

Шляхи розвитку світової оперної культури в умовах кризи популярності жанру набули надзвичайної актуальності на рубежі ХХ – ХХІ століття. Творчий досвід протистояння кризі оперного жанру, вироблений у Китаї, узагальнює світові традиції, але містить і оригінальні знахідки, усвідомлення котрих є доцільним для всесвітньої оперної практики. Протистоянню кризі опери у Піднебесній сприяють взаємообумовлені процеси: «Нова хвиля», що об'єднує мистецтва, синтезовані у «творі сценічному», і відкриття Великих оперних театрів як культурних центрів. Парадигматична роль у виробленні принципів протистоянню кризі опери належить Національному Великому оперному театру в Пекіні. **Мета статті** – визначити творчі принципи Національного Великого оперного театру в Пекіні, націлені на

протистояння кризі жанру і розвиток китайської оперної культури. **Методи дослідження** – історичний, порівняльний, системно-функціональний. **Наукова новизна** статті полягає у введенні до європейського оперологічного контексту досвіду Національного великого оперного театру в Пекіні, націленого на подолання кризи «*opera scenica*». Аналіз напрямів діяльності оперного театру в Пекіні демонструє: успішний розвиток оперної культури передбачає взаємодію напрямів творчої і організаційної роботи. Анти-кризова діяльність Національного театру відіграє парадигматичну роль для інших оперних театрів Піднебесної, визначає актуальні тенденції розвитку оперної культури Китаю в цілому. **Висновки.** Ініційовані Національного Великого оперного театру в Пекіні принципи (врахування умов сучасного ринку; просування маркетингу, тлумачення процесу постановки оперних вистав як своєрідного виробництва, створення підрозділів управлінського типу) об'єднують великі оперні театри країни у вирішенні спільної мети розвитку оперної культури Китаю.

Ключові слова: оперна культура, оперний театр, оперологія, «нова хвиля» в музиці Китаю, Національний Великий оперний театр в Пекіні, репертуарна політика, маркетинг.

Го Чанлу, аспірант кафедри «Теория и история музыки» Харьковской государственной академии культуры

Творческие принципы Национального Большого оперного театра в Пекине: опыт противостояния кризису жанра

Пути развития мировой оперной культуры в условиях кризиса популярности жанра обрели особую актуальность на рубеже XX – XXI столетий. Творческий опыт противостояния кризису оперного жанра, обретенный Китаем, обобщает мировые традиции, содержит и оригинальные находки, осознание которых целесообразно для всемирной оперной практики. Противостоянию кризиса оперы Поднебесной способствуют взаимообусловленные процессы: «Новая волна», что объединяет искусства, синтезированные в «произведении сценическом», и открытие Больших оперных театров как культурных центров. Парадигматическая роль в формировании принципов противостояния кризиса оперы принадлежит Национальному Великому оперному театру в Пекине. **Цель статьи** – определить творческие принципы Национального Большого оперного театра в Пекине, нацеленные на противостояние кризиса жанра и развитие

китайской оперной культуры. **Методы исследования** – исторический, сравнительный, системно-функциональный. **Научная новизна** исследования заключается во введении в европейский оперологический контекст опыта Национального Большого оперного театра в Пекине, нацеленного на преодоления кризиса «*opera scenica*». Анализ направлений деятельности оперного театра в Пекине демонстрирует: успешное развитие оперной культуры предполагает взаимодействие направлений творческой и организационной работы. Анти-кризисная деятельность Национального театра играет парадигматическую роль для других оперных театров Поднебесной, определяет актуальные тенденции развития оперной культуры Китая в целом. **Выводы.** Инициированные Национальным Большим оперным театром в Пекине принципы (учет условий современного рынка; продвижения маркетинга, трактовка процесса постановки оперных постановок как своеобразного производства, создание подразделений управленческого типа) объединяют большие оперные театры страны в решении общей цели развития оперной культуры Китая.

Ключевые слова: оперная культура, оперный театр, оперология, «новая волна» в музыкальном искусстве Китая, Национальный Большой оперный театр в Пекине, репертуарная политика, маркетинг.

Guo Changlu, postgraduate student at the Department of the «Theories and Histories of Music» in the Kharkov State academies of Culture

Creative principles of the National Grand Opera in Beijing: Resisting the crisis of the genre

The ways of development of world opera culture under the crisis of popularity of the genre have gained special relevance at the turn of the 20th and 21st centuries. China's experience in overcoming the crisis of the opera genre sums up the world opera traditions and contains original practices to be recognised by the world opera community. The Chinese opera's crisis is fostered by mutually interdependent processes: the «New Wave» that combines the arts synthesised in the «work of the stage» and the opening of the great opera houses as cultural centres. A paradigmatic role in shaping the principles of confronting the crisis of opera belongs to the National Grand Opera House in Beijing. **This article aims** to identify the creative principles of the National Grand Opera House in Beijing to confront the crisis of the genre and the development of Chinese opera culture. **The research methods** are historical, comparative, system-functional.

The scientific novelty of the study lies in the introduction into the European operaological context of the experience of the National Grand Opera Theatre in Beijing aimed at overcoming the crisis of «opera scenica». The analysis of the activities of the Beijing Opera House demonstrates that the successful development of opera culture presupposes the interaction of creative and organisational activities. The anti-crisis activities of the National Theatre play a paradigmatic role for other opera theatres in the Middle Kingdom and determine current trends in the development of opera culture in China as a whole. **Conclusions.** The principles initiated by the National Grand Opera House in Beijing (taking modern market conditions into account; promoting marketing, treating the process of opera productions as a kind of production, creating management-type units) unite the large opera theatres in the country in addressing the common goal of developing Chinese opera culture.

The key words: opera culture, opera house, operology, new wave in Chinese music art, National Grand Opera House in Beijing, repertoire policy, marketing.

Постановка проблеми. Надзвичайну актуальність в контексті оперології ХХІ століття набуває проблема розвитку світової оперної культури в умовах кризи популярності жанру. Про входження Китаю до єдиного новітнього часопростору світової оперної культури свідчать наявність як спільних проблем комунікативного походження у сучасному бутті «*opera scenica*» на Заході і на Сході, так і шляхів їх розв'язання. При цьому оперну культуру сучасного Китаю визначають специфічні засоби супротиву оперній кризі, вивчення котрих постає актуальним завданням сучасної оперології.

У Китаї протистоянню кризі опери сприяють взаємообумовленні процеси оновлення: «Нова хвиля», що спостерігається в мистецтвах Піднебесної, об'єднаних у «творі сценічному», і утворення Великих оперних театрів, тлумачених як культурні центри. Знаком початку даного процесу в оперній культурі Піднебесної стало відкриття в Шанхаї 1998 року першого Великого оперного театру країни. Поступово визначився центр оперної культури Китаю ХХІ століття, яким є Національний Великий оперний театр у Пекіні, відкритий 2007 року. Встановлені в ньому принципи творчої діяльності відіграють парадигматичну роль в розвитку національної оперної культури, впливаючи на розвиток інших Великих театрів країни.

Актуальність теми обумовлена необхідністю вивчення ролі творчих принципів Великого оперного театру в Пекіні як передумови дослідження процесу розвитку оперної культури Китаю поч. ХХІ ст.

Аналіз сучасних публікацій з обраної теми дослідження. Для даного дослідження мають значення публікації, присвячені аналізу світової оперної культури світу рубежу ХХ – ХХІ століть, зокрема, України і Китаю. Розгляд оперної культури сучасного Китаю у світовому контексті обумовлений утворенням єдиного часопросторового «оперного тексту», для функціонування котрого характерною є наявність як специфічних, так і спільних ідей і проблем. Якщо перші обумовлені національними традиціями, то спільні – загальними особливостями розвитку новітньої оперної культури в світовому масштабі. Якщо вирішення проблем репертуарної політики обумовлюється специфікою національної оперної культури, то розв’язання фінансових, ринкових, маркетингових проблем постає як загальна потреба світового масштабу. Для статті актуальні розвідки: дисертація Янь Цзянань, у котрій розкрито проблему китайської «нової хвилі» у мистецтві, зокрема, музичному; робота Чжан Кай, де розвинута концепція світового оперного театру; дослідження українських вчених – Л. Кияновської, де відбувається розгляд опери як «маркетингового ходу» [3]; О. Берегової, у котрій українська опера початку третього тисячоліття тлумачиться як дзеркало сучасної музичної комунікації [1]; поданий І. Бурнашовим аналіз проблем, що виникли в оперній культурі української держави на новому етапі [2].

Мета статті – визначити творчі принципи Національного Великого оперного театру в Пекіні, націлені на протистояння кризі жанру і розвиток китайської оперної культури в контексті світового процесу протистояння кризі жанру *«opera scenica»*.

Об’єктом дослідження є світовий досвід протистояння кризі оперного жанру, а **предметом** – творчі принципи Національного Великого оперного театру в Пекіні.

Основний матеріал. Оперна культура – всеосяжна за змістом категорія оперології, що охоплює будь-які явища і процеси, сутність котрих обумовлена змістом оперної діяльності. До структури оперної культури як категорії оперології входить весь понятійний апарат і наукові концепції, що склалися навколо відповідної наукової галузі сучасної музикології. До категоріального обсягу категорії оперної культури входять, зокрема, такі поняття, як опера, оперне мистецтво, оперна дія, лібрето, музична драма, оперний жанр, стиль, школа,

оперний спів, оперно-хорова драматургія, оперний театр, оперний репертуар, оперно-виконавська інтерпретація, режисерська і диригентська концепція оперної вистави і т.ін.

Оскільки обсяг змісту категорії «опера культура» реалізується через систему понять, необхідно встановити властивий їм змістовний обсяг. Доцільно також встановити рівні взаємодії оперологічних понять з ведучою категорією системи, тобто оперною культурою. Реалізація цих наукових завдань є необхідною в зв'язку з конкретизацією змісту рівнів категоріально-понятійної системи, зокрема, визначенню обсягу змістовного діапазону поняття «оперний театр» і рівнів його співвідношення з категорію «опера культура».

Оскільки у даній науковій розвідці задіяні категоріально-понятійні рівні оперології, а саме опера культура і оперний театр, доцільно визначити аспекти змістовні межі і взаємодії між ними.

У сучасній музикознавчій науці сформувалася дворівневе функціонування поняття «оперний театр»: максимально широке, коли його значення досягає масштабів категорії (як у кандидатській дисертації Чжан Кай [5, 1]) і цілком конкретне. Максимальне широке тлумачення поняття «оперний театр» («світовий оперний театр», за Чжан Кай) наближується до уподібнення його змістовного обсягу категорії «опера культура». Розуміння поняття «оперний театр» на цілком конкретному змістовному рівні відповідає його значенню як архітектурної споруди, призначеної для здійснення репетиційного процесу і виконання оперних (і балетних) постановок для публіки.

У цьому дослідженні з поняттям «оперний театр» пов'язується його конкретне тлумачення як театральної будівлі, тоді як під категорією «опера культура» розуміється вся цілісність буття «твору сценічного» в сукупності його змістовних рівнів, від композиторської партитури до історії його сценічних версій у різних театрах світу і критичних оцінок, поданих в пресі.

В останні роки ХХ – початку ХХІ століття розпочалася «нова ера» в історії оперної культури Китаю. Її початок обумовлений як загальними процесами розвитку в музичній культурі Піднебесної, так і суто «оперними шляхами» розвитку країни, обумовлені загальним процесом трансформації митецької сфери. Закінчення «культурної революції» 1976 р. обумовило початок доби національного відродження в Китаї, що триває й досі. Стрімкий розвиток національної культури в «період відкритості і реформ», ніби компенсував жорстокість утисків і забобонів упродовж десятиріччя

«культурної революції». Доба національного відродження обумовила пробудження і докорінне оновлення мистецтва: «Нова хвиля», що народилася в той час, охопила «живопис, літературу, кінематограф, музику і літературу» [6], поширившись і на оперу. Ознакою «Нової хвилі» в китайському мистецтві стала актуалізація заклику «до засвоєння досягнень Заходу, а також звернення до стародавніх традицій власної культури у спробі їх синтезу з новими реаліями» [там само]. Переосмислені на національний лад, західні завоювання мали стати основою розвитку національної художньої культури. У цьому ряду новітнього китайського відродження особливе місце посідає опера як центральне явище оперної культури країни. «Нова хвиля» повернула їй затверджене ще з 1920-х років призначення: маючи національні коріння і творчо переусвідомлюючи західні традиції, стати виразом духовних ідеалів Піднебесної сучасної доби.

Поширення опери в Китаї в «період відкритості і реформ» (розпочався після закінчення «культурної революції») обумовлені затребуваністю властивих цьому жанру ознак: синтез мистецтв, поліжанрова природа, що дозволяє відтворювати різні образно-звукові світи і концепції в залежності від типу втіленого у ній змісту; можливість розкривати не тільки «вічні теми», але й символічно відображати актуальний соціальний сенс, «прокляті питання доби»; здібність до новаторства і мобільність відгуку на інноваційні зміни в соціальному житті суспільства; масовий характер аудиторії, що одночасно сприймає багатоярусний «оперний текст». Такі ознаки жанру опери обумовили її затребуваність у добу національного відродження Китаю.

На відміну від загального плину «Нової хвилі», в китайській оперній культурі новаторський зміст «періоду відкритості і реформ» проявився дещо пізніше. Властивості новітнього розуміння китайської оперної культури повною мірою проявилися, починаючи з 1998 року, коли в Шанхаї було відкрито оперний театр нового типу – Великий оперний театр. Тлумачні як сучасні центри оперного мистецтва – унікальні шедеври авангардної архітектури, під дахом котрих розташовано декілька залів різного призначення (великий, камерний, виставочний, кінозал), зручність перебування в котрих забезпечує розвинена сучасна інфраструктура (наявність ресторанів, кафе, паркінгу, магазинів, готелів), оперні театри такого роду получили в Китаї спільну назву – Великі. Саме вони стали справжніми оперними театрами в Китаї XXI століття, у котрих комфорт і стає обов'язковою

умовою заохочення публіки до відвідування оперної вистави. Великі оперні театри Китаю стали втіленням китайської «Нової хвилі» як з музично-театральної, так і архітектурної точок зору.

З 2001 по 2019 роки в різних провінціях Китаю було відкрито дванадцять Великих оперних театрів, а саме в Ляоніні (2001) і Пекіні (Великий театр Пекінської опери імені Мей Ланьфана, 2004; Національний Великий театр виконавських мистецтв або Національний Великий оперний театр у Пекіні, 2007), у Сіньцзяні (2010), в Усі і Шаньсі (2012); у Харбіні (2015), а також у Шеньсі, Нанкіні і Хуань (2017); у Сичуань і в Іу (2019). Кожний з них має свої архітектурні особливості, обумовлені місцевими традиціями і тим ландшафтом, в котрий вони «вписані». Наприклад, зовнішній вигляд будівлі Національного Великого оперного театру в Пекіні, що породжує асоціації з «космічним яйцем», знесенням «величезною куркою-роботом» [4], є відображенням новітнього сприйняття національної оперної культури в дусі модерну. Попри різницю в зовнішній структурі Великих театрів сучасного Китаю, всі вони відповідають спільній концепції, сутність якої полягає в поширенні національної ідеї в розвитку оперної культури Китаю шляхом прищеплення народу любові до музичної сценічної дії. Оперна культура Китаю, поруч із вирішенням питань національного масштабу, опинилася перед необхідністю розв'язання проблем, притаманних світовій оперній культурі, а саме фінансових, кадрових, організаційних, творчих, а також загальним падінням «інтересу публіки як до опери, так взагалі і до класичної музики» [1; 2].

Парадигматичну роль в затвердженні і поширенні наведеної концепції відіграє система принципів, вироблена творчим колективом Національного Великого оперного театру в Пекіні.

Принципом роботи Національного Великого оперного театру в Пекіні постає *єдність традиційного і сучасного, вияв національного характеру оперної культури* як складової Нової хвилі у китайському мистецтві. Запорукою успішної діяльності Національного Великого Театру Пекіну слугує єдність принципів високого професіоналізму оперних артистів і врахування умов ринку і просування маркетингу.

Значна роль належить принципу налагодження *репертуарної політики* Національного Великого оперного театру в Пекіні. Виходячи з врахування історико-художньої специфіки структури і функціонування оперної культури Піднебесної, її складовими на сучасному етапі розвитку постають опери, що представляють

національну традицію (пекінська опера), класичний західно-європейський репертуар, китайську оперу XX – початку XXI століття, базовану на західних традиціях. Принцип одночасної пропаганди класичного західного і оригінального китайського різновидів опери (диверсифікована тенденція в доборі репертуару) потребує від музикантів володіння різними стилями виконання, від режисерів – різноманітними підходами до сценічного оформлення опери. Адже художні завдання в процесі постановки класичних західних і китайських національних опер розрізняються. Якщо, ставлячи класичний західний оперний репертуар, режисер скеровується, в основному, загальноприйнятою формою розкриття її змісту в світовій оперній культурі, то при створенні оригінальних постановок китайських опер має акцентуватися ті аспекти, що відповідають національним уявленням про актуальність тематики і досконалість музичного мистецтва. Виходячи з цього положення, постановки оригінальних китайських опер потребують відповідності сценічним ознакам національного театрального мистецтва, як і втілення національного уявлення про красу театральної дії, що перетворюється на захоплююче видовище. Тут повною мірою актуалізуються безмежні технічні можливості Великого оперного театру, що дозволяють створювати фантастичні сценічні ефекти. Розподіл естетичних критеріїв в процесі постановки вистав західно-європейського і вітчизняного репертуару набув значення художнього принципу творчої роботи колективу Національного Великого оперного театру Пекіну. Принципом роботи Національного Великого оперного театру Пекіну є розширення репертуару, завдяки інтенсифікації творчого процесу. Якщо упродовж 2016 року Національний Великий оперний театр здійснив постановку 50 опер, то упродовж подальших сезонів до щорічної постановки готувалося біля 150 оперних постановок. При цьому інтенсифікація в сфері репертуарної політики жодним чином не означає зниження художньої якості оперних вистав, що йдуть на сцені театру. Підвищення кількісних показників при зростанні якості в процесі постановочної роботи в діяльності Національного оперного театру є важливою умовою розвитку китайської оперної культури початку XXI століття, результативним засобом протистояння кризису жанру. Якщо в європейському контексті щорічна постановка 150 нових оперних спектаклів постає майже справжньою утопією, то в Китаї така картина є реальністю, набувши значення традиції.

Принципом роботи Національного Пекінського оперного театру є поширення китайської національної опери в його репертуарі. Зацікавленість ведучого оперного театру країни в розвитку новітньої китайської опери обумовлює справжній підйом жанру. Глядацький успіх спіткав спектаклі китайських національних опер Інь Цінь «Канал. Пісня ріки» і «Довгий шлях китайської червоної армії», створених і поставлених упродовж другого десятиріччя ХХІ століття.

Як принцип оперно-театральної роботи Національного Великого оперного театру Пекіну постає тлумачення постановки оперних вистав не тільки як творчого процесу, але і як своєрідного виробництва. Створення музичного спектаклю дбайливо розраховане на кшталт певного «конвеєру»: функціонує система елементів, кожен з яких має власну функцію і, поруч з цим, взаємодіє з іншими компонентами процесу. З метою індивідуалізації шляхів керівництва Національним Великим оперним театром у Пекіні було створено не тільки виконавські відділи (оркестровий, театральний-хоровий, танцювальний мистецтва), але і підрозділи управлінського типу. Наприклад, за ініціативою групи по управлінню оперними відділами (створена 2009 р.) 2013 року при Національному театрі виникли відділ по формуванню репертуару і репетиційна команда. Злагоджена робота по випуску музично-драматичних вистав базується на постійних творчих зв'язках між усіма відділами системи оперного виробництва, а також ведучими солістами з метою позбавлення постановок від стандартних рішень, домінування творчого підходу до їх здійснення. У підсумку було подолано можливі механістичність і трафаретність у процесі роботи над постановкою оперних вистав, адже робота кожного з утворених відділів ґрунтується на урахуванні побажань кожної професійної групи та їх погодження з загальною режисерською та диригентською думкою. На цій основі базується художня концепція оперного цілого. Бездоганність виконання кожної складової опери гарантує високу якість кожної музично-драматичної вистави в Національному Великому оперному театрі в Пекіні.

Творча діяльність Пекінського Великого оперного театру базується на урахуванні національної специфіки розвитку оперної культури в країні і порівнянні розвитку опери на Заході і в Піднебесній. Хоча упродовж перших двох десятиліть ХХІ століття відбулося збільшення кількості оперних театрів, розширення репертуару, перетворення на прихильників опери значної кількості населення, розвиток оперної культури в Китаї має значно більші

можливості для розширення, ніж реалізовані на сучасному етапі. Гальмує процес розвитку оперної культури, зокрема, минулі традиції її побутування. На відміну від Європи, де історія опери продовжується вже п'яте століття, в Китаї опера нового типу (тобто, така, що розвиває європейські традиції жанру) існує менше ста років. Відносна короткочасність історії європейської опери в Китаї обумовлює недостатню кількість представників оперних професій – співаків, хормейстерів, інструменталістів, диригентів, режисерів-постановників. Крім того, опера європейської традиції в Китаї – це її досі певною мірою другорядне мистецтво, що поки що не дістало всенародної популярності. Подолання цього ставлення до опери – найважливіше завдання творчого колективу Національного театру, а завоювання слухацької аудиторії – принцип його роботи.

Попри множину негативних факторів, серед яких – розрив в історії і сьогоденні щодо ставлення до опери в європейських країнах і в Китаї, вражаюча різниця в загальній зацікавленості оперною культурою серед населення, кількість всесвітньо визнаних оперних шедеврів, створених на Заході і в Піднебесній, визнання значущості оперного мистецтва в загальному процесі формування духовності китайської нації обумовлює зусилля, що відбуваються в країні, заради розвитку оперної культури. Перетворення оперного мистецтва на складову розвитку національної культури, набуття оперною виставою значення заходу, відвідування котрого є цікавим і престижним для самих широких верств населення, – такими є завдання Національного оперного театру в Пекіні упродовж ХХІ століття.

У контексті китайської оперної культури особливої гостроти набуває мовне питання. Адже виконання західних опер на мові оригіналу для китайської публіки поглиблює питання сприйняття та адекватного усвідомлення художнього змісту. Створення відповідного перекладу з мови оригіналу – одна з серйозних проблем китайської оперної культури. Ускладнює розвиток китайської оперної культури не тільки перешкоди національного походження, але і такі, що відчуває світова оперна цивілізація. Це, зокрема, необхідність великих державних інвестицій (зокрема, в будівлю оперних театрів) і уповільнене повернення грошових внесків. Як і сучасна світова оперна культура, китайська опера відчуває складності наслідки перетворення жанру на елітарний, складність виживання у ринковій атмосфері «оперних товарів і послуг» [2], коли виникає необхідність розробки способів «успішного продажу», застосування маркетингових

механізмів – реклами, формування попиту, врахування потреб „покупців“ – слухачів, “удосконалення виробництва”» [там само] до мистецтва принципово некомерційного характеру.

Творча команда Національного Великого оперного театру в Пекіні дотримується ряду заходів з метою посилення розвитку оперної культури в країні. Взаємодія ефективного оперного виробництва і безперервного творчого становлення, підготовка значної кількості видатних вітчизняних артистів сприятиме підвищенню загального рівня оперно-театральної культури, затвердженню високих вимог щодо її якості у реципієнтів. Важливу роль в цьому процесі відіграє соціальна пропаганда оперної культури, діяльності театру в цілому, здійснення професійного маркетингу, диверсифіційне управління оперно-театральним процесом. В оперній культурі сучасного Китаю спостерігаються оригінальне відображення тих маркетингових ходів, що вироблені і апробовані в світовій оперній культурі. Це, наприклад, ставлення до опери як до ринку, тлумачення оперного спектаклю як маркетингового ходу (згідно визначенню Л. Кияновської [3]).

Для поширення впливу оперної культури на суспільство в сучасному Китаї широко використовуються можливості соціальних комунікацій. *Суспільні медіаресурси сприяють просуванню інформації щодо оперного мистецтва Китаю.* Національний Великий оперний Театр не обмежується сценічною постановкою опер; діяльність його співробітників пов'язана також із рекламою, пропагандою, поширенням інформації про всі етапи підготовки опер до сценічного показу – від вибору репертуару до здійснення прем'єри. Преса, радіо, телебачення слугують поширенню інформації про оперну культуру в сучасному Китаї. З метою розвитку і просування оперного мистецтва, розширення спілкування з населенням, потенційними відвідувачами оперного театру було створено власний веб-сайт, телевізійний канал класичної опери. Творчим колективом Національного Великого театру в Пекіні створюються фільми-опери, що демонструються по телебаченню, виходять як аудіо і відео-записи. До розвитку театральної культури долучаються також такі форми, як поширення і продаж буклетів, програмок, розробка сувенірів. З метою заохочення молоді до відвідування оперного театру відбуваються творчі зустрічі з артистами, покази фрагментів спектаклів у коледжах і університетах.

Виховання оперної аудиторії майбутнього – важливий напрям роботи Національного театру, націленої на розвиток оперної культури в Китаї. Досягнення мети відбувається, завдяки барвистим художнім

освітнім заходам для розвитку духовного світу майбутньої аудиторії. Заради цього Національний Великий Театр більш ніж в 200 районів Пекіну створив оперні сцени для художнього виховання слухачів. Таким чином, опера – мистецтво елітарне – наблизилася до народу. Це обумовило серйозні зміни в складі оперної аудиторії, що почала оновлюватися, збільшуватися і молодіти. Своє значення в розвитку оперної культури відіграла і політика знижок на театральні квитки, з метою заохотити прихильників оперного мистецтва. Перетворення оперного мистецтва на частину життя китайського народу, налагодження комунікації між оперним театром і публікою, усвідомлення престижності відвідування оперного театру – такими є передумови покращення розвитку оперної культури майбутнього, закладені в сучасній Піднебесній.

Висновки. Система принципів, вироблена творчим колективом Національного Великого оперного театру в Пекіні, набула парадигматичного значення в діяльності інших великих оперних театрів країни. Ініційовані творчим колективом Національного Великого оперного театру в Пекіні принципи: єдність традиційного і сучасного, західного і національного в репертуарній політиці; інтенсифікація творчого процесу; поширення китайської національної опери; вияв національного характеру новітньої оперної культури; підвищення професіоналізму оперних артистів; врахування умов сучасного ринку; просування маркетингу, тлумачення процесу постановки оперних вистав як своєрідного виробництва (створення підрозділів управлінського типу) – об'єднують великі оперні театри країни у вирішенні спільної мети розвитку оперної культури Китаю.

Перспективи дослідження теми полягають у доцільності розвитку змісту положень щодо напрямів протистояння кризі жанру опери, вироблених у Китаї.

Список використаних джерел і літератури:

1. Берегова О. Українська опера початку третього тисячоліття як дзеркало сучасної музичної комунікації [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://ua.convdocs.org/docs/index-82811.html?page=14> (дата зверн.: 27.05.2021)
2. Бурнашов І.Ю. Оперне мистецтво України. Сучасні виклики (оглядова довідка за матер. преси та неопублікованими докум.). *ІЦПКМ. ДЗК*. В. 11/5. 2013. 25 с.
3. Кияновська Л.О. Опера як ринок: спектакль як маркетинговий хід [Електр. ресурс]. Режим дост.: <http://ua.convdocs.org> (дата зверн.: 27.05.2021)
4. Оперный театр Пекина: чудо современной архитектуры [Электронный ресурс]. Режим доступа: stroim.ru/unikalnaya-arhitektura/mir/opernyi-tiatr-piekina-chudo-sovremennoi-arkhitektury (дата зверн.: 29.05.2021)

5. Чжан Кай Сучасний оперний театр як художнє явище та категорія музикознавчого дискурсу. Автореф. дис...канд мист. 17.00.03 «Муз. мист.». Одеса, 2017. 20 с.
6. Янь Цзянань Национальные традиции в творчестве китайского композитора Сюй Чанцзюня. Автореф....канд. искусств. 17.00.02 «Муз. искус.». М., 2021. 28 с.

References:

1. Beregova, O. Ukrainian Opera of the Early Third Millennium as a Mirror of Modern Musical Communication [Electronic resource]. – Access mode: <http://ua.convdocs.org/docs/index-82811.html?page=14> (27.05.2021) [in English].
2. Burnashov, I.Y. (2013). Opera Art of Ukraine. Modern Visions (Review of the press and unpublished documents). ICQCA, 11 (5), 25 [in Ukrainian].
3. Kiyanovska, L.O. Opera as a market: performance as a marketing approach [Electronic resource]. – Access: <http://ua.convdocs.org> (27.05.2021) [in English].
4. The Beijing opera theatre: a miracle of modern architecture [Electronic resource]. – Mode of access: stroim.ru/unikalnaya-arhitektura/mir/opernyi-tiatr-piekina-chudo-sovremennoi-arkhitektury (Date of access: 27.05.2021) [in English].
5. Zhang Kai, (2017). Modern Opera Theatre as an Artistic Phenomenon and category of musical discourse. Aut. diss. ... cand. of Arts. Odessa [in Ukrainian].
6. Yan Jianan, (2021). National traditions in the works of Chinese composer Xu Changjun. Aut. diss. ... cand. of Arts. M.: MSC P.I. Tchaikovsky [in Russian].

UDC 786.78

DOI 10.33287/222144

Lebed Volodymyr,
postgraduate student of the Department
of «History and Theory of Music»,
Dnepropetrovsk Academy of Music M. Glinka
 tel. (097) 158 - 67 - 33
 e-mail: lebedvolodymyr92@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-2162-9759>

CYCLICALITY AS MEANS OF CONCENTRATING THE ARTISTIC AND PERFORMING ABILITIES OF A SAXOPHONIST («Manhattan skyline» by O. Calmel)

The purpose of this scientific article is acquaintance with the work of O. Calmel "Manhattan Skyline" from the standpoint of cyclicity. The article analyzes the relationship between cyclicity, artistry and performance features in works for saxophone accompanied by a concert band or a wind orchestra (based on the example of O. Calmel's concert "Manhattan Skyline"). Research **methods**. For a detailed study of the selected topic, an

integration methodology is used, which combines historical, theoretical, comparative methods of scientific knowledge. **The scientific novelty** of the presented article is that for the first time in domestic musicology the phenomenon of cyclicity is considered on the example of a work for saxophone accompanied by a concert band. **Conclusions.** Defined as a cyclic form concentrates, crystallizes and dynamizes the expressive capabilities of the saxophonist in the works for saxophone with concert band. The essence of the concept of cyclicity, its historical origins and ways of its genesis are substantiated. It is clarified how this phenomenon ensures the presence of specific characteristic attributes in the work. The bright aspects of the work, which are characterized by their connection with cyclicity, are singled out. In particular, it is improvisation. The peculiarities of this type of music-making, its origin and role in the formation of performance on academic wind instruments, as well as its place in the modern academic tradition are clarified. A number of performance techniques and effects that serve as a business card of modern academic saxophone performance were also described. The introduction of a relatively new instrument for wind orchestra, namely the piano, came under the spotlight. A combination of saxophone and piano timbre, as a part of the overall orchestral texture, provides new timbre and color characteristics.

The key words: cycle, cyclicity, saxophone, concert band, wind orchestra, performance effects, improvisation, Olivier Calmel.

Лебедь Володимир Олександрович, аспірант кафедри «Історія та теорія музики» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

Циклічність як засіб концентрації художніх та виконавських можливостей саксофоніста («Manhattan skyline» О. Калмеля)

Мета статті – знайомство з твором О. Калмеля «Manhattan skyline» з позиції циклічності. У статті проаналізовано взаємозв'язок циклічності та художньо-виконавських особливостей у творах для саксофона в супроводі духового оркестру (на прикладі концерту О. Калмеля «Manhattan skyline»). **Методи дослідження.** Для детального вивчення обраної теми використовується інтеграційна методологія, яка поєднує історичні, теоретичні, компаративні методи наукового пізнання. **Наукова новизна** презентованої статті полягає в тому, що у вітчизняному музикознавстві вперше розглядається феномен циклічності саме на прикладі твору для саксофона у супроводі духового оркестру. **Висновки.** Визначено як циклічна форма концентрує, кристалізує та динамізує виразові можливості

саксофоніста саме у творах для саксофона з духовим оркестром Обґрунтовано сутність поняття циклічності, його історичні витоки та шляхи його генезису. З'ясовано, як означений феномен забезпечує наявність у творі специфічних, характерних атрибутів. Виокремлено яскраві аспекти твору, що характерні своїм зв'язком із циклічністю. Зокрема це імпровізація. З'ясовано характерні для цього виду музикування особливості, її походження та роль у становленні виконавства на академічних духових інструментах, а також її місце у сучасній академічній традиції. Також було дано характеристику низці виконавських прийомів та ефектів, що слугують візитівкою сучасного академічного саксофонного виконавства. Під прицілом уваги опинилось впровадження відносно нового як для духового оркестру інструменту, а саме – фортепіано. З'ясовано, що поєднання тембру саксофону та фортепіано, як частини загальної оркестрової фактури, надає нові темброво-колористичні характеристики. Окрім цього дане тембральне сполучення може поліпшувати баланс партій соло та акомпанементу, що позитивно відображається на вирішенні художньо-образних задач, котрі є найголовнішим завданням музичного твору.

Ключові слова: цикл, циклічність, саксофон, духовий оркестр, виконавські ефекти, імпровізація, Олів'є Калмель.

Лебедь Владимир Александрович, аспирант кафедры «История и теория музыки» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Цикличность как средство концентрации художественных и исполнительских возможностей саксофониста («Manhattan skyline» О. Калмеля)

Цель статьи – знакомство с произведением О. Калмеля «Manhattan skyline» с позиции цикличности. В статье проанализирована взаимосвязь цикличности и художественно-исполнительских особенностей в произведениях для саксофона в сопровождении духового оркестра (в примере концерта О. Калмеля «Manhattan skyline»). **Методы исследования.** Для детального изучения темы используется интеграционная методология, которая сочетает исторические, теоретические, компаративные методы научного познания. **Научная новизна** представленной статьи заключается в том, что в отечественном музыковедении впервые рассматривается феномен цикличности именно на примере произведения для саксофона в сопровождении духового оркестра. **Выводы.** Определен как циклическая форма концентрирует,

кристаллизует и динамизирует выражению возможности саксофониста именно в произведениях для саксофона с духовым оркестром. Обоснована сущность понятия цикличности, его исторические истоки и пути его генезиса. Выяснено, как определенный феномен обеспечивает наличие в произведении специфических, характерных атрибутов. Выделены яркие аспекты произведения, характерные своей связью с цикличностью. В частности, это импровизация. Выяснено характерные для этого вида музицирования особенности, ее происхождение и роль в становлении исполнительства на академических духовых инструментах, а также ее место в современной академической традиции. Также было дана характеристика ряде исполнительских приемов и эффектов, которые служат визитной карточкой современного академического саксофонного исполнительства. Под прицелом внимания оказалось внедрение относительно нового как для духового оркестра инструмента, а именно – фортепиано. Установлено, что сочетание тембра саксофона и фортепиано, как части общей оркестровой фактуры, предоставляет новые темброво-колористические характеристики. Кроме этого данное тембральную сообщения может улучшать баланс партий соло и аккомпанемента, что положительно отражается на решении художественно-образных задач, которые являются главной задачей музыкального произведения.

Ключевые слова: цикл, цикличность, саксофон, духовой оркестр, исполнительские эффекты, импровизация, Оливье Калмель.

The setting of the problem. Works for saxophone accompanied by a concert band (wind orchestra) are a relatively young phenomenon in the musical space, and therefore they have not yet been sufficiently and comprehensively studied by musicologists. Due to the fact that the above works are interesting for performers and in demand by listeners, there is a need for detailed research and justification. One of the aspects that characterize these works is their belonging to the cyclicity, in the sense of cyclical forms and their modifications and as a consequence of the influence of cyclical on the concentration of artistic and performing abilities of the saxophonist. The real development and heyday of works for saxophone and concert band occurs in the late twentieth century, which chronologically coincides with the general rise of world academic saxophone culture and the direction of the music for solo instrument with concert band. Being the pinnacle of orchestral culture, works for saxophone accompanied by a

concert band (wind orchestra) of the twentieth century and the beginning of the XXI century are of scientific interest, which confirms the need to address this topic. Given the great interest in works for saxophone accompanied by a concert band by performers and the lack of domestic musicology research focused on this topic, its **relevance** in today's cultural and artistic thought is undeniable.

Literature review. Works for saxophone accompanied by wind XX - early XXI centuries have already become the subject of study of English musicologists J.D. Wallace [11], K. Retty [10], K. Jenkins [9] and the Russian S. Kirilov [5], the latter of which in his doctoral dissertation on M. Gottlieb, resorted to comparative analysis, but ignores the cyclical nature, limited mainly to their superficial or narrowly descriptive nature.

The purpose of the article is to prove that the expressive and artistic potential of works for saxophone and brass band is connected with the use of composers of certain cyclic musical forms.

The object of research is works for saxophone accompanied by a concert band (wind orchestra) of composers of the XX – early XXI century, and the **subject** – the peculiarities of the interpretation of cyclic forms and their relationship with the concentration of artistic and performing abilities of the saxophonist.

Presenting main material. The history of cyclical instrumental works dates back to the 16th century. The first cyclical works were suites. They mainly consisted of dances popular at that time and had an applied character, served as a musical accompaniment to court events. These are piano, lute, violin, cello suites. A little later a sonata and a concert appear. Works for saxophone accompanied by a brass band in which cyclicity is essential are primarily concerts, so first of all, we are interested in the concert and its genesis and characteristics in this area of music.

As D. Maksymenko remarks: «The first sprouts of the concert genre can be seen in the days of the late Renaissance in the Venetian school (second half of the 16th century). Venice at that time was one of the most important European cultural centers» [7]. The most important feature that testifies to the tendencies of concert life in the Renaissance era is the increase in the prevalence of secular origins (even in church genres) in the increase of figurative horizons and the attraction to instrumental forms. At that time, there was a tendency among Venetian artists to merge the categories of secular and spiritual, which was accepted by the leaders of the then clergy surprisingly humanely and indulgently. Thus, there was no

significant difference between the motet, the spiritual motet, the madrigal and the instrumental piece in Venice at that time.

The Renaissance and later the Baroque era are characterized by the rapid flourishing of instrumental music, the emergence of new genres. At this time, great scientific discoveries are being made, technical progress is being planned, and this does not bypass the musical sphere. Instruments are being developed and improved, the technical capabilities of musicians are being improved, and consequently the level of artistic and expressive capabilities is growing. The concept of "virtuoso" appears, is a performer who perfectly and perfectly masters all the possibilities of his instrument and is able to use it to convey the subtlest and most diverse nuances of musical works. All this became the basis for the emergence of the concert genre, which aimed to demonstrate the full expressive potential of the soloist as opposed to the orchestra. The latter, thanks to the overall performance development, has also greatly expanded its performance characteristics. The composers of that time wanted to embody as many images and characters as possible, so they used the principle of cyclicity to unite several figurative spheres united by a common idea. All this harmoniously crystallized into the classic three-part form of the concert, where the first part is fast, the middle part is slow and the third part is fast. Eventually, over time, this compositional structure changed, but the principle of contrast remained to this day. As Demeshko points out: "such humanitarian attributes as "contradictions", "conflict", "overcoming", "joy of joining", "catharsis" etc. become stable attributes of the sonata-cycle, beginning with the works of the Viennese [4]. Thus, the authors of the twentieth century, namely, composers who wrote for the saxophone accompanied by an orchestra preferred to embody various figurative spheres, and raise large-scale issues in their works. Thus, they had to resort to the principle of cyclicity, in order to concentrate artistic and figurative characteristics in their works.

Among the composers of the XX – early XXI centuries, who turned to writing music for saxophone and wind orchestra, marked by cyclicity, the following should be noted: P. Gilson Concerto for alto saxophone and orchestra, P. Creston Concerto for alto saxophone and orchestra, G. Kalinkovich Capriccio Concerto on a Theme by Paganini, M. Gottlieb Concerto for Alto Saxophone and Orchestra, D. Maslyanka Concerto for Alto Saxophone and Orchestra, J. Mackey Concerto for Soprano Saxophone with Orchestra (brass ensemble), O. Calmel Manhattan Skyline for alto saxophone with wind orchestra, S. Brynt Concerto for alto saxophone with concert band, D. Bourgeois Concerto for alto saxophone with concert band,

M. Elerby Cinnamon concerto for alto saxophone with concert band. Each of the above concerts is unique and interesting in its own way. Composers use cyclicity in concerts, both traditionally and non-traditionally. However, one way or another, cyclicity is a means of concentrating the artistic and performing abilities of the saxophonist and serves as a catalyst for the unifying process of meaning-making.

One of the brightest embodiments of cyclicity in works for saxophone and brass band is O. Calmel's composition "Manhattan Skyline" for alto saxophone with orchestra of wind instruments. This is a large-scale work consisting of seven parts, so the composer uses a non-typical structure. The author calls it a concert. All parts, as well as the whole work, have program names related to the names of the districts of New York (USA). The first part of "Fifth Avenue" has two sections: Maestoso and Presto. The second part of "Time Square" is very close in nature to the first part. The third part of "Central Park" has a contrast to the first two parts of the character, the pace of Largo. The role of the piano is important. It should be noted that the introduction of the piano in a large wind orchestra took place quite recently, in the early XXI century. The use of unison piano and saxophone gives a unique timbre. The piano enhances the sound of the saxophone and promotes a better balance of solo and accompaniment. The fourth part of the "High Line" tempo Alegreto and Presto. The composer uses non-traditional means of expression and various sizes. The fifth part is called "Two Bridges". The beginning sounds at the tempo of the previous part. The sixth part of the "Grand Central Terminal" tempo Allegro, the middle section the tempo Largo. The seventh part of the "Financial District" tempo Allegro. Thus, despite the seven-part structure, in this composition there is a tendency to the classical structure of the concert, when the extreme parts are mobile and the middle is the lyrical center of the work.

This work is full of many artistic and performing features. One of them is improvisation. The performer must improvise with effects, that is non-traditional means of expression. The composer instructs "effets improvise`s" (in French - improvised effects) in the sixth part in bars 556-561 and bars 645-649. This means of expression embodied by the author in the work brings the performer closer to the jazz element and the corresponding manner of performance. It should be noted that New York is perhaps the largest and most powerful center of jazz culture in the world, the most prominent jazz performers, namely jazz saxophonists, have lived, recorded and performed on numerous stages of New York jazz clubs. This factor is thus reflected in the work. Another indicator of the affiliation of this part of

the work to the jazz direction is its triples pulsation, which is characteristic of the "swing" style, the basis of traditional ("mainstream") jazz. Each artist prefers to approach this fragment in their own way. Consider two performing interpretations, by Michel Supera and Alexander Soulliart.

A. Soulliart performs in this episode such performance effects as slap and slapped attack, where he uses the open type of the slap - "it is a noisy means of expression, performed by hitting the tongue on the alveoli and the tip of the cane, while covering the valves as in normal game" [1]. "Slap has been used on the saxophone since the beginning of the 20th century and originates from the field of jazz music. On the saxophone there are two types of this technique: 1) open (tongue), has a certain height and different dynamic gradations; 2) closed (labial), without a certain height, in the range of piano, mezzo-piano" [8]. The soloist also performs chords and consonances, which give the performance a specific character of humor and capriciousness. "The use of additional fingers makes it possible to get the sound of dissonant chords", points out L. Maksymenko [8]. In addition to the use of additional, non-typical fingering combinations, quite often, you should adjust the performance apparatus in a special way, namely the position of the tongue and larynx. As for the effects performed in this episode by the French saxophonist Michel Supera, to whom, by the way, this work is dedicated, he does not perform at all in bars 556-561 no unusual effects. He improvises, but without the use of non-traditional means of expression. By the way, in modern academic music for saxophone you can find examples when the author of the work requires the performer to improvise for some time. For example, it is "Fuzzy Bird sonata" for alto saxophone and piano by Japanese composer Takashi Yoshimatsu, where in the third part, the saxophonist has to improvise in the specified range and gradually move to the highest register of the instrument. Another example of improvisation mentioned in the work is the Concerto "Birds" for saxophone accompanied by a concert band by Japanese composer Toshio Mashima. There is also an episode in which the saxophonist needs to have a variety of sound and noise effects that mimic the sounds that are characteristic of a bird, and must be able to appropriately introduce them into the overall outline of the composition. The art of improvisation has always accompanied performers on wind instruments. This was especially true before the advent of the established sign system of musical notation. As V. Hromchenko notes: "It is in the art of improvisation in the field of solo performance on unanimous wind instruments, ie instrumental monody, that the steps to future periods in the history of wind performance are marked,

marked by the flourishing of concert performance, demonstration of own virtuoso abilities of soloists. In this case, there is a certain paradox: instrumentalism as such tends to polyphony (suffice it to mention the phenomenon of the Aeolian harp), and improvisation in instrumental music contributes to the development of solo performance, in particular on wind instruments" [2]. In addition, an important artistic aspect in the work are the fragments that are close in function to the cadences. Such, for example, is the episode from the first part of bars 40-44, as well as bars 52-58. The composer marks "tres librement" (from French - very freely). These episodes are performed against the background of pedal chords of a woodwind group, saxophones and horns, ie the soloist really has complete freedom of performance, "however, as we know, the cadence is one of the most striking features of the genre of solo instrumental concerto" [9]. The next cadence episode is the beginning of the second part of bars 156-168, again marked "tres librement" and "un peu mysterieux" (from the French – a little mysterious, enigmatic), which gives the episode a mysterious and intense nature.

Another striking feature of this work is the active role of the piano in the orchestra and its interaction with the solo saxophone part. This is especially evident in the third part – "Central park". The piano performs the melody in unison with the solo saxophone, thus creating a timbre tandem, as opposed to an orchestra. Note that due to the fact that the piano is usually on stage at a distance from the soloist, and thus their ensemble acquires a more voluminous, sound. This way of presenting musical material helps to balance the sound of solo and accompaniment parts. In addition to an interesting timbre combination, the introduction of the piano into a concert band (wind orchestra) and combining it with different orchestral groups can improve and facilitate ensemble interaction, as the piano is able to act as a "tuning fork". Thus, in the fourth part of the "High line" starting from bar 374 the melody is set out in a solo saxophone, first clarinet and piano. In three bars the piccolo and horn flute, ie instruments of polar registers and timbres, are added to the mentioned ensemble, but thanks to the piano these register contrasts are smoothed and qualitatively complemented. The audience was already able to approve and appreciate such artistic achievements of the young French composer. Especially successful can be considered the performance of the wind orchestra of the Dnepropetrovsk Academy of Music. M. Glinka within the framework of the international festival "Music without borders" which took place on February 27, 2019 in the walls of the academy. "In the evening concert <> a large wind orchestra

under the direction of Igor Gruzin performed a number of modern original orchestral and solo compositions for trombone (soloist - Professor of Paris conservatory, the famous trombonist Jacques Mauger) and saxophone (soloist Alexander Soulliart). World-famous masterpieces of academic wind music, including E. Cook's "Bolivar", S. Hazo's "Seven", the original «Manhattan Skyline» Concerto for saxophone with wind orchestra by French composer Oliver Calmel <> and other academic original art the works confirmed the kaleidoscopic variety of modern professional music and performing arts" [3]. By the way, the piano part was brilliantly and convincingly performed by a young and talented pianist Olena Malynovska. Of course, the solo saxophone part is full of all possible means of expression, such as expressive, exciting cantilena, or virtuoso, rapid passages, or various syncopated rhythms and a whole palette of strokes. All these means of artistic expression are necessarily related to the fact that the work is cyclical, and therefore must carry many facets, images and hold the attention of the listener.

Cyclicity puts before the performer the task of correct, balanced construction of the architecture of the work, because the correct, harmoniously constructed form helps to convey to the listener exactly the true composer's idea. Since the work of O. Calmel is quite voluminous, this problem of the form of the structure appears relevant and urgent. The correctly constructed form of the work is based on the contrasts and hierarchy of emotionality of different parts. An important factor in this situation is the so-called "cyclic contrast" (according to E. Nazaikinsky) [9]. "This special contrast, as a contrast in the exact sense of the word, in cyclical forms, according to the author, is conditional - it is neutralized by an unregulated pause between parts, a pause <>, associated with a change in psychological attitude. Nazaikinsky understands the term "cyclic contrast" primarily as an indication of its conditionality, and the contrast itself - as an action of the principle of additionality and the mechanism of related associations" [6]. In addition, Nazaikinsky proposes the so-called "theory of modes", where along with the word "mode" are close in meaning the concepts of "character" and "temperament", the choice of which in some cases depends on what feature of the holistic image of music should be emphasized. Based on this, the essence of the cyclic form is their change, which has a secret logic that ensures the unity of the whole. For example, Nazaikinsky calls it "cyclical meaning" [6]. According to Nazaikinsky, modes, characters, and states are the material of changes in a cyclical form, which is not a continuous process and therefore is not regulated by thematic

and intonational factors. For the correct, refined construction of the form it is necessary to define culminating episodes, among them to allocate the main and secondary culminations. This must be done both in each part separately and as a whole work. This work should take place in creative collaboration with the conductor, because the soloist's interpretation alone is not enough to fully perform a concert with an orchestra. The conductor's work on the score is a complex process that is not currently the subject of this article. As for the work of the soloist of his party, for the best he should be guided by two main methods, namely, deductive and inductive methods of work on the work. In addition, "when working on a concert, a saxophonist should clearly define where his part has a leading role, where it is subordinated, and where it has an equal value with the orchestra part" [5].

Conclusions. The saxophone repertoire has been developing quite actively and successfully in recent decades. In particular, this applies to works for saxophone accompanied by a concert band. But since the saxophone is a relatively young instrument, although quite popular, there is still a lack of academic repertoire. The long saxophone was perceived exclusively as a jazz instrument, it was accompanied by a so-called "jazz" stereotype, which influenced the removal of the saxophone from academic music, and thus reduced the interest of composers in this instrument. Therefore, the development of the repertoire, especially due to the appearance of original works, is an extremely important and popular process in both domestic and foreign saxophone community. And one of the effective and artistically convincing means of promoting and disseminating academic saxophone art is cyclic works for saxophone, because a cyclical work is able to carry a more concentrated and crystallized artistic idea. Examining O. Calmel's work "Manhattan skyline" for alto saxophone with wind orchestra, it was found that the expressive and artistic potential of works for saxophone with wind orchestra is closely related to the use of composers of a cyclical, for example in a seven-part work, which has now been investigated. A number of artistic and performing aspects were identified that help to fill this work with expressiveness. **The peculiarities** of the construction of drama characteristic of cyclic works are also pointed out. Given, so far, not deep enough study of this area of musicology, we see the feasibility of further research in the field of works for saxophone accompanied by a concert band (orchestra), and other solo with a band.

Список використаних джерел і літератури:

1. Апатский В.Н. Основы теории и методики духового музыкального исполнительского искусства. Киев: НМАУ им. П.И. Чайковского, 2006. 432 с.

2. Громченко В.В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX – початку XXI ст. Київ - Дніпро: ЛІРА, 2020. 304 с.
3. Громченко В.В. Європейський музичний форум у Дніпрі. *Музичний вісник*. Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки. 2019. №1 (43). С. 2.
4. Демешко Г.А. Диалог как феномен жанрового интонирования (к вопросу о генезисе сложного диалогического знака). *Вестник музыкальной науки*. 2020. Т.8, № 3. С. 5–13.
5. Кириллов С.В. М. Готлиб. Концерт для саксофона альт с духовим оркестром. *Вестник МГУКИ* 5 (31) 2009. С. 230-233.
6. Лосева О.В. Теория циклических форм в наследии Е.В. Назайкинского. *Журнал Общества теории музыки*: 2016/2 (14).
7. Максименко Д. Європейський саксофонний концерт: теоретичні засади та виконавські інспірації. дис. канд. мистецтв.: 17.00.03. Львів, 2018, 203 с.
8. Максименко Л. Специфіка сучасних прийомів гри на саксофоні (на прикладі саксофонної творчості композитора В. Рунчака). *Київське музикознавство*. 2013. В. 47. С. 217–223.
9. Назайкинский Е. Стил и жанр в музыке. М.: Владос, 2003. 248 с.
10. Jenkins C. A Conductor's and Performer's Guide to Steven Bryant's Concerto for Alto Saxophone, Ohio State University, 2018, 149 p.
11. Rettie, Christopher Scott A performer's and conductor's analysis of Ingolf Dahl's for Alto Saxophone and Wind Orchestra. 2006. Louisiana State University, 89 p.
12. Wallace J. D. John Mackey's concerto for soprano sax and wind ensemble: An analysis and conductor's guide to performance, Georgia, 2009, p. 143 [in English].

References:

1. Apatskii, V.N. (2006). Osnovy teorii i metodiki dukhovogo muzykal'nogo ispolnitel'skogo iskusstva. Kyiv: NMAU im. P.I. Chaykovskogo [in Russian].
2. Hromchenko, V. (2020) Dukhove solo v yevropejskii akademichnii kompozytorskii ta vykonavskii tvorchosti XX - XXI st. Kyiv-Dnipro: LIRA [in Ukrainian].
3. Hromchenko, V.V. (2019). Yevropeiiskyi muzychnyi forum u Dnipro. Muzychnyi visnyk. Dnipropetrovska academia muzyky im. M. Hlinki, 1 (43), 2 [in Ukrainian].
4. Demeshko, G.A. (2020). Dialogue as phenomenon of intonement in genres (on genesis of complex dialogue marks), Journal of Musical Science, 8, 5–13 [in Russian].
5. Kirillov, S.V. (2009). M. Gotlib Kontsert dlia saksofona alta s dukhovym orkestrom. Vestnik MGUKI, 5 (31), 230–233 [in Russian].
6. Loseva, O.V. (2016). Teoriia tsiklicheskih form v nasledii E.V. Nazaiikinskogo. Zhurnal obshestva teorii muzyki: vypusk 2016/2 (14) [in Russian].
7. Maksymenko, D. (2018). Yevropeiiskii saksofonyi kontsert: teoretychni zasady ta vykonavski insoiratsii; dys. kand. mystetstvoznavstva. Lviv [in Ukrainian].
8. Maksymenko, L. (2013). Specyfika suchasnykh pryjomiv ghry na saksofoni (na prykladi saksofonnoji tvorchosti kompozytora V. Runchaka). Kyiv musicology 47, 217–223 [in Ukrainian].
9. Nazaiikinskii, E. (2003). Stil i zhanr v muzyke. Moscow: «Vlados» [in Russian].
10. Jenkins, C. (2018). Conductor's and Performer's Guide to Steven Bryant's Concerto for Alto Saxophone, Ohio State University, 149 [in English].

11. Rettie, Christopher Scott (2006). A performer's and conductor's analysis of Ingolf Dahl's for Alto Saxophone and Wind Orchestra. Louisiana State Univer. [in English].
12. Wallace, J.D. (2009). John Mackey`s concerto for soprano sax and wind ensrmble. An analysis and conductor`s guide to performance, Georgia [in English].

UDC 78.072.3

DOI 10.33287/222145

Хотюн Альона Володимирівна,
викладач кафедри «Історія та теорія музики»
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел. (095) 908 - 81 - 95
e-mail: 2602atana1997@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-5964-9240>

НОВІ АСПЕКТИ ПРОГРАМНОСТІ В СУЧАСНІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ

Мета статті визначити зміни у музично-теоретичному осмисленні програмної музики, які відбулися в англомовному музикознавстві на початку ХХ ст. та призвели до формування модерної парадигми дослідження програмності. Кінець ХІХ ст. відзначений кризою романтичної програмності: композитори все більш тяжіють до прихованих програм або взагалі відмовляються від них. У музикознавстві починаються дослідження програмності у більш широкому історичному контексті. **Методи дослідження:** порівняльно-критичний аналіз та систематизація даних, отриманих з англомовних джерел (у першу чергу з фундаментальних монографій Ф. Нікса та Дж. Крегора); історико-системний аналіз впливу таких явищ, як культурна травма та місця пам'яті, на втілення програмності у меморіальних жанрах сучасної музики; музикознавчий аналіз музичних творів Дж. К. Адамса та Ч. Айвза. **Наукова новизна** результатів полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві на матеріалі монографій Ф. Нікса та Дж. Крегора розглянуто зміни у теоретичному осмисленні принципу програмності та на матеріалі творів Дж. К. Адамса досліджено реалізацію цих змін. **Висновки.** Сучасні композитори, на відміну від романтиків, які втілювали у програмних творах особисті переживання, звертаються переважно до колективного емоційного досвіду. Це надає поштовх розвитку меморіальних жанрів, які не лише втілюють нові способи реалізації програмності, а

виконують також психотерапевтичну функцію, допомагаючи слухачам подолати відчуття болю від втрат. Програмність в сучасній музиці набуває нових носіїв: крім асоціативно-програмних заголовків, важливою складовою стають коментарі автора, надані постфактум.

Ключові слова: асоціативність, Дж. К. Адамс, культурна травма, меморіальні жанри, програмність, Ф. Нікс, Ч. Айвз.

Хотюн Алена Владимировна, преподаватель кафедры «История и теория музыки» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Новые аспекты программности в современной музыкальной культуре

Цель статьи – определить изменения в музыкально-теоретическом осмыслении программной музыки, которые произошли в англоязычном музыковедении в начале XX в. и привели к формированию современной парадигмы исследования программности. Конец XIX ст. отмечен кризисом романтической программности: авторы все более тяготеют к скрытым программам или вообще отказываются от них. В музыковедении начинаются исследования программности в более широком историческом контексте. **Методы:** сравнительно-критический анализ и систематизация данных, полученных из англоязычных источников (в первую очередь из фундаментальных монографий Ф. Никса и Дж. Крегора); историко-системный анализ влияния таких явлений как культурная травма и места памяти на воплощение программности в мемориальных жанрах современной музыки; музыковедческий анализ музыкальных произведений Дж. К. Адамса и Ч. Айвза. **Новизна** результатов состоит в том, что впервые в украинском музыковедении на материале монографий Ф. Никса и Дж. Крегора рассмотрены изменения в теоретическом осмыслении программности и на материале произведений Дж. К. Адамса исследована реализация этих изменений в музыке. **Выводы.** Современные авторы, в отличие от романтиков, воплощавших в программных произведениях личные переживания, обращаются преимущественно к коллективному эмоциональному опыту. Это дает толчок развитию мемориальных жанров, которые не только воплощают способы реализации программности, но и выполняют психотерапевтическую функцию, помогая слушателям преодолеть ощущение боли от потерь. Программность в музыке приобретает новых носителей: важными становятся комментарии композитора, предоставленные постфактум.

Ключевые слова: ассоциативность, Дж. К. Адамс, культурная травма, мемориальные жанры, программность, Ф. Никс, Ч. Айвз.

Khotun Alona, teacher of the chair «History and Theory of Music» of Dnipropetrovsk Music Academy named after Mikhail Glinka

New aspects of program musik in modern music culture

The purpose of the article is to determine the changes in the musical-theoretical understanding of program music that took place in English musicology in the early twentieth century. and led to the formation of a modern paradigm of program music research. The end of the XIX century. marked by a crisis of romantic program music: composers are increasingly inclined to hidden programs or refuse them altogether. In musicology, the study of program music in a broader historical context begins. **Methods:** comparative-critical analysis and systematization of data obtained from English-language sources (primarily from the fundamental monographs of F. Nicks and J. Kregor); historical-system analysis of the influence of such phenomena as cultural trauma and places of memory on the embodiment of program in memorial genres of modern music; musicological analysis of musical works by J. K. Adams and C. Ives. **The novelty** of the obtained results is that for the first time in Ukrainian musicology the changes in the theoretical understanding of the principle of program music are considered on the material of monographs of F. Nicks and J. Kregor and the realization of these changes in modern music is studied on the material of works by J. K. Adams. **Conclusions.** Modern composers, in contrast to the Romantics, who embodied personal experiences in program works, turn mainly to the collective emotional experience. This gives impetus to the development of memorial genres, which not only embody new ways of implementing program, but also perform a psychotherapeutic function, helping students to overcome the feeling of pain from loss. Program in modern music acquires new media: in addition to associative-program titles, the composer's comments provided ex post facto become an important component. They become part of the program, but do not narrow the circle of listeners' associations, but on the contrary expand the field for reflection.

The key words: associativity, J. K. Adams, cultural trauma, memorial genres, program music, F. Nicks, C. Ives.

Постановка проблеми. В ХХ ст. відбуваються певні зміни у використанні як принципу програмності, так і програмних засобів. Зокрема, назви творів вже не мають прямого посилання на певну подію або конкретний сюжет. Програмну складову ми усвідомлюємо лише

завдяки численним інтерв'ю та публікаціям композиторів. Зсув сприйняття твору під впливом програмних коментарів є важливою рисою сучасної музики. Давати розгорнуті коментарі щодо власних творів – це загальна тенденція для композиторів ХХ ст., в той час як автори ХІХ ст. не вважали за потрібне додатково коментувати вже видані твори: все, що було потрібно, містилося у заголовках та/або літературній програмі. Але сучасні авторські пояснення носять асоціативний характер, змушуючи розмірковувати та робити власні висновки після прослухання твору. Такі міркування можуть носити й музично-теоретичний характер.

Актуальність дослідження зумовлена поки що недостатнім освітленням в українському музикознавстві творчості цілого ряду відомих зарубіжних композиторів – зокрема, Дж. К. Адамса. Для ефективного музично-критичного супроводу його музики та сучасної академічної музики в цілому необхідно впевнено орієнтуватись в тому, як сучасні музикознавці трактують проблему програмності.

Аналіз публікацій за темою дослідження. Ця стаття базується на двох головних джерелах, які присвячені проблемі програмності. Важливо почати не з сучасних публікацій, а з роботи, яка вийшла сто років тому, але залишилась непоміченою у радянський період та поки що не увійшла до наукового ужитку українського музикознавства. Це монографія німецького музикознавця Ф. Нікса «Programme music in the last four centuries» [3], написана англійською мовою та опублікована в 1907-му році. Автор розглядає програмність в творчості композиторів починаючи з ХVІ ст. Таким чином він розширює історично-стильові рамки та виявляє програмність у світській вокальній та інструментальній музиці раннього Бароко. Монографія схожа на дуже детальний словник, у якому зібрані усі композитори, які створювали програмну музику та надана коротка характеристика їхньої творчості. Звернення до такого референтного джерела полегшує роботу музикознавців, які займаються дослідженнями програмності.

Втім, за сто років у європейському музикознавстві накопилась певна критика монографії німецького музикознавця. Американський музикознавець Дж. Крегор у 2015-му році видав книгу «Program music» [2]. Автор використовує принцип роботи з музичним матеріалом, схожий на той, яким користувався Ф. Нікс, але зосереджується лише на творчості композиторів ХІХ-го та першої половини ХХ ст. Здавалося б, це повертає до принципів

романтичної програмності, але в більш широкому історичному контексті добре відома музика осмислюється зовсім інакше.

Дж. Крегор називає роботу Ф. Нікса однією з найкращих у англомовному музично-теоретичному просторі, але критикує його за вільне трактування терміну програмність та досить поверхневий розгляд композицій. При аналізі музичних творів ми будемо використовувати настанови цих авторів у якості методологічної бази.

Також для методології цього дослідження є важливими два поняття з області соціології та історії – культурна травма та місця пам'яті. Ці дві категорії пов'язані з трагічними подіями ХХ ст. та відобразились у творах, які будуть розглядатись у даній статті. Поняття «культурна травма» увів польський соціолог Пьотр Штомпка [5]. Початково, воно було пов'язано зі змінами в житті суспільства після падіння комуністичних режимів. П. Штомпка створив алгоритм аналізу, що допомагає осмислювати процеси переживання такої культурної травми. Місцями пам'яті, ми можемо вважати як духовні, так і матеріальні символічні об'єкти, що стали елементом спадщини національної пам'яті суспільства. Автором цієї концепції є французький історик П. Нора [4]. Цей термін не слід розглядати лише у вузькому, географічному сенсі: місцями пам'яті можуть бути й події, люди, книги, пісні й інші предмети, що представляють історичну пам'ять людства. Саме вони направлені на збереження історичної, колективної пам'яті суспільства, що пов'язана із певними подіями. Створення, збереження й звертання до таких «місць пам'яті» у сьогоденні, формує правила поведінки й моральні засади для сучасної людини.

Метою статті є визначення змін у музично-теоретичному осмисленні програмної музики, які відбулися в англомовному музикознавстві на початку ХХ ст. та призвели до формування модерної парадигми дослідження програмності. У свою чергу спираючись на модерну парадигму дослідження програмності має сприяти кращому розумінню того, як використовують принцип програмності сучасні композитори.

Об'єктом дослідження є застосування принципу програмності в сучасній музиці євроатлантичної традиції, а **предметом** – зміни у розумінні та застосуванні принципу програмності, які виявляються в академічній музиці перших десятирічь ХХІ ст.

Виклад основного матеріалу. ХХ ст. відзначилось рядом масштабних історичних подій, що назавжди змінюють життя й

світосприйняття людства. Найбільш помітним і глобальним є вплив Першої та Другої світових війн. На відміну від композиторів-романтиків, які ділились лише власним емоційним досвідом, сучасний композитор повинен враховувати трагічний колективний емоційний досвід широких людських мас. Розглянемо, як працює із цим досвідом Ч. Айвз. Третя частина з Другої оркестрової сюїти має назву «From Hanover square north». Її присвячено пам'яті загиблих при затопленню судна «Лузітанія» під час Першої світової війни. В цій композиції автор використовує цитату з євангельського гімну «In the Sweet By and By». Сам текст гімну не має жодного відношення до трагічної події, але саме його заспівали люди на пероні нью-йоркського вокзалу, коли до них дійшла звістка про затоплення «Лузітанії». Ч. Айвз був свідком цієї події та описав її у своїх мемуарах. Таким чином, композитор увічнив у творі цей гімн, який став певним символом об'єднання людей, які намагаються пережити та осмислити масштаб спільної трагедії. Ця композиція демонструє, як починає поступово зникати границя між вокальною та інструментальною музикою у втіленні програми. На умовність такої границі неодноразово вказував Ф. Нікс, підкреслюючи, що засоби, вироблені у вокальній музиці, здавна переходять до музики інструментальної.

Схожий принцип роботи зі словесним текстом присутній в кантаті «Уцілілий з Варшави» А. Шьонберга. Твір був написаний у 1948-му році й присвячений повстанню у Варшавському гетто. Окрім музичного супроводу, композитор написав лібрето англійською мовою. У деяких розділах мова оповідача переривається грубими викриками фельдфебеля німецькою, що надає певної хронікальної переконливості. Кантата А. Шьонберга не претендує на історичну точність відтворення подій: автор поєднує ліквідацію Варшавського гетто 1942-го р. та Варшавське повстання 1943 р. Тим не менш твір сприймається як приклад музичної документалістики. У фіналі твору А. Шьонберг використовує молитву «Шма, Ісраель», яка стає, – як євангельський гімн у Айвза – символом солідарності та спротиву.

В англійській музиці яскравим прикладом меморіального жанру є «Воєнний реквієм» Б. Бріттена. Він був присвячений відкриттю нового кафедрального собору в Ковентрі, який був побудований на місці історичної будівлі XIV ст., зруйнованої німецьким бомбардуванням в 1940-му році. Словесна основа реквієму представляє поєднання традиційної латинської заупокійної меси та віршів англійського поета У. Оуена, який загинув на фронті під час

Першої світової війни. Індивідуальний досвід поєднується з колективним та традиційним сприйняттям заупокійної служби. Символічним також є виконавський склад «Воєнного реквієму». За замислом Б. Бріттена 3-и солісти – тенор, баритон і сопрано – мали б представляти три країни, які воювали між собою: Британію, Германію і Росію. Таким чином, обране місце задля виконання твору, використання тексту автора, який загинув під час війни, всі ці чинники направлені на колективний досвід слухача. Трагедія пережита під час 2-х світових війн, близька була кожному із слухачів.

Терористичні атаки 11 вересня 2001 р. розпочали історію ХХІ ст. Зміст поняття культурної травми, про яку ми згадували раніше, значно розширився. Ця подія спричинила активну розробку певних психотерапевтичних практик, які допомагали б людям справитись з відчуттям болю, втрати. Існують також і певні музичні практики, які допомагають вирішити цю проблему. Ця подія викликала багато відгуків у мистецтві, зокрема в музиці. Твір «On the transmigration of souls» американського композитора Дж. К. Адамса присвячений пам'яті жертв терактів 11 вересня 2001 р. Композитор є одним з найпопулярніших та найвідоміших авторів сьогодення та молодшим сучасником Ф. Гласса та С. Райха. Творчість Дж. К. Адамса музикознавці відносять до напряму постмінімалізму. Композитор у творі «On the transmigration of souls» використовує великий склад оркестру, хор, але не передбачає предметного зримого дійства, як це було у Ч. Айвза в п'єсі «From Hanover square north». Ч. Айвз розділяє основну оркестрову групу та хор, які знаходяться на сцені та окремо розміщує ансамбль інструментів поза сценою. Дж. К. Адамсу вже не потрібні такі театральні прийоми. Автор використовує записи читання імен загиблих, які сприймаються як озвучена меморіальна дошка.

Дж. К. Адамс спирається на досвід С. Райха, який започаткував використання електронного відтворення звуку у музичних творах. Сучасним композиторам вже не потрібно імітувати звуки навколишнього середовища за допомогою музичних інструментів. Достатньо зробити аудіозапис на магнітоплівку. Уперше цей метод С. Райх використав у творі «Different trains». У композиції звучать семпли із записом спогадів гувернантки композитора, з якою він у дитинстві подорожував Америкою потягом, колишнього провідника спального вагону й спогади трьох євреїв, які пережили Холокост. Таким чином, програмність у цьому творі двозначна. З однієї сторони композиція є автобіографічною, а з іншої присвячена пам'яті жертв

Холокосту. У 2009-2010 р.р. С. Райх створює струнний квартет «WTC 9/11», що також присвячує пам'яті жертв терактів 11 вересня 2001 р. В цьому творі автор використовує аудіозаписи диспетчерів управління повітряним рухом NORAD й фрагменти інтерв'ю із очевидцями трагедії, взяті самим автором в 2010 р. Необхідно зазначити, що квартет було написано вже після твору Дж. К. Адамса.

Текст у «On the transmigration of souls» також є частиною музичної структури. Але на відміну від Шьонберга, який сам написав текст задля своєї кантати, Адамс використовує імена і фрази, із оголошень, що були вивішені сім'ями жертв у районі трагедії. Автор не хотів обирати поетичний текст, так як вважав його недоречним. Йому важливо було акцентувати увагу на реакції людей, які пережили біль втрати близьких. Розмовні аудіозаписи використовуються як історичні артефакти, що допомагають створити потрібну атмосферу, але вони мають і суто музичну функцію – створюють своєрідний позамузичний рефрен у музичній композиції.

Композиція має наскрізну форму із обрамленням, що можна розподілити на 9 розділів. Майже в кожному із них головну роль відіграє хор й аудіозаписи, оркестр використовується як фон. У трактуванні оркестру ця композиція перекликається з іншим твором Ч. Айвза – «The Unanswered Question»: справа не лише в тому, що в обох творах струнні інструменти утворюють фон, а ще й у тому, що у Айвза, згідно з його власними коментарями, вони втілюють ідею непорушного Всесвіту, який знає всі відповіді на всі питання. Адамс також використовує струнні, чергуючи їх із дерев'яними духовими, створюючи плинне звучання витриманих акордів. Але на відміну від Айвза, у Адамса струнні не являються постійними носіями функції фону: в деяких розділах форми їх змінює хор. Це можна порівняти з кінематографічним ефектом зміни планів. Фон у Адамса створює акустичне відчуття, яке схоже на присутність у великому храмі. Для композитора, як відомо з його коментарів, було важливо досягнути такого ефекту. Також Дж. Адамс використовує майже цитату соло труби з твору Ч. Айвза. В обох творах воно символізує питання, яке звернене до Всесвіту, але залишається без відповіді.



Приклад 1. Ч. Айвз «The Unanswered Question» (соло труби)



Приклад 2. Дж. Адамс «On the Transmigration of Souls» (соло труби)

Назва «On the transmigration of souls» не має прямого посилення на подію, якій твір присвячений. Програмну складову ми усвідомлюємо лише завдяки власним коментарям Дж. К. Адамса [1]. З особистого досвіду можу сказати, що вперше прослухавши твір «On the transmigration of souls», я не знала ні історії створення, ні присвячення, ні авторських коментарів. Зацікавленість спонукала дізнатися більше про цю композицію та переслухати твір. Враження після другого прослуховування були зовсім інші та набагато глибші.

Те саме можна сказати про один з найвідоміших творів С. Райха – «Different trains», в якому без допомоги авторських коментарів дуже важко виявити програмну складову, не кажучи вже про меморіальну. Давати розгорнуті коментарі щодо власних творів це загальна тенденція для композиторів ХХ ст., на відміну від авторів ХІХ ст., які не вважали за потрібне додатково коментувати власні твори, а все що було потрібно надавали у вигляді літературної програми.

Але коментарі Дж. К. Адамса носять асоціативний характер, адже змушують розмірковувати та робити власні висновки після прослухання твору. За автором, назва «On the transmigration of souls» означає переміщення душі, стану з одного місця в інше, яке допомагає страждаючи впоратись з відчуттям болю, втрати. Тобто, процес прослуховування стає майже свого роду психотерапевтичним сеансом.

Подібний підхід ми спостерігаємо у творі М. Фельдмана «Каплиця Ротко». Твір присвячений пам'яті видатного американського художника М. Ротко. На стінах каплиці-будівлі вивішені картини митця у різних відтінках чорного кольору. Це місце стало спільним центром і медитативним простором для людей різних культур, національностей, віросповідань. Та сама ідея була відображена в п'єсі для хору, скрипки, челести, ударних М. Фельдмана «Каплиця Ротко». Автор створює музичний медитативний простір.

Висновки. Таким чином, програмність у ХХ та на початку ХХІ ст. представляє своєрідний синтез авторського висловлювання та музичного твору. У творі «On the transmigration of souls» Дж. К. Адамс, як і Ч. Айвз, С. Райх, факт трагічної історичної

події виносить за рамки самого музичного твору та працює безпосередньо з емоціями, реакцією на трагедію. Адамс уникає сюжетності, театральних ефектів і завдяки створенню відчуття переміщення у цьому віртуальному просторі, допомагає слухачу втамувати й, певним чином, впоратись із болем, відчуттям втрати. Авторські коментарі стають важливою частиною композиції, але вони не обмежують коло асоціацій слухача, як це було в романтичній музиці, а навпаки, стимулюють розширення цього кола. Слухач має зробити основну роботу, а саме знайти місце для такого твору в своєму культурному досвіді. На відміну від романтиків, які втілювали в програмних творах особисті переживання, нові автори звертаються переважно до колективного емоційного досвіду, що суттєво змінився під впливом глобальних трагедій минулого століття. Це надає поштовх розвитку меморіальних жанрів, що не лише втілюють сучасні способи реалізації програмності, а виконують і психотерапевтичну функцію, допомагаючи слухачам подолати відчуття болю від втрат.

Програмність в сучасній музиці набуває нових носіїв: крім асоціативних заголовків важливою складовою стають коментарі митця, надані постфактум. Вони є частиною програми, але не звужують коло асоціацій, а навпаки, розширюють поле для роздумів.

Список використаних джерел і літератури:

1. Adams J. Hallelujah Junction. Composing an American life, New York 2008. 340 p.
2. Kregor J. Program music, Cambridge University Press, 2015. 370 p.
3. Niecks F. Programme Music in the Last Four Centuries: A Contribution to the History of Musical Expression, London, 1907. 537 p.
4. Nora P. Between Memory and History: Les Lieux de Memoire Representations, Special Issue: *Memory and Counter-Memory*. 1989. No. 26. Spring. P. 7–24.
5. Sztompka P. Civilizational Incompetence: The Trap of Post-Communist Societies. *Zeitschrift für Soziologie*. 1993. No 2. April. P. 88–95.

References:

1. Adams, J. (2008). Hallelujah Junction. Composing an American life, New York [in English].
2. Kregor, J. (2015). Program music, Cambridge University Press [in English].
3. Niecks, F. (1907). Programme Music in the Last Four Centuries: A Contribution to the History of Musical Expression, London [in English].
4. Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Memoire Representations, Special Issue: *Memory and Counter-Memory*, 26, 7–24 [in English].
5. Sztompka, P. (1993). Civilizational Incompetence: The Trap of Post-Communist Societies // *Zeitschrift für Soziologie*, 2, 88–95 [in English].

Музичне виконавство і педагогіка

Musical performing and pedagogic

UDC 785.73

DOI 10.33287/222146

Гонтова Лариса Валеріївна,

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри «Історія та теорія музики»

Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

тел. (066) 110 - 28 - 62

e-mail: dneprlara@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4791-7775>

Стебаков Максим Олегович,

магістрант кафедри «Оркестрові інструменти»

Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

тел. (050) 067 - 59 - 15

e-mail: format2821@gmail.com

ВПЛИВ НОВИХ КОМПОЗИЦІЙНИХ ТЕХНІК НА ОНОВЛЕННЯ ТРОМБОНОВОГО РЕПЕРТУАРУ В XX – XXI ст.

Мета статті – виявлення впливу нових композиційних технік на оновлення тромбонного репертуару у XX – початку XXI століть. **Наукова новизна** презентованого дослідження – вперше в українському музикознавстві розглянуто застосування нових композиційних технік у творах відомих сучасних композиторів, зокрема Е. Денисова та Р. Післі. Надається визначення поняттю «техніка композиції» на основі сучасних наукових підходів. Описано використання Е. Денисовим додекафонії і серійності в якості певної інтелектуальної виразності твору для тромбона і одночасно засобу інноваційного звучання інструмента. Творчість Р. Післі представлено як результат оригінальної взаємодії джазу, року, ф'южн та академічної музики. **Методи дослідження** спираються на системний та компаративний підходи, які спрямовані на аналіз та порівняння використання композиційних технік у тромбонних творах означених авторів. **Висновки.** Застосування нових композиційних технік є одним з важливих факторів оновлення тромбонного репертуару в XX – на

початку ХХІ ст., так як вони мають певну спрямованість, породжують особливі програмні, а також драматургічні основи, служать стимулами для авторів у створенні нових нетрадиційних творів для тромбона. Виявлено, що вплив нових композиційних технік надзвичайно активно сприяв ускладненню виконавської тромбонової техніки, що значно активізувало усвідомлення композиторами художньо-виконавських можливостей тромбона, як інструмента з невикористаним виконавським потенціалом.

Ключові слова: тромбон, тромбоновий репертуар, композиційна техніка, джаз, серійність, додекафонія, виконавська техніка.

Гонтовая Лариса Валерьевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры «История и теория музыки» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Стебаков Максим Олегович, магистрант кафедры «Оркестровые инструменты» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Влияние новых композиционных техник на обновление тромбонового репертуара в XX – XXI ст.

Цель статьи – выявление влияния новых композиционных техник на обновление тромбонового репертуара в XX – начале XXI столетий. **Научная новизна** представленной работы – впервые в украинском музыковедении рассмотрено применение новых композиционных техник в произведениях современных композиторов, в частности, Э. Денисова и Р. Писли. Дано определение понятию «техника композиции» на основе современных научных подходов. Описано использование Э. Денисовым додекафонии и серийности в качестве определенной интеллектуальной выразительности произведения для тромбона и одновременно как средства инновационного звучания инструмента. Творчество Р. Писли представлено как результат оригинального взаимодействия джаза, рока, фьюжн и академической музыки. **Методы исследования** опираются на системный и компаративный подходы, направленные на анализ и сравнение использования композиционных техник в тромбоновых произведениях указанных авторов. **Выводы.** Применение новых композиционных техник является одним из важных факторов обновления тромбонового репертуара XX – начала XXI столетий, так как они имеют определенную направленность, порождают особые программные и драматургические основы, служат

стимулами для авторов в создании новых нетрадиционных произведений для тромбона. Также выявлено, что влияние новых композиционных техник способствовало усложнению исполнительской тромбоновой техники, активизировало осознание композиторами художественно-выразительных возможностей тромбона, как инструмент с неиспользованным выразительным потенциалом.

Ключевые слова: тромбон, тромбоновый репертуар, композиционная техника, джаз, серийность, додекафония, исполнительская техника.

Hontovaya Larysa, candidate of pedagogical sciences, docent of the department «History and theory of music», Dnepropetrovsk Music Academy after M. Glinka

Stebakov Maksym, graduate student of the department «Orchestral instruments» of Dnipropetrovsk Music Academy after M. Glinka

The influence of new compositional techniques on the renewal of the trombone repertoire in the XX – XXI centuries

The purpose of the scientific article is to identify the influence of new compositional techniques on the renewal of the academic trombone repertoire in the XX – XXI centuries. **Scientific novelty** – for the first time in Ukrainian musicology the application of new compositional techniques in the works of contemporary composers, in particular well-known masters E. Denisov and R. Pislі, are considered. The definition of the concept of "composition technique" is given on the basis of modern scientific approaches. The use by E. Denisov of dodecaphony and seriality as a certain intellectual expressiveness of a trombone piece and at the same time a means of the innovative sounding of the instrument is described. R. Peasley's work is presented as a result of the original interaction of jazz, rock, fusion, academic music. **Research methods** are based on systematic and comparative approaches, which are aimed at analyzing and comparing the use of compositional techniques in the trombone works of these authors. **Conclusions** of the investigative work. The use of contemporary new compositional techniques is one of the important factors in the renewal of the trombone repertoire of the XX – XXI centuries since they have a certain orientation, generate special programmatic and dramatic foundations, and serve as incentives for authors to create new non-traditional pieces for trombone. It was also revealed that the influence of new compositional techniques contributed to the complication of the performing trombone

technique, activated the composers' awareness of the possibilities of the trombone as an academic instrument with untapped artistic expressive potential.

The key words: trombone, trombone repertoire, compositional technique, jazz, serial production, dodecaphony, performing technique.

Постанова проблеми. Тромбонове мистецтво у ХХІ столітті відбиває основні тенденції інструментального виконавства й водночас, відкриває власні шляхи розвитку. Вони обумовлені пошуками удосконалення конструктивних особливостей інструменту, виконавської техніки, жанрово-стильовим різноманіттям тощо. Важливу роль у цьому процесі грає вплив новітніх композиційних технік, які доводять, що сучасне тромбонове виконавство – приваблива галузь для сучасних композиторів та слухачів. Твори для тромбона містять як традиційні за стилістикою, так і нетрадиційні, зокрема серійність, сонористику, алеаторику, мінімалізм та репетитивність, графічну та просторову музику тощо. Такі твори, як серійна Соната для тромбона Е. Денисова, концерт для тромбона мінімаліста Майкла Наймана, «Tube Space II» для труби и тромбона Д. Курляндського є майже класичними прикладами активного залучення тромбона у світ композиторських пошуків, а «Solo for sliding trombone» Дж. Кейджа, «Sequenza V» Л. Беріо, «Keren» Я. Ксенакиса Ю. Каспаров вважає знаковими для усвідомлення радикального оновлення тромбонowego виконавства під впливом нових композиційних технік.

Художні результати подібних творів довели нові можливості тромбону, що докладно описано у дослідженні Юрія Каспарова [5]. Але автор зазначає, що саме тромбону, якій є найактивнішим тембром сучасних композицій, майже не приділено уваги у науковій літературі. Особливу галузь композиційного впливу на тромбонowe виконавство складає і джазова музика. Творчість Р. Лемба, А. Манельсдорфа, Дж. Алессі та ін., авангардні пошуки та джазова не академічність яких у поєднанні з традиційністю призвели до радикального оновлення виконавської тромбоновой техніки, поки не стали об'єктом наукових розвідок. Таким чином, недостатня дослідженість композиційних аспектів сучасної музики для тромбона становить актуальну проблему виконавського музикознавства.

Актуальність дослідження полягає у необхідності дослідження сучасних творів для тромбона та їх композиційних технік, які

недостатньо висвітлені у джерелах новочасного виконавського мистецтвознавства.

Об'єктом дослідження є новітні композиційні техніки у творах для тромбона, а **предметом** – своєрідність їх використання у тромбоновому репертуарі ХХ – початку ХХІ ст.

Огляд літератури. Теорії сучасних технік композиції присвячено великий ланцюг досліджень, зокрема Н. Гуляницької [3], О. Соколова [12], Ю. Холопова [15], М. Переверзевої [11] тощо. У працях В. Громченка [2], Р. Вовка [1], Г. Марценюка [10], В. Слупського [13] та ін. розглядаються питання нетрадиційних виразових засобів гри на різних духових інструментах, які пов'язані з використанням новітніх композиційних технік. Дослідження Ю. Каспарова [5], В. Радвіловича [8], Л. Лейпсон [9], Цзоу Вея [16] розгортають панораму оновлення сучасного інструментального виконавства, зокрема і тромбонового.

Основний матеріал. Поняття «техніка композиції» має особливе місце у сучасній теорії й набуло виразної всеосяжності. Техніка композиції – сукупність прийомів, що використовуються автором у процесі створення твору і має відповідну виразну спрямованість. Зауважимо, що у науковій літературі термін «композиція» ужито в декількох значеннях. Н. Гуляницька пропонує означити за допомогою нього «і окремий твір, й конкретну структуру музичного об'єкту, і сам процес створення» [3, 6].

Композиційні техніки ХХ ст., що виникли в процесі радикальної авангардної революції й домінування індивідуальних композиторських рішень, вагомо вплинули не лише на жанрово-стильові параметри твору, але і на виконавські засоби, поповнивши їх новітніми прийомами. Це привело до поступового розширення усвідомлення можливостей інструментів, зокрема тромбона.

Одним з ключових майстрів нової інструментальної музики, з особистою естетикою кожного інструмента і його тембру, був Е. Денисов (1929 – 1996). Інструментальна музика майстра є найважливішою складовою його творчості й водночас, становить вагому галузь досягнень новочасної музики. Його інтерпретація композиційних технік є сповнена глибинними значеннями, що, відповідно В. Ценовій та Ю. Холопову «позначені як утвердження ідеалу високодуховного життя людини в сучасному світі, що стрімко змінюється» [15]. Подібна стильова особливість висвітлювалась у Хорал-варіаціях для тромбона, що були створені у період творчості майстра

70-х років. Саме ці роки позначили діяльне звернення і опанування нових інструментальних ідей.

Твір присвячено відомому тромбоністу Анатолію Скобелеву, прем'єрне виконання належить Джону Фулкерсону. Сам композитор у бесідах із Д. Шульгіним акцентував, що цей твір – розкуте трактування барочного жанру, коментарі до варіацій на хорал, який займає чимало простору твору. Щодо особливостей виконання, то композитор вдається до сонорного діалогу тромбона та фортепіано (музикант грає із розкритим раструбом, а також отримує у відповідь обертони). Наголосимо, що композиційна техніка – це додекафонія, якій композитор присвятив навіть науково-дослідницьку статтю. Будучи добрим аналітиком, автор наголошував, що серійність надає змогу митцям створювати досить насичені композиції, що дуже імпонувало також і йому: «Така тенденція до більшої музичної насиченості форм і стисненню масштабів була пов'язана і з природною реакцією ряду композиторів проти великовагової помпезності пізньоромантичної школи» [4, 479].

Ця техніка усвідомлювалась майстром як можливість інтелектуальної виразності, а також, водночас, досягнення інноваційного звучання інструмента.

Невипадково Є. Купровська надає висловлювання майстра про складні математичні ідеї, акцентує увагу на словах автора: «Я ніколи не любив одномірну музику» [7]. Така художня естетика Е. Денисова пов'язана із його унікальною композиторською технікою, яку він майстерно спрямовував на втілення власних вишуканих ідей, зокрема із додекафонією та серійністю. Як відомо, це відповідало логіці виникнення додекафонії. У пошуках новітніх засобів, здатних змінити неактуальні засоби артикуляції тональної музики й усталити знову можливим створення великих інструментальних форм великого дихання, А. Шенберг і прийшов до відкриття додекафонії.

У тих зразках, що Е. Денисов наводить у власній роботі, він створює акцент на різноманітних варіантах застосування цієї техніки, що вельми впливає на трактування і вибір інструмента. Характерна увага до тембру є однією з властивих рис стилю композитора, що призвела майстра до переосмислення ролі звуку, створення темброобразів у майбутніх творах.

Серія із широкими інтервалами, як зазначають В. Кривопалова та В. Щербакова [6], має зв'язки із монограмами BACH та EDS, тобто монограмою самого Е. Денисова. Це свідчить про надзвичайну

змістовну насиченість партії тромбона, інтонаційну напругу, що обумовить настрій твору. Великі тривалості й темп – ознаки барочного хоралу, що був, як відомо, першоджерелом довгий час задля багатьох жанрів. Серію поділено порівну між тромбоном і фортепіано, вона симетрична, що, підкреслимо, вказує на велику роль конструктивності в музиці.

The musical score consists of three systems of staves for Trombone and Piano. The first system is marked 'Tranquillo' and 'con sord. (accel.)'. The second system is marked 'ord.' and 'con sord. 5:4'. The third system is marked 'inquieto' and 'ord.'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like p, pp, f, mf, and mp. It also features time signatures like 5:6, 5:4, 11:12, 7:8, and 13:12, and performance instructions like 'secco' and 'pp poco espr.'.

Своєрідної уваги виконавця вимагає нетактова ритміка, принцип нерегулярного руху. Композитор, наголосимо, вдається до певного пропорціонального ділення тривалості на безкінечне число варіантів. З'являється феномен часового варіювання, що надає можливість тромбону «існувати» в межах нерегулярного часу та процесуальної форми.

Інтонування тромбона дуже незвичне – це регістрово розірвані «звукоточки»-вигуки, що артикують певні звуки серії, того вони можуть звучати вельми різноманітно й експресивно. «Така функціональна ізолюваність складових серію звуків уможливила їх ізолюване використання в регістровому, тембровому і динамічному відношенні. Пуантилістичні тенденції отримали тим самим в додекафонії вдячну основу для практичної реалізації.

Klangfarbenmelodie стала основою пуантилізму, так як різними тембрами стали фарбуватися вже не окремі мелодичні фрази або акорди, а ізольовані звуки – крапки» [4, 480].

Композиція твору підкорена логіці хвильової драматургії. Саме у процесі третьої хвилі партія тромбона вкрай розгорнута із великою «треллю», що знову відкриває тромбоновий тембр, акцентуватимемо, у якості імпульсивної мови.

Повернення хоралу – це звучання тромбона в багатоголосній фактурі із фортепіано. Майстер застосовує семантику тромбона як апокаліптичного інструмента, начебто якогось голосу пророкування. Довгі звуки серії дуже допомагають тромбону звучати як монолог, на думку В. Кривопалової [6]. Автор використовує фрулато тромбона, звучання із сурдиною, що підпорядковано драматургічному розвію, поступовому домінуванню монограми автора. У коді тромбон звучить у відповідних йому обертонах фортепіано (виконавець грає раструбом до відкритого роялю). Закцентуємо, що композитор вказував, що у процесі пошуків незвичних звучань на тромбоні, він зрозумів, як звучить інструмент у різних динамічних відтінках, а також у стрибкоподібному викладі, що і є дуже складним.

Відтак, вже у цьому ранньому творі, Едісон Денисов створює перспективи задля оновлення тромбонового репертуару, завдячуючи використанню виразної нової композиційної техніки, що вже потім, відгукнеться у суттєвому домінуванні жанру інструментального концерту.

Доволі інше трактування композиційної техніки в аспекті її впливу на тромбон надає творчість Річарда Післі (1930), американського майстра, випускника Йельського університету. Післі поєднує у своїх творах різні стилі, джаз та фольклорні традиції і композиційні засоби творення.

У коментарях Післі до п'єси для тромбона «Стріли часу» автор підкреслює вплив джазової музики на твір: «Одне з моїх головних впливів [для «Стріл часу»] – це написання тромбона Білла Руссо для оркестру Стена Кентона на чолі з ефектними соло Френка Розоліні... його досвід тромбоніста в поєднанні з впливом Вільяма Руссо і злиттям класичних і джазових елементів заклав основу для створення «Стріл часу».

Щодо ж до назви твору, Р. Післі теж надає пояснення: «Що стосується назви «Стріли часу», то цей термін з'являється в «Короткій історії часу» Стівена Хокінга, яку я читав під час написання статті. У

поясненні можна сказати трохи більше, за винятком того, що мені сподобалося як назва... Однак для написання цього твору, яке часто віртуозно за своїми вимогами до виконавця, мені було потрібно набагато більше, ніж моє власне дилетантське знання інструменту. Щоб отримати пораду, я зв'язався з двома найбільшими гравцями в цій області, Джо Алессі і Джимом П'ю» [14].

Дж. П'ю був провідним тромбоністом групи Woody Herman Band та гастролював із Чіком Коріа, потім влаштувався у Нью-Йорку, де він залишався активним учасником бродвейських шоу, фільмів та театральної музики. Алессі був основним тромбоністом Нью-Йоркського оркестру із 1985 року, а раніше обіймав посади у Філадельфійському оркестрі й Монреальському симфонічному оркестрі. Композицію було написано спочатку для тромбона, а потім з'явилася й оркестрова версія.

«Стріли часу» Р. Після віддзеркалюють особливість американської академічної музики, що дуже активно взаємодіє із джазом. Це призводить до об'єднання партії соліста й акомпанементу за рахунок стихії синкопованого ритму. Ритмічну лінію безперервно перехоплюють то тромбон, то фортепіано, підтримуючи один одного й продовжуючи вести мелодійну лінію до кульмінаційних фрагментів. Не можна не відзначити й величезну кількість акцентів, що на протязі усього твору, раз у раз, змінюються, місцями приводячи, на перший погляд, схожий музичний мотив у повністю новий рух мелодійного малюнка.



Більшість майстрів-класиків, які відчують вплив джазових виконавців, не завжди використовують цю фундаментальну сутність джазового ритму. Але саме у цих нюансах гри ритмами, криється, на наш погляд, найбільша складність першої частини для виконавця. Всі

ці ритмічні малюнки є патернами, що мігрують у просторі трьох октав.

Ритмоакцентна техніка джазової композиції доповнена автором власними ремарками автора. Так, у першій частині зустрічаємо важливий фрагмент (64 такт) з позначенням «jazz eighths» (в перекладі як джазові восьмі тривалості), яке знаходиться в одному з кульмінаційних моментів. Тромбон звучить без супроводу фортепіано, його соло насичено елементами свінгу, в кращих традиціях Гленна Міллера.

Особливо виразним та привабливим є вальс у т. 83, коли у фортепіано виникає акомпанемент джаз-вальсу, який можна побачити у будь-якому класичному джазовому стандарті.



Починаючи від 127 такту, тромбон й фортепіано ведуть по черзі мелодію, що нагадує дуети під час імпровізації у джазовій музиці. Завершує перший розділ вальс, що звучав раніше, тому у цьому мелодійному малюнку тромбоніст показує міць інструмента, тема обігрується два рази, набираючи все більше сили, і у другому проведенні звучить *ff*. У швидкому темпі тема вальсу лунає все нижче, й закінчується вельми складними, для тенор-тромбоніста, звуками у контроктаві.

Найгарніший монолог тромбона знаходиться у вступі до другого розділу твору, це початок повільної розповіді квартоквінтовими стрибками, тоді як партія фортепіано нагадує шарманку. Розповідь

тромбона здається спочатку не дуже виразною, її томний наспів на одній ноті нагадує сумне оповідання. Але з підняттям теми на октаву вище мелодія ніби «знаходить» власний рух. Протягом усього третього розділу можемо спостерігати висхідний рух мелодії. Вся частина розвивається заради одного звуку – ноти у кінці, величезним гліссандовим стрибком у дві октави до «фа» другої октави. Третій розділ насичено стрибкоподібною мелодикою у порівнянні із першим розділом, де мелодія була більш поступовою. Відтак, Р. Післі майстерно поєднує джазову стилістику із модерними «стандартами» звучання, а саме – дисонантністю, графічністю, модальною мелодикою тощо.

Висновки. Великий вибір композиційних технік новітньої музики є одним із важливих чинників оновлення тромбонового репертуару у ХХ – на початку ХХІ ст., у якому тромбон отримує нові якості й відповідну загадковість для слухача. Композитори активно використовують у тромбових творах багатоманітні композиційні техніки, унаслідок чого, інструменту доручається незвичний для нього тематичний матеріал, досягаються нові якості звучання й складність технічних вимог.

Список використаних джерел і літератури:

1. Вовк Р. Деякі нетрадиційні засоби виразності сучасного кларнетового виконавства. *Наук. вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. В. 8. 2000. С. 172–183.
2. Громченко В.В. Духове соло в контексті музично-виконавської герменевтики (педагогічний аспект). *Культура України*. В. 61. 2018. С. 8–15.
3. Гуляницкая Н.С. Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм (история, теория, практика). М., 2014. 368 с.
4. Денисов Э. Додекафония и проблемы композиторской техники. *Музыка и современность*, 1969. С. 478–525.
5. Каспаров Ю. Тромбон. Эволюция в ХХ веке и новые приемы игры. Москва: НИЦ Московской консерватории, 2020. 34 с.
6. Кривопалова В., Щербакова А. Хорал-вариации для тромбона и фортепиано Эдисона Денисова. *Музыкальный альманах Томского государственного университета*. 2016. № 2. С. 45–53.
7. Купровская Е.О. Мой муж Эдисон Денисов: воспоминания, очерки, письма. Москва: Музыка, 2014. 222 с.
8. Радвилович А. Инструментарий новой музыки второй половины ХХ века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 «Теория и история искусства». Санкт-Петербургский гуманитар. ун-т. СПб., 2007. 21 с.
9. Лейпсон Л.В. Музыкальный материал в творчестве представителей западноевропейского авангарда второй половины ХХ – начала ХХІ веков: от

- фонетической композиции к перформативности: автореф. дис. канд. искусствовед. Новосибирск, 2017. 25 с.
10. Марценюк Г. Методика оволодінні мистецтвом гри на тромбоні. Київ: «Інформаційно-аналітичне агентство», 2007. 351 с.
11. Переверзева М. Алеаторика как принцип композиции. Дисс. ... докт. искусствовед. Москва, 2015. 570 с.
12. Слупський В. Сучасні засоби виразності у творах для ансамблів духових інструментів В. Рунчака. *Проблеми методики та виконавства на духових інструментах*. 2008. В. 70. С. 197–200.
13. Ричард Писли «Стрелы времени» «О музыке». Newton Center, MA: Margun Music, 1993.
14. Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. Москва: Композитор, 1993. 312 с.
15. Цзоу Вей. Нові передумови інтерпретації тембру тромбона в музиці другої половини XX – на початку XXI ст. *Музичне мистецтво і культура*. 2014. В. 20. С. 42–51.

References:

1. Vovk, R. (2000). Some non-traditional means of expression of modern clarinet performance. *Nauk. visnyk NMAU im. P.I. Chajkovskogho*, 8, 172–183 [in Ukrainian].
2. Ghromchenko, V.V. (2018). Wind solo in the context of musical-performing hermeneutics (pedagogical aspect). *Kuljtura Ukrajiny*, 61, 8–15 [in Ukrainian].
3. Guljanickaja, N.S. (2014). Musical composition: modernism, postmodernism (history, theory, practice). Moscow [in Russian].
4. Denisov, Je. (1969). Dodecaphony and problems of compositional technique. *Muzyka i sovremennost'*, 478–525 [in Russian].
5. Kasparov, Ju. (2020). Trombone. Evolution in the 20th century and new ways of playing. Moskva: NIC Moskovskoj konservatorii [in Russian].
6. Krivopalova, V., Shherbakova, A. (2016). Chorale-Variations for trombone and piano by Edison Denisov. *Muzykal'nyj al'manah Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2, 45–53 [in Russian].
7. Kuprovskaja, E.O. (2014). My husband Edison Denisov: memories, essays, letters. Moskva: Muzyka [in Russian].
8. Radvilovich, A. (2007). Instrumentation for new music of the second half of the 20th century. Avtoref. dis. ... kand. iskusst.: SPb Sankt-Peterb. guman. un-t. [in Russian].
9. Lejpson, L.V. (2017). Musical material in the works of representatives of the Western European avantgarde of the second half of the XX – early XXI centuries: from phonetic composition to performativity. avtoref. dis. ... kand. iskusstoved. Novosibirsk [in Russian].
10. Marcenjuk, Gh. (2007). Technique of mastering the art of playing the trombone. Kyjiv: Informacijno-analitychne aghentstvo [in Ukrainian].
11. Pereverzeva, M. (2015). Aleatorica as a principle of composition. Diss. ... dokt. iskusstv. Moskva [in Russian].

12. Slupsjkyj, V. (2008). Modern means of expression in works for ensembles of wind instruments by V. Runchak. Problemy metodyky ta vykonavstva na dukhovyx instrumentakh, 70, 197–200 [in Ukrainian].
13. Richard Pisli, (1993). «The arrows of time». «On music». Newton Center, MA: Margun Music [in English].
14. Holopov, Ju., Cenova, V. Edison Denisov. Moskva: Kompozitor [in Russian].
15. Czou Vej, (2014). New preconditions for the interpretation of the trombone timbre in the music of the second half of the XX – early XXI century. Muzychne mystectvo i kuljtura, 20, 42–51 [in Ukrainian].

UDC 78.788

DOI 10.33287/222147

Іщенко Ольга Євгеніївна,
творчий аспірант кафедри «Історія та теорія музики»
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

тел. (067) 170 - 24 - 60

e-mail: olya.ischencko2012@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8904-0521>

УКРАЇНСЬКА ПІСНЯ ЯК НЕВІД’ЄМНА СКЛАДОВА РЕПЕРТУАРУ ВОКАЛІСТІВ ДНІПРОПЕТРОВСЬКОЇ ЕСТРАДИ

Мета статті - виявлення образно-сміслового змісту української естрадної пісні у репертуарі дніпропетровських філармонійних співаків у співвідношенні виконавської традиції академічного співу та естрадної інтерпретації. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше у національному музикознавстві досліджено специфіку виконання українських естрадних пісень дніпропетровськими академічними філармонійними співаками Л. Хомутовою, М. Паршиним, А. Бойко, Е. Ткачовою, П. Кучмієм, Г. Комовою, Н. Черепенько. Виявлена специфіка трактування українських естрадних пісень у творчій діяльності вокально-інструментального ансамблю «Водограй», естрадних співаків Л. Артеменко, В. Шпортько, Т. Бабич, А. Бабич. Систематизовано та доповнено розрізнені дані щодо змісту категорії «виконання української естрадної пісні», виявлені складові функціонування у цьому напрямку Дніпропетровської обласної філармонії. **Методи дослідження:** історичний, що поєднує в собі співставлення традицій виконання

українських естрадних пісень дніпропетровськими академічними філармонійними вокалістами та естрадними співаками, й допомагає виявити значення української естрадної пісні у їх репертуарі; музично-виконавський, що спрямований на осмислення специфіки вокальної інтерпретації української естрадної пісні. **Висновки.** Репрезентована в якості невід'ємної складової репертуару, українська естрадна пісня виявляє специфічні константні детермінанти, а саме – професійну вокальну підготовку, академічну та естрадну манеру співу виконавця-співака. Українська естрадна пісня виступає внутрішньою та зовнішньою формою творчості співака, засобами його вокальної сценічної реалізації.

Ключові слова: філармонія, академічний співак, естрадний співак, українська естрадна пісня, диригент, вокально-інструментальний ансамбль.

Ищенко Ольга Евгеньевна, творческий аспирант кафедры «История и теория музыки» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Украинская песня как неотъемлемая составляющая репертуара вокалистов днепропетровской эстрады

Цель статьи – выявление образно-смыслового содержания украинской эстрадной песни в репертуаре днепропетровских филармонических певцов в соотношении исполнительской традиции академического пения и эстрадной интерпретации. **Научная новизна** работы заключается в том, что впервые в национальном музыковедении исследована специфика исполнения украинских эстрадных песен днепропетровскими академическими филармоническими певцами Л. Хомутовой, М. Паршиным, А. Бойко, Е. Ткачевой, П. Кучмием, Г. Комовой, Н. Черепенько. Выявлена специфика трактовки украинских эстрадных песен в творческой деятельности вокально-инструментального ансамбля «Водограй», эстрадных певцов Л. Артеменко, В. Шпортько, Т. Бабич, А. Бабич. Систематизированы и дополнены разрозненные данные о содержании категории «исполнение украинской эстрадной песни», выявлены составляющие функционирования в этом направлении Днепропетровской областной филармонии. **Методы исследования:** исторический, сочетающий в себе сопоставление традиций исполнения украинских эстрадных песен днепропетровскими академическими филармоническими вокалистами и эстрадными

певцами, и помогает выявить значение украинской эстрадной песни в их репертуаре; музыкально-исполнительский, направленный на осмысление специфики вокальной интерпретации украинской эстрадной песни. **Выводы.** Представленная в качестве неотъемлемой составляющей репертуара, украинская эстрадная песня выявляет специфические константные детерминанты, а именно – профессиональную вокальную подготовку, академическую и эстрадную манеру пения исполнителя-певца. Украинская эстрадная песня выступает внутренней и внешней формой творчества певца, средствами его вокальной сценической реализации.

Ключевые слова: филармония, академический певец, эстрадный певец, украинская эстрадная песня, дирижёр, вокально-инструментальный ансамбль.

Ishchenko Olga, creative postgraduate student at the «History and theory music» chair of Dnipropetrovsk Academy of Music named after Mikhail Glinka

Ukrainian song as an integral component of the vocalists of the Dnepropetrovsk stage

The purpose of the article is to identify the figurative and semantic content of the Ukrainian pop song in the repertoire of the Dnipropetrovsk philharmonic singers in relation to the performing tradition of academic singing and pop interpretation. **The scientific novelty** of the work lies in the fact that for the first time in national musicology the specifics of the performance of Ukrainian pop songs by the Dnipropetrovsk academic philharmonic singers L. Khomutova, M. Parshin, A. Boyko, E. Tkacheva, P. Kuchmiy, G. Komova, N. Cherepenko. The specificity of the interpretation of Ukrainian pop songs in the creative activity of the vocal-instrumental ensemble «Vodograi», pop singers L. Artemenko, V. Shportko, T. Babich, A. Babich is revealed. The scattered data on the content of the category "performance of the Ukrainian pop song" have been systematized and supplemented, the components of the functioning in this direction of the Dnipropetrovsk Regional Philharmonic Society have been identified. **Research methods:** historical, combining a comparison of the traditions of performing Ukrainian pop songs by Dnipropetrovsk academic philharmonic vocalists and pop singers, and helps to reveal the significance of the Ukrainian pop song in their repertoire; musical performance, aimed at comprehending the specifics of the vocal interpretation of the Ukrainian pop song. **Conclusions.** Presented as an integral part of the repertoire, the

Ukrainian pop song reveals specific constant determinants, namely: professional vocal training, academic and pop style of singing, performer-singer. The Ukrainian pop song acts as an internal and external form of the singer's creativity, as a means of his vocal stage implementation.

The key words: philharmonic society, academic singer, pop singer, Ukrainian pop song, conductor, vocal and instrumental ensemble.

Постановка проблеми. Музична Дніпропетровщина має цікаву історію, пов'язану ще з візитом у 1776 році російської імператриці Катерини II – засновниці міста Катеринослава. Оскільки її візит супроводжувався масштабними музичним дивертисментами, то логічно припустити, що витoki естради треба шукати у тому періоді. Адже саме тоді музичні різножанрові видовища розпочали своє розрізнене існування у цьому краї. Основною проблемою статті визначається відсутність жанрової класифікації катеринославсько-дніпропетровських естрадних видовищ, як професійного напрямку у розвитку регіональної культури.

Зародження мистецтва виконання української естрадної пісні на Дніпропетровщині відноситься до першої третини XX століття, коли у 1936 році була заснована Дніпропетровська обласна державна естрада і філармонія. Моделі просторово-часової організації естрадного співу, до яких відносимо професійну естрадну освіту та професійне естрадне виконання на Дніпропетровщині зазначеного періоду та сьогодення є не дослідженими. Названі чинники обумовлюють **актуальність** зазначеної статті.

Огляд літератури. Діяльність естрадних співаків Дніпропетровщини висвітлювалася у різні періоди на сторінках місцевих газет «Зоря», «Наше місто», «Дніпро вечірній» у жанрі інтерв'ю з виконавцями, або як загальні інформації. Книга Т. Шпаковської не претендує на аналітичне мистецтвознавче видання [8]. У інтернеті існують загально популярні статті Т. Абрамової [2]. Дніпропетровська філармонія має також свою персональну сторінку на facebook, де друкуються тексти рекламного змісту [9]. Але обраний нами ракурс не привертав дослідницької уваги.

Метою статті є дослідження засобів виконавської майстерності естрадних співаків Дніпропетровщини у жанрі української естрадної пісні.

Об'єктом дослідження є українська естрадна пісня, представлена у творчості дніпропетровських естрадних співаків, а

предметом – особливості виконання естрадних пісень, що визначаються образно-смісловим змістом творів.

Виклад основного матеріалу. Значне місце в історії музичної Дніпропетровщини займає естрадне мистецтво. Символом Катеринославсько-Дніпропетровської естради початку ХХ століття є, безумовно, Володимир Бунчиков, який отримав вокальну освіту у Дніпропетровському музичному технікумі. «Тепер я навчатимусь у музичному технікумі! Мій викладач Ольга Дмитрівна Тарловська. Я чув, що вона дуже добрий педагог, і був радий тому, що потрапив до неї у клас» [3]. У наступному, протягом 1942-1967 років В. Бунчиков працював солістом Всесоюзного радіо. Він є заслужений артист РФ. Прославився як виконавець популярних пісень «Летять перелітні птахи», «Сумні верби» М. Блантера, «Прощайте, скелясті гори» Е. Жарковського, «Почуй мене, хороша» В. Соловйова-Сєдого. У селищі Чаплино Дніпропетровської області народилася Олександра Стрельченко, активна учасниця місцевої художньої самодіяльності [5]. Отримавши освіту у Ленінградському педагогічному інституті ім. О. Герцена, працювала артисткою Липецької обласної філармонії. Лауреат першої премії та володарка золотої медалі міжнародного конкурсу у Софії (1968). У 50-90-ті роки – солістка «Москонтцерту», народна артистка РФ. Ці митці неодноразово гастролювали на сценах Дніпропетровської області.

Естрада Дніпропетровщини завжди була явищем значним, самобутнім. Базувалася в обласній філармонії: «Дніпропетровська обласна філармонія. Заснована 1936 як Дніпропетровська державна обласна естрада і філармонія, від 1955 – сучасна назва. З початку існування Дніпропетровська обласна філармонія популяризує класичну спадщину та кращі зразки сучасної музики. У різні роки в її складі працювали творчі колективи: струнний квартет, жіночий вокальний ансамбль (обидва – 1936), дует сатириків-куплетистів у складі І. Набатова і Г. Лірова (1936-41), тріо гармонік (1937), хорова капела ім. М. Лисенка (художній керівник М. Мельник» [7].

Піднесена концертна атмосфера, високий професійний рівень інструменталістів та вокалістів зробили багаторічну діяльність філармонії цікавою для жителів та працівників міст та селищ області. Є усі припущення стверджувати те, що артисти Дніпропетровської філармонії мали би успіх і в період закордонних гастролей. Але, як відомо, Дніпропетровськ мав статус «зачиненого міста» у зв'язку із функціонуванням Південного машинобудівного заводу. Тому

гастрольні маршрути митців пролягали лише містами колишнього СРСР.

Артисти-вокалісти започаткували новий етап у розвитку музично-сценічного мистецтва Дніпропетровської філармонії. Уродженець Дніпропетровська Костянтин Огнєвий є першим славетним представником плеяди філармонійних співаків. «Артистичну діяльність розпочав 1949 року солістом Дніпропетровської філармонії, 1950 – го він скінчив Дніпропетровське музичне училище» [4]. Костянтин Огнєвий працював кілька років у складі вокального ансамблю філармонії, що базувалася на сцені Палацу культури Ілліча. Мав сильний тенор сріблястого тембру, у репертуарі К. Огнєвого значилися українські народні пісні: «Чорнії брови, карії очі» (обр. М. Гвоздя), «Стоїть гора високая» (обр. М. Гвоздя), «Там, де Ятрань круто в'ється» (обр. В. Кирейка), «Чом дуб не зелений» (обр. К. Котенка), «Їхав козак за Дунай» (обр. М. Гвоздя), «Місяць на небі» (обр. О. Миньківського), арія Андрія з опери «Запорожець за Дунаєм» (С. Гулак-Артемовський). Дніпропетровський співак пропагував незрівняну красу пісенної творчості українського народу. Подальшу вокальну освіту отримав у Московській консерваторії ім. П.І. Чайковського, працював солістом Київської філармонії ім. М. Лисенка. Народний артист УРСР, професор та завідувач кафедри сольного співу Київської консерваторії ім. П.І. Чайковського.

Плануючи репертуар, керівництво та артисти-вокалісти Дніпропетровської обласної філармонії одразу ж зіткнулися з численними проблемами, від успішного розв'язання яких залежало майбутнє творче обличчя колективу. Їм треба було вирішувати, якими шляхами піде Дніпропетровська обласна філармонія, які традиції буде продовжувати і з якими полемізувати, що успадкує від минулого і що запозичить із експериментів свого часу, якою музичною мовою спілкуватимуться диригенти, режисери, балетмейстери, виконавці, концертмейстери з широким глядачем. «Великий вплив на розвиток Естради справляли зміни політичного клімату. Роки правління порівняно толерантного до української культури П. Шелеста сприяли розквіту української естрадної пісні. З'явилася низка популярних пісень П. Майбороди, І. Шамо, О. Білаша, І. Поклада, С. Сабадаша, А. Горчинського на вірші А. Малишка, В. Сосюри, М. Ткача, Д. Луценка, Ю. Рибчинського, Д. Павличка, Б. Олійника» [5].

Перші вокалісти, які працювали у складі Дніпропетровської обласної філармонії мали класичну освіту. Співпраця із диригентом симфонічного оркестру Генадієм Проваторовим, випускником Московської консерваторії ім. П.І. Чайковського (клас фортепіано В. Гольденвейзер, клас диригування – К. Кондрашин, О. Гаук) стала безцінною допомогою у становленні молодих виконавців. У кращих традиціях українського академічного співу виступала Лілія Хомутова – випускниця Київської консерваторії ім. П.І. Чайковського (клас Д. Євтушенка). Артистка, яка володіла лірико-драматичним сопрано, співала м'яким, рівним в усіх регістрах звуком, добиваючись чистоти інтонації, вокальної гнучкості, тобто уміння відтворювати голосом зміни й найтонші відтінки людських почуттів. Репертуар співачки складався із творів М. Лисенка – арії Наталки («Наталка Полтавка»), пісень «Ой одна я одна», «Туман, туман долиною», «На городі коло броду», «Садок вишневий коло хати», «Ой люлі люлі», «Якби мені, мамо, намісто». Надзвичайно артистична та ефектна, Лілія Хомутова створювала із пісні мініатюрну виставу про жіночу долю. Завжди слідувала за культурою костюмів, що допомагали створювати образи: надягала корсетку, українську сорочку, джергу. Співала естрадні пісні, такі, як «Колгоспний вальс», «Пролягла доріженька», «Розлягалися тумани» П. Майбороди на слова А. Малишка. Після завершення сценічної діяльності Л. Хомутова викладала спів у Дніпропетровському театральному училищі. Серед її учнів – народна артистка України Світлана Білоножка.

Проникливий спів баса-баритона Миколи Паршина глибоко хвилював слухачів. Співак ретельно відшліфовував кожную мізансцену, кожную пластичну й акторську деталь, кожную інтонацію. У виступах на сцені філармонії, у «червоних кутках» робітничих гуртожитків, у заводських цехах, на відкритих майданчиках колгоспів артист ніс вокальну культуру, яку він отримав під час навчання у Київській консерваторії ім. П.І. Чайковського, у класі Д. Євтушенка. У дуетах із Л. Хомутовою вони виконували сцени Одарки й Карася із опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського. Слухачів підкорювала не тільки висока вокальна майстерність дніпропетровських артистів. Їх виконанню були органічно притаманні справжня народність, привабливі національні риси, лукавий український гумор, безмежна степова відвага мужнього і талановитого українського народу. Естрадний блок цього вокаліста складали такі пісні П. Майбороди на слова А. Малишка, як «Ти – моя вірна любов»,

«Гаї шумлять біля потоку», «Пісня про козацькі могили». «У філармонії працювали чудові співаки – Анатолій Бойко, Ніна Черепенько, Петро Кучмій, Галина Комова, Едіт Ткачова. Завжди користувалися успіхом і артисти розмовного жанру – Валентина Радченко, Олександр Мандель, Евеліна Тютюнова, відомий конферансьє Іван Шепелєв та ін.» [2].

У Дніпропетровській філармонії – єдиному місці роботи протягом усього життя – розкрився вокально-артистичний талант заслуженого артиста України, володаря оксамитового баритону Анатолія Бойко. Увібравши самотні традиції національного пісенного виконавства, випускник Одеської консерваторії (клас Ф. Дубіненко), тонкими вокальними барвами розкривав душевну чистоту та моральну силу української людини. Вокально-артистичне мистецтво А. Бойко справляло враження і на фахівців, і на робітничу слухацьку аудиторію. Пісні О. Білаша «Два кольори» (слова Д. Павличка), «Ясени» (слова М. Ткача), «Мамині руки» (слова М. Ткача), «Сніг на зеленому листі» (слова М. Ткача) у інтерпретації А. Бойко чарували цілісністю внутрішньої єдності звуку та слова, співу й пластики, точністю й логічною завершеністю кожного жесту. Авторитет дніпропетровського баритона А. Бойка серед філармонійних співаків у ті часи був настільки великим, що його запросили до участі у Днях України в Ефіопії. Величезну концертну й громадсько-шефську діяльність А. Бойко постійно поєднував з напруженою роботою на посаді викладача співу Дніпропетровського музичного училища ім. М. Глінки. Один із учнів Анатолія Бойко – колишній соліст Большого театру Росії, лауреат Державної премії Росії ім. М. Глінки Олександр Ворошило.

Камерна співачка Едіт Ткачова мала легке й прозоре колоратурне сопрано. Її голос відрізнявся технічною рухливістю. Вокальну освіту отримала у Одеській консерваторії у класі викладача Н. Урбан, тому форшлаги, трелі, морденти виконувала віртуозно. Діапазон співачки визначався від «до» першої до «фа» третьої октави. Камерний репертуар поставив перед співачкою чимало цікавих вокальних і акторських завдань, які вона професійно розв'язала, співаючи на сцені Дніпропетровської обласної філармонії. У тісній співпраці із диригентом симфонічного оркестру, заслуженим артистом РФ, народним артистом України Г. Карапетяном шліфувалася майстерність цієї талановитої співачки. У кожному концерті Е. Ткачова виконувала романси О. Білаша: «Горить моє серце», «Осінні

троянди», «Перша конвалія», «Кленова алея», «Ви знаєте, як липа шелестить?», «Весна», «Цвітуть бузки», «Не жди докорів», «Моя любов», «З добрим ранком». Також обов'язково співала відомі твори А. Кос-Анатольського «Коли заснули сині гори», «Два потоки з Чорногори» (слова М. Петренка), «Соловей і троянда», «Солов'їний романс», «Незабутній вальс», українську народну пісню «Ти до мене не ходи» (обробка А. Кос-Анатольського). Також виконувала Другу арію Цариці ночі із «Чарівної флейти» В.А. Моцарта українською мовою.

Про голос заслуженого артиста України Петра Кучмія фахівці та публіка говорили, що у нього блискучі тенорові верхні ноти. Протягом усього свого творчого життя Петро Кучмій не розлучався із національним теноровим репертуаром. Ще на початку своєї кар'єри співак відчув не лише настрої музики народних пісень, а й силу поетичної мови цих творів. Такі пісні, як «Чом дуб не зелений» (обробка К. Котенка), «Вечір на дворі» (обробка А. Бобири), «Як ішов я з Дебричина...» (обробка Г. Верети), «Ніч яка місячна» (обробка К. Скорохода), «Повій, вітре на Вкраїну» (обробка К. Данькевича - С. Руданський) у трактовці дніпропетровського соліста завжди мали успіх у публіки, глибоко хвилювали своєю емоційністю. Блискуче виконував славетні естрадні твори І. Шамо «Дніпровський вальс», «Києве мій». Задушевний, надзвичайно проникливий спів П. Кучмія, щедре багатство вокальних інтонацій примушували глядачів повірити у правдивість та щирість сюжетів. П. Кучмію було також присутнє режисерське бачення пісні, тому цей співак неодноразово ставив загальні тематичні вокально-музичні композиції. Виходячи із мистецьких особистостей А. Бойка, Е. Ткачової, Н. Черепенько, Г. Комової він шукав яскравий сценічний малюнок, самобутню манеру поведінки, жест, ходу для кожного співака, підпорядковуючи ці пошуки настроям музики і загальному образному розв'язанню концерту-вистави. Соліст працював також у Дніпропетровському педагогічному училищі. Його учень – народний артист України Віктор Шпортько. Багато й охоче співала у шефських концертах на заводах і фабриках, у військових частинах заслужена артистка України Галина Комова. Учасниця донецької художньої самодіяльності, вона розпочала свій творчий шлях артисткою вокально-хореографічного ансамблю «Шахтарка Донбасу» Донецької обласної філармонії. Отримавши запрошення працювати у складі Дніпропетровської обласної філармонії, Г. Комова привнесла свою неповторну

індивідуальність. Сценічна привабливість, багатий на обертони низький голос із народними інтонаціями, широкого діапазону, майстерність, у якій поєднувалися ніжне піаніссімо та сильне форте, усе це сприяло успіху солістки. Вірність співочим традиціям виявилися у виконанні Г. Комовою таких пісень, як О. Білаша на слова Д. Павличка «Впали роси на покоси», «Квітоньки ви, квіти» (сл. О. Ситника), «Цвітуть осінні тихі небеса» (сл. А. Малишка).

Виконуючи українські народні пісні – «Чотири воли пасу я», «Не питай, чого в мене заплакані очі», Г. Комова створювала із кожної пісні розгорнутий вокальний монолог, у який вкладала і пекучий біль жіночого серця, і почуття гнітучої самотності, і розпач молодої жінки, що не може пережити зраду коханого чоловіка. Драматичні експресивні прийоми, напружені мелодичні вершини, як у народних голосіннях, звучали у пристрасному співі артистки.

Напружена щоденна робота, репетиції, співанки, уроки з концертмейстером, хвилюючи концерти – такою застала творчу атмосферу Дніпропетровської обласної філармонії випускниця Саратівської консерваторії Ніна Черепенько (меццо-сопрано). Україна стала другою батьківщиною артистки. В концертах Н. Черепенько співала українські народні пісні «Така її доля», «Стелися барвінку», «Стоїть гора високая», «Лугом іду, коня веду», «Зоре моя вечірняя», «Ой джигуне, джигуне», арію Вакханки із опери «Ноктюрн» М. Лисенка. У дуеті із заслуженим артистом України А. Бойко виконували пісні «Ми підем, де трави похилі» П. Майбороди, «Гуцулку Ксеню» Я. Барнича. Робота у Дніпропетровській обласній філармонії стала своєрідним стартовим майданчиком у кар'єрі Н. Черепенько. Згодом співачку запросили працювати солісткою Дніпропетровського Будинку органної та камерної музики, де вона була вшанована званням заслуженої артистки України.

Нові шляхи становлення й подальшого розвитку Дніпропетровської обласної філармонії пов'язані із бурхливою діяльністю вокально-інструментальних ансамблів, інших естрадних колективів. У складі Дніпропетровської обласної філармонії були створені ансамбль сучасної джазової музики «Кредо» (керівник О. Косько), «Дніпровський диксиленд» (керівник В. Букарев). «У 1974 році з'явився дуже популярний і своєрідний вокально-інструментальний ансамбль «Водограй» Володимира Марховського, один з солістів якого Віктор Шпортко згодом був запрошений до Києва, а солістка Людмила Артеменко прославилася зворушливим

виконанням «Балади про матір» на всесоюзному телеконкурсі «Молоді голоси» [2]. Розпочалася нова епоха в естрадному житті Дніпропетровщини.

Солістка вокально-інструментального ансамблю «Водограй» Дніпропетровської обласної філармонії Людмила Артеменко є однією із перших виконавиць пісень, які сьогодні вважаються класикою української естради. Існують відеозаписи на youtube, де Людмила Артеменко виконує такі шлягери, як «Водограй» (слова та музика Володимира Івасюка), «Скрипка грає» (музика Ігора Поклада, слова Юрія Рибчинського), «Стожари» (музика Павла Дворського, слова Володимира Кудрявцева), «Запитай у серця» (музика Олексія Семенова, слова Володимира Кудрявцева), «Минає ніч» (музика Миколи Мозгового, слова Юрія Рибчинського). Виконавиця відтворила свій варіант кожної із цих пісень, характерний для стилістики 80-х років. Співачка демонструє виразне естрадне сопрано, насичене мелодійними обертонами, створює образи ліричної героїні із їх сумнівами, спогадами та переживаннями. Образи ліричних героїнь в їх основних рисах обумовлених не тільки сюжетами, але й послідовно експресивними фарбами голосу співачки. Інтонації міського вокального романсу творчо переробляються в трактуванні Л. Артеменко в єдиний органічний стиль, який повідомляє глядачам особливу, їй лише властиву, хвилюючу і задушевну виразність. Не дивлячись на те, що співачка вже завершила свою сценічну кар'єру, її творчість все-одно цікавить глядачів [1].

Лише кілька років пропрацював артистом вокально-інструментального ансамблю «Водограй» Віктор Шпортко. «Новою сходиною став для нього популярний вокально-інструментальний ансамбль «Водограй» Дніпропетровської філармонії. Цей колектив об'єднав у своєму складі видатних музикантів і співаків. Прихід до колективу Віктора Шпортка додав у звучання ансамблю нові свіжі вокальні барви. Саме із «Водограєм» він зробив свої перші пісенні записи на українському радіо. Голос співака зазвучав у багатьох радіо та телепередачах» [10]. У складному щоденному процесі становлення естради Дніпропетровщини продовжується творча діяльність дуету «Тетяна + Андрій». Творчість народних артистів України Тетяни та Андрія Бабичів є цікавим, глибоким осмисленням відповідних виразально-сценічних засобів. Андрій – композитор та співак. Тетяна – співачка та режисерка естрадних вистав. Наведемо лише невеликий перелік пісень Андрія Бабича, що неодноразово звучали у телевізійних

передачах «Де ти, любов?», «До серця», «Сповідь», «Хто як може», «Ти – богиня моя», «Батьку мій», «Вже пізно говорити», «Не чекай весни», «На Івана Купала», «Одвічна любов», «Дніпропетровщина моя», «Почуй їх голос», «Гімн шахтарям», «Гімн Державному Прапору України», «Ми – українці», «Перехрестя», «Якби я вороного мав», «Два крила», «Біля ставу», «Холодна зима», «Ти не думай», «Не сумуй, моя любове», «Хай дощі йдуть холодні», «Вогні горять», «Таня, Танечка, Танюша», «Христос Воскрес!», «Гімн Київ Стар», «Я більше не шукаю», «Ми танкісти», «Пісня про Дніпро». Гармонійною гостротою, контрастною зміною ритмів, яскравим національним колоритом, щедрими вокально-інструментальними барвами, широким, саме естрадним подихом відрізняються ці твори.

Висновки. Вважаємо за доцільне стверджувати, що кожен із зазначених у статті академічних та естрадних співаків Дніпропетровщини є самобутнім інтерпретатором української естрадної пісні. Такий факт засвідчують досягнення виконавців, зафіксовані на афішах, у відеоматеріалах, виступи артистів на фестивалях. **Перспективи дослідження** означеної теми полягають у порівнянні виконавських характеристик стосовно різних інтерпретацій української естрадної пісні, спроможною стати основою виконавських досягнень сучасних співаків.

Список використаних джерел і літератури:

1. Артеменко Людмила URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qbps42SDhM> (дата звернення 27.09.2021).
2. Абрамова Т. Шлях славний, шлях тернистий. URL: <https://gorod.dp.ua/news/70884> (дата звернення 29.09.2021).
3. Бунчиков В. Коли душа співає URL: <http://retrofonoteka.ru/pevets/bunchinech/memories/1-ch-5.htm> (дата звернення 30.09.2021).
4. Огнєвий К. URL: <http://www.uaestrada.org/spivaki/ohnjevyj-kostyantyn> (дата звернення 25.09.2021).
5. Солодовник В.В. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=18031 (дата звернення 23.09.2021).
6. Стрельченко О. URL: <https://stuki-druki.com/authors/Strelchenko-Alexandra.php> (дата звернення 21.09.2021).
7. Шпаковська Т.А. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=22246 (дата звернення 19.09.2021).
8. Шпаковська Т.А. Дніпропетровська філармонія: нариси з елементами фантазії, польоту в минуле і майбутнє. Дніпропетровськ: Дніпрокнига, 2006. 184 с.
9. Шпортько Віктор Михайлович URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki> (дата звернення 21.09.2021).

10. Філармонія URL: <https://www.facebook.com/DnipropetrovskPhilharmonic> (дата звернення 29.09.2021).

References:

1. Artemenko, Ljudmyla URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qbps42SDhM> (access date 27.09.2021).
2. Abramova, T. The way is glorious, the way is thorny. URL: <https://gorod.dp.ua/news/70884> (access date 29.09.2021).
3. Bunchykov, V. When the soul sings. URL: <http://retrofonoteka.ru/pevets/bunchinech/memories/1-ch-5.htm> (access date 30.09.2021).
4. Oghnjevyy, K. URL: <http://www.uaestrada.org/spivaki/ohnjevyy-kostyantyn> (access date 25.09.2021).
5. Solodovnyk, V.V. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=18031 (access date 23.09.2021).
6. Streljchenko, O. URL: <https://stuki-druki.com/authors/Strelchenko-Alexandra.php> (access date 21.09.2021).
7. Shpakovsjka, T.A. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=22246 (access date 19.09.2021).
8. Shpakovsjka, T.A. (2006). Dnipropetrovsk Philharmonic: essays with elements of fantasy, flight into the past and future. Dnipropetrovsk: Dniproknnygh [in Ukrainian].
9. Shportjko Viktor Mykhajlovych URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki> (access date 21.09.2021).
10. Filarmonija URL: <https://www.facebook.com/DnipropetrovskPhilharmonic> (access date 29.09.2021).

UDC 784.7

DOI 10.33287/222148

Кочетков Вадим Євгенович,

*творчий аспірант кафедри «Історія та теорія музики»
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки,*

тел. (050) 931 - 99 - 92

e-mail: vako1986@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0002-9351-7206>

РЕЖИСЕРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ У СУЧАСНОМУ ПРОСТОРІ

Метою статті є вияв нових креативних режисерських ідей у візуальних видах мистецтва, що передбачає впровадження новітніх сучасних технічних засобів з урахуванням індивідуальних рис постановника. Для досягнення даної мети використовуються наступні методи дослідження: порівняльно-історичний метод, метод

співставлення, методи спостереження та узагальнення, а також описово-аналітичний підхід. Зазначені наукові методи підкріплені певними прикладами, що дозволить більш ґрунтовно зрозуміти специфіку режисерської інтерпретації в кінематографії, театральному та естрадному мистецтві, при втіленні авторської музично-сценічної композиції. **Наукова новизна** пропонованої дослідницької статті полягає у розширенні уявлень про місце і роль режисера з його креативними ідеями в реалізації авторського задуму. В роботі акцентуються відмінності режисури естрадних постановок від усіх інших і на рівні зовнішнього фактору, і також на рівні особливостей драматургії. **Висновки.** На сучасному етапі кожне дійство вимагає первісної ролі режисера заради створення дійсно ефектного, яскравого видовища, що запам'ятовується. Режисер постає як співавтор, йому підкорюються всі учасники вистави; він корегує багатьма технічними прийомами з урахуванням окремих деталей. Від комунікативних здібностей режисера, індивідуально-психологічного підходу до кожної особистості залежить створення належної творчої атмосфери. Завдяки цьому учасники можуть приймати на себе режисерську функцію, керуючись осмисленням поставлених завдань, накопиченим досвідом, професіоналізмом, грамотністю, спираючись на власну інтуїцію. Такий творчий тандем актора і режисера найбільш повно розкривається в мистецькому проєкті, де гармонійно співіснують автор – інтерпретатор – режисер – співак в одній творчій особі.

Ключові слова: вистава, дійство, естрада, інтерпретація, режисер, функція, учасник.

Кочетков Вадим Евгеньевич, творческий аспирант кафедры «История и теория музыки» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Режиссерская интерпретация в современном пространстве

Цель статьи – выявление новых креативных режиссерских идей в визуальных видах искусства, предусматривающих внедрение новейших современных технических средств с учетом индивидуальных особенностей постановщика. Для достижения данной цели используются следующие **методы исследования:** сравнительно-исторический метод, метод сопоставимого анализа, методы наблюдения и обобщения, описательно-аналитический подход. Указанные научные методы, подкреплённые определёнными примерами, позволяют более основательно понять специфику

режиссерской интерпретации в кинематографии, театральном и эстрадном искусстве, при воплощении авторской музыкально-сценической композиции. **Научная новизна** представленной исследовательской работы заключается в расширении представлений о месте и роли режиссера с его креативными идеями в реализации авторского замысла. В работе акцентируются отличия режиссуры эстрадных постановок от всех других действий, на уровне и внешнего фактора, и особенностей драматургии. **Выводы.** На современном этапе любое действие требует первоначальной роли режиссера, ради создания действительно эффектного, яркого, запоминающегося зрелища. Режиссер выступает как соавтор, ему подчиняются все участники спектакля; он корректирует многие технические приёмы с учетом отдельных деталей. От его коммуникативных способностей, индивидуально-психологического подхода к каждой личности зависит создание надлежащей творческой атмосферы. Благодаря этому, участники могут принимать на себя режиссерскую функцию, руководствуясь осознанием поставленных задач, накопленным опытом, профессионализмом, грамотностью, опираясь на свою интуицию. Такой творческий тандем актёра и режиссера наиболее полно раскрывается в художественном проекте, где сосуществуют автор – интерпретатор – режиссер – певец в одном лице.

Ключевые слова: спектакль, действие, эстрада, интерпретация, режиссер, функция, участник.

Kochetkov Vadim, creative postgraduate student at the «History and theory music» chair of Dnipropetrovsk Academy of Music named after Mikhail Glinka

Director's interpretation in modern space

The purpose of this represented scientific article is to identify new creative directing ideas in visual arts, providing for the introduction of the latest modern technical means, taking into account the individual characteristics of the director. To achieve this goal, the following research **methods** are used: comparative historical method, method of comparable analysis, methods of observation and generalization, descriptive-analytical approach. All these scientific methods, supported by certain examples, allow a more thorough understanding of the specifics of director's interpretation in cinematography, theatrical and pop art. **The scientific novelty** of this submitted scientific work lies in the expansion of ideas about the place and role of the director with his creative ideas in the

implementation of the author's intention. The work emphasizes the differences in the direction of pop performances from all others and at the level of external factors and features of drama. **Conclusions.** At the present stage, any action requires the initial role of a director in order to create a truly spectacular, vivid, memorable show. The director acts as a co-author, all participants of the performance obey him; he adjusts many of the techniques taking into account individual details. The creation of a proper creative atmosphere depends on his communicative abilities, individual psychological approach to each individual. Due to this, participants can take on the role of director, guided by the understanding of the tasks, experience, and professionalism, literacy, based on their intuition. Such a creative tandem of actor and director is most fully revealed in an art project, where the author – interpreter – director – singer coexist in one person.

The key words: performance, action, stage, interpretation, director, function, participant.

Постановка проблеми. У сучасному культурно-мистецькому просторі питання щодо режисерської інтерпретації залишається одним з ключових, не обминаючи естрадний напрямок в усіх його сферах. Замість застарілих методів режисерського підходу, особливого значення набувають прийоми з використанням новітніх технічних засобів. Подібний підхід до режисерської інтерпретації здатний створити візуалізовану атмосферу дії вистави або ж художньо виразного концертного номеру.

Актуальність обраної теми зумовлюється її надзвичайно вагомою затребуваністю з боку виконавців, режисерів, глядачів. Завдяки новому розумінню можливостей режисерської інтерпретації слухач отримує більш повне уявлення, відповідне розуміння того, що закладено у змісті певного творчого мистецького проекту.

Огляд літератури. Питанням режисерської інтерпретацій надається належна увага в сучасному мистецтвознавстві, але в більшості з наукових робіт увага приділяється, головним чином, розумінню місця і значення режисури в театрі. В цій площині можуть бути розглянуті дисертаційні дослідження таких відомих вчених як Р. Никоненко [2], В. Мізяк [3], А. Чепиноги [5], а також наукова стаття М. Куклинської [4]. Головним джерелом інформації в питанні режисури естрадного напрямку, можна вважати ґрунтовну монографію видатного українського режисера-постановника сучасних музично-естрадних дійств О. Боднарчука [1].

Мета статті – усвідомити та розширити функції сучасної режисерської інтерпретації не тільки в театральному мистецтві, але й в музично-естрадному напрямку.

Об'єктом дослідження є сучасна режисерська інтерпретація, а **предметом** – режисерська інтерпретація у сучасному музично-естрадному мистецтві.

Виклад основного матеріалу. «Художник пише картину, і ніхто не пред'являє до нього претензій – є тільки він і картина. Мені здається, так повинно бути і з режисерами», казав видатний Девід Лінч.

Невід'ємною складовою будь-якого публічного видовища культурного або наукового рівня – концерту, спектаклю, фестивалю, конкурсу, шоу проекту, розважальної програми, презентації, конференції, симпозіуму тощо – є режисер. Це та людина, без якої не обходиться жодна подія, пов'язана з художньою творчістю.

Слово «режисер», що в перекладі з французької означає «завідуючий», асоціюється з творчим робітником видовищних видів мистецтва: театру, кінематографу, телебачення, цирку, естради. При тому, що він є ключовою фігурою дійства, до якої привертають увагу всі його учасники, режисер залишається невидимим для широкої глядацької аудиторії.

Він зобов'язаний бути фахівцем, розбиратися у всіх процесах творчого ремесла, звалюючи на себе гігантську роботу. Режисер:

- відбирає сценарій і розробляє його;
- становить видатковий кошторис і календарний план постановки;
- підбирає творчий склад групи, оптимальний склад акторів;
- проводить роботу з акторами;
- обговорює ескізи декорацій, костюмів, реквізиту, гриму, зачіски;
- стверджує музику і тексти пісень;
- керує знімальним процесом або репетицією;
- контролює монтаж;
- бере участь в здачі готового проекту.

Обсяг завдань і перелік обов'язків режисера серйозно різняться в залежності від напрямку і специфіки діяльності.

Від режисера вимагається розуміння не тільки суто своєї специфіки роботи, але й роботи кожного учасника. Йому необхідно розвивати комунікативні навички, бути відвертим, вміти слухати колег

та глядачів, проявляти ініціативність, а головне, нести відповідальність за кінцевий результат. За визначенням В. Мізяк, «режисерська стратегія <...> подібна до «трансгресії» пластичних форм виходу за межі пізнаного, що знаменує феномен переходу від можливого до неможливого» [3, 8].

Режисер повинен бути креативним, йти в ногу з часом, вивчаючи і впроваджуючи нові технології, оскільки глядача постійно потрібно дивувати. Так, якщо у постановці 1979 року опери «Кармен» Ж. Бізе Франком Дзефіреллі зберігається атмосфера часу, костюми, місце дії, згідно з першоджерелом, то у постановці 2016 року Дмитром Бертманом на сцені Гелікон-опери пропонується інша версія, з сучасними костюмами, атрибутами та новими акторськими амплуа.

Головною частиною у роботі режисера є деталізація; вона здатна яскраво розкрити, або, навпаки, зруйнувати весь задум. Адже саме деталі захоплюють і пробуджують інтерес до персонажу у глядачів. Роботу над деталізацією можна помітити при порівнянні двох версій одного епізоду з анімаційної класики – диснейвського мультиплікаційного фільму «Король Лев» режисера Роба Мінкоффа, випущеного у 1994, та його кіноверсії режисера Джона Фавро 2019 року. Мова йде про епізод зустрічі Сімби з Тімоном та Пумбою. У першій версії, завдяки режисерській деталізації, ми розуміємо і бачимо, що кожен герой має свій внутрішній образ, характер, темперамент, відчуваємо його емоцію; а в кіноверсії ті самі герої лише відкривають рота, при цьому відсутня міміка і всі перелічені вище компоненти [1].

Стосовно місця режисера на естраді, ми сприймаємо його як постановника естрадних номерів, різних концертних програм, вистав театру, мюзик-холів, масових заходів на стадіонах та площах.

При визначенні специфіки естрадної режисури треба зрозуміти – чим відрізняються естрадні постанови від інших.

Режисура естради передбачає епатажність, яскравий, блискучий вид. Увага режисера сконцентрована здебільшого на висвітленні однієї фігури, що сприймається як головна зірка, в обрамленні декорацій, анімацій, хореографії, живого музичного супроводу. Відмінною рисою естрадної режисури є інноваційні спецефекти, складна техніка, додаткове обладнання.

На противагу від театральних постанов, де на перше місце виводиться ідея твору, сюжетна лінія, в естрадних програмах в першу чергу пропонуються розкішні, багаті шоу. Вони компенсують недоліки

сюжетності завдяки яскравим костюмам та ефектними виходами. Подібним підходом славляться екстравагантні естрадні американські діви, що не виходять з моди: Lady Gaga, Madonna або сучасні українські співачки Світлана Лобода, Maruv. Але за їх зовнішньою епатажністю в деяких номерах можна відчутти, зрозуміти внутрішню глибину і навіть філософський підтекст.

Режисерська стратегія передбачає всі складові естрадної постановки, без яких вона стане банальною, провінціальною, конкурентно неспроможною. На жаль, пересічний слухач не розуміє, що, купуючи квиток на концерт наших зірок, він платить скоріше режисерам, декораторам, звукооператорам, звукорежисерам, шоу балету, музикантам та бек-вокалістам, і лише в останню чергу – самим зіркам.

Спеціалізація масштабного видовища виявляється в тому, що воно, як правило, відбувається на відкритому повітрі або спортивній арені, в концертному залі або іншому великому майданчику. При цьому обов'язками організатора є вміння вийти за рамки звичайного концертного формату. Об'єднана спільною ідеєю і завданням, режисура естрадних шоу здійснюється таким чином, що номери не просто змінюють один інший. Вони плавно пов'язані між собою і кожен служить гармонійним продовженням попереднього.

В естрадному напрямку поєднуються деталізація з органічністю; мається на увазі не тільки модель поведінки на сцені, але й артистичний образ. Внутрішня органіка співіснує з зовнішньою (тобто всім, що оточує артиста). Прикладом може слугувати відеоробота Світлани Лободи, де співачка, розкриваючи закладений в пісні зміст і намагаючись максимально відтворити стан закоханості в буквальному сенсі «від мозку до кісток», поступово перевтілюється в один із скелетів, які теж були в минулому безумовно закоханими.

Часто режисерами естрадної програми виступає не тільки кваліфікований фахівець, але й самі артисти. Їх ініціатива, професійність, внутрішнє грамотне розуміння при вирішенні поставлених режисером завдань, надають можливість яскравіше представити естрадну композицію. Такий симбіоз актора і режисера в одній особі дозволяють привнести не тільки суб'єктивне художнє бачення, але й надають можливість передати філософський підтекст. Він може по-різному виявлятися, в залежності від задуму, певних технічних засобів, можливостей постановника тощо.

За словами М. Куклинської «Авторська режисура – не казус, не наслідок модних тенденцій, а невід'ємна частина художньої реальності нашого часу, факт, який вимагає осмислення та серйозного аналізу» [4, 273].

Висновки. На сучасному етапі жодне дійство вимагає первісної ролі режисера заради створення дійсно ефектного, яскравого видовища, що запам'ятовується. Режисер постає як співавтор, йому підкорюються всі учасники вистави; він корегує багатьма технічними прийомами з урахуванням окремих деталей. Від комунікативних здібностей режисера, індивідуально-психологічного підходу до кожної особистості залежить створення належної творчої атмосфери. Завдяки цьому учасники можуть приймати на себе режисерську функцію, керуючись осмисленням поставлених завдань, накопиченим досвідом, професіоналізмом, грамотністю, спираючись на свою інтуїцію. Такий творчий тандем актора і режисера найбільш повно розкривається в мистецькому проєкті, де співіснують автор – інтерпретатор – режисер – співак в одній особі.

Перспективи дослідження. Перспективними у вивченні даної теми можуть бути музикознавчі дослідження в аспекті ролі і значення візуалізації в сучасній режисурі музично-сценічних композицій.

Список використаних джерел і літератури:

1. Боднарчук О. Шоу. Как создать грандиозное шоу. Київ: «ТАК видавництво», 2020. 360 с.
2. Никоненко Р.М. Пластична режисура в українському театральному мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ століття: автореф. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». КНУКМ. Київ, 2021. 20 с.
3. Мізяк В.Д. Культурологічні виміри режисерських практик у драматичних театрах Харкова другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: автореф. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.04 «Теорія та історія культури» ХДАК. Харків, 2018. 20 с.
4. Куклинская М.Я. Опера и «режиссерский» театр ХХІ века. *Обсерватория культуры*. 2018. С. 272–281.
5. Чепинога А. Действенная интонация в режиссуре и мастерстве актера музыкального театра: дисс. ... канд. искусствовед.: 17.00.01 / Российская академия театрального искусства. ГИТИС. Москва, 2011, 145 с.

References:

1. Bodnarchuk, O. (2020). How to create a grand show. Kyiv: «ТАК vydavnytstvo» [in Ukrainian].

2. Nykonenko, R. (2021). Direction is plastic in the Ukrainian theatrical mystery of the 20th century – the earth of the 21st century: author. ... cand. artists: 17.00.03. Kyiv National University of Culture and Art. Kyiv [in Ukrainian].
3. Miziak, V. (2018). Cultural studies of directorial practices in the drama theaters of Kharkiv of the other half of the XX – the earth of the XXI century: author. ... cand. master of Arts: 26.00.04. Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv [in Ukrainian].
4. Kuklynskaia, M. (2018). Opera and director's theater of the XXI century. *Observatoriya kulturyi*, 272–281 [in Russian].
5. Chepynoha, A. (2011). Effective intonation in the direction and skill of an actor in musical theater: autor. diss. ... cand. art critic.: 17.00.01. Russian Academy of Theater Arts. GITIS. Moskva [in Russian].

UDC 78.071.2+788

DOI 10.33287/222149

Бадалов Олег Павлович,
*кандидат мистецтвознавства, викладач
кафедри «Теорія, історія і практика культури»
Чернігівської філії Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв*

тел. (068) 068 - 72 - 14

e-mail: oleg.p.badalov@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2706-1458>

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ВІЙСЬКОВО-МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ЧЕРНІГІВЩИНИ (на прикладі духового оркестру залізничного полку)

Мета статті – вивчення особливостей розвитку військово-музичної культури Чернігівщини 1950–2020 рр. на прикладі діяльності військово-духового оркестру Чернігівського залізничного полку, формування підґрунтя подальших розвідок з питань військово-музичної культури Чернігівщини як вагової складової національного музичного життя. **Методологія статті** ґрунтується на хронологічному, джерелознавчому, логіко-узагальнюючому та компаративному методах для вивчення історії розвитку військово-духового виконавства Чернігівщини у 1950–2020 рр., аналізу мемуаристики, періодичних джерел та наукових публікацій з обраної теми дослідження. **Наукова новизна публікації** полягає у проведеному вперше дослідженні діяльності духового оркестру Чернігівського залізничного полку як провідного представника військово-музичної

культури регіону. **Висновки.** Дослідження військово-музичної культури Чернігівщини на прикладі діяльності духового оркестру Чернігівського залізничного полку, що діє з 1950 р., дозволило виокремити чотири етапи розвитку: початковий (1950–1966), коли діяльність оркестру обмежувалася службовими функціями; етап стабільного розвитку (1967–1989), де оркестр заявив про себе як потужний мистецький колектив, здатний проводити повноцінну музичну діяльність; етап стагнації (1990–2003), обумовлений соціально-економічними та соціокультурними чинниками; етап відновлення і реалізації нових форм діяльності (2004 – теперішній час). На четвертому етапі оркестр реалізує концертно-презентаційну функцію представника військово-музичної культури Чернігівщини як в Україні, так і за її межами. Доведено, що за 70 років існування оркестру його діяльність тривала на тлі соціокультурних процесів у державі, а у теперішній час є наочним свідченням інтеграції військово-музичної культури Чернігівщини і України у європейський культурний простір.

Ключові слова: військова музика, духовий оркестр, диригент, концертно-презентаційна діяльність, культурний простір.

Бадалов Олег Павлович, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры «Теория, история и практика культуры» Черниговского филиала Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Становление и развитие военно-музыкальной культуры Черниговщины (на примере духового оркестра железнодорожного полка)

Цель статьи – изучение особенностей развития военно-музыкальной культуры Черниговщины 1950–2020 гг. на примере военно-духового оркестра Черниговского железнодорожного полка, формирование основы дальнейших исследований военно-музыкальной культуры Черниговщины как весомой составляющей национальной музыкальной жизни. **Методология статьи** основывается на хронологическом, источниковедческом, логико-обобщающем и компаративном методах для изучения истории развития военно-духового исполнительства Черниговщины 1950–2020 гг., анализа периодических источников, мемуаристики, научных публикаций по теме исследования. **Научная новизна** публикации заключается во впервые проведенном исследовании деятельности

духового оркестра Черниговского железнодорожного полка как ведущего представителя военно-музыкальной культуры региона. **Выводы.** Изучение военно-музыкальной культуры Черниговщины на примере оркестра Черниговского железнодорожного полка, действующего с 1950 г., позволило выделить четыре этапа в его развитии: начальный (1950–1966), когда деятельность оркестра ограничивалась служебными функциями; этап стабильного развития (1967–1989), на котором оркестр заявил о себе, как о творческом коллективе, осуществляющем полноценную музыкальную деятельность; этап стагнации (1990–2003), обусловленный социально-экономическими и социокультурными факторами; этап восстановления и реализации новых форм деятельности (2004 – настоящее время). На четвертом этапе оркестр реализует концертно-презентационную функцию представителя военно-музыкальной культуры Черниговщины как в Украине, так и за ее пределами. Доказано, что за 70 лет существования оркестра его деятельность осуществлялась на фоне социокультурных процессов в государстве, а в настоящее время является наглядным свидетельством интеграции военно-музыкальной культуры Черниговщины и Украины в европейское культурное пространство.

Ключевые слова: военная музыка, духовой оркестр, дирижер, концертно-презентационная деятельность, культурное пространство.

Badalov Oleg Pavlovich, Ph.D in Art Criticism, senior lecturer of the Department of «Theory, history and practice of culture» at the Chernihiv branch of the National academy of managerial staff of culture and arts

Formation and development of the military music culture of the chernihiv region (for example of Chernihiv railway regiment's brass band)

The purpose of the publication is to study the peculiarities of the development of the military music culture of Chernihiv region in 1950–2020 on the example of the military brass band of the Chernihiv Railway Regiment, the basis for further research on military brass culture an important component of national musical life. **The methodology** of the article is based on chronological, source-based, logical-generalizing and comparative methods for studying the history of Chernihiv military brass performance in 1950–2020, periodic analysis of sources, memoirs, academic papers on the chosen research topic. **The scientific novelty** of the publication lies in the first in the Ukrainian musicology study of the brass

band of the Chernihiv Railway Regiment as a leading representative of the military music culture of the region. **Conclusions.** The study of military-musical culture of Chernihiv region on the example of the orchestra of the Chernihiv Railway Regiment, which has been operating since 1950, allowed to distinguish four stages of its development: initial (1950–1966), when the orchestra's activity was limited to official functions; stage of stable development (1967–1989), where the orchestra established itself as a powerful artistic group capable of carrying out full-fledged musical activities; stage of stagnation (1990–2003) due to socio-economic and socio-cultural factors; stage of restoration and implementation of new forms of activity (2004 – for now). At the fourth stage, the orchestra realizes the concert-presentation function of the representative of the military-musical culture of Chernihiv region both in Ukraine and abroad. It is proved that for 70 years of the orchestra's existence its activity lasted against the background of socio-cultural processes in the country, and now is a clear evidence of the integration of military music culture of Chernihiv and Ukraine into the European cultural space.

The key words: military music, brass band, conductor, concert and presentation activities, cultural space.

Постановка проблеми. Однією з вагомих складових мистецького буття України є військово-духове виконавство, оновлення форм і змісту якого відбулося з відновленням державності України. З початку ХХІ ст. активізувалися музикознавчі та культурологічні дослідження військово-духової культури: висвітлено особливості розвитку військової музики Гетьманщини ХVІІ–ХVІІІ ст. [6], досліджено «еволюцію духового музичного мистецтва України як історичний процес» [3, 3], розглянуто сучасний стан військово-музичного виконавства та освіти [1; 14; 16]. На тлі праць, у яких військово-музична культура вивчається як загальнонаціональний феномен, унаочнюється фрагментарність вивчення регіональних особливостей її розвитку. З огляду на це, набуває значення дослідження військово-духової культури Чернігівщини, що має значні історичні традиції, вагомі мистецькі здобутки та активно розвивається у сучасному культурному просторі України, але досі не стала предметом наукового вивчення. Появу розвідок з цього питання ускладнює, зокрема, недоступність документальних матеріалів періоду майже усього ХХ ст. (радянська доба), що зберігаються за межами України в архівах Міністерства Оборони СРСР; відсутні

спогади учасників військово-духових оркестрів Чернігівщини, а ті, що представлені у регіональній періодичній пресі, мають фрагментарний характер й носять суб'єктивний характер. Автором статті здійснена спроба подолати ситуацію, що склалася, шляхом реконструкції життєтворчості провідних військових диригентів Чернігівщини ХХ ст. [2]. У ході дослідження було виявлено, що серед багатьох духових оркестрів, що діяли після закінчення Другої світової війни при військових гарнізонах Чернігівщини, єдиним діючим у теперішній час колективом є військово-духовий оркестр 8-го окремого Чернігівського навчального залізничного полку. Історія його функціонування протягом понад сімдесяти років достатньо повно віддзеркалює специфіку регіональної військово-музичної культури, що обумовило обрання цього оркестру для дослідження етапів становлення і розвитку військово-музичної культури Чернігівщини.

Актуальність теми дослідження обумовлена відсутністю в українському музикознавстві та культурології досліджень, присвячених історії становлення та розвитку як військово-духового оркестру 8-го окремого Чернігівського навчального залізничного полку, так і військово-музичної культури Чернігівщини у цілому.

Аналіз публікацій з обраної теми статті засвідчив відсутність фахових наукових праць, присвячених військово-духовому оркестру залізничного полку; творчість колективу висвітлювалась лише у рекламно-інформаційних, періодичних друкованих та електронних виданнях [4; 7; 8; 9; 11; 17].

Мета статті – вивчення особливостей розвитку військово-музичного мистецтва Чернігівщини 1950–2020 рр. на прикладі духового оркестру 8-го окремого Чернігівського навчального залізничного полку.

Об'єкт дослідження – музична культура Чернігівщини, а **предмет** – діяльність військово-духового оркестру залізничного полку.

Виклад основного матеріалу. Військово-духовий оркестр 8-го окремого Чернігівського навчального залізничного полку (далі – оркестр в/ч 92422) було утворено навесні 1950 р. Роботу по комплектації колективу, до якого увійшли тридцять музикантів, та керівництво ним у перші місяці діяльності було доручено кларнетисту, старшині оркестру Юхиму Федоровичу Туровському. Наприкінці року начальником оркестру було призначено військового музиканта

капітана Василя Івановича Ніколаєва. За час його керівництва у 1950–1953 рр. колектив виконував, переважно, службові задачі.

Функції репрезентанта військово-духового виконавства Чернігівщини та організатора культурно-дозвілєвої діяльності оркестр залізничників почав реалізовувати з 1953 р. під керівництвом майора Петра Мусійовича Кривошеєнка – випускника військово-диригентського факультету Московської державної консерваторії ім. П.І. Чайковського. На конкурсах-оглядах штатних військових оркестрів Київського військового округу та інспекторських перевірках колектив під його орудою демонстрував достатній рівень оволодіння службово-стройовим репертуаром [11]. П. Кривошеєнко не оминав увагою учасників аматорської творчості полку: керував жіночим хором, забезпечував оркестровий супровід виступів солістів-вокалістів на численних концертах, що відбувалися у військовій частині.

Значної виконавської майстерності оркестр набув під орудою майора Віктора Петровича Філашинова, який очолював колектив у 1965–1969 рр. Він здобув освіту на факультеті оперно-симфонічного диригування Київської державної консерваторії ім. П.І. Чайковського (клас диригування професора М. Канерштейна), мав досвід керівництва оркестром військової школи молодших авіаспеціалістів Криворізького гарнізону. В. Філашинов ввів до репертуару оркестру залізничників твори академічної музики, завдяки чому оркестр отримав змогу розпочати виконавську діяльність за межами військової частини. Прикладом цього можна вважати концертну програму, представлену оркестром залізничників у березні 1966 р. у залі Чернігівської обласної філармонії, де прозвучали твори П.І. Чайковського: Урочиста увертюра «1812 рік», Італійське капричіо, фінал Першого фортепіанного концерту (солістка – викладачка Чернігівського музичного училища І. Климова), Урочистий марш та ін. Того ж року оркестр залізничників на чолі з В. Філашиновим вдало виступив на конкурс-огляді штатних військових оркестрів Київського військового округу [7, 22].

Етапом найвищого мистецького злету оркестру в/ч 92422, що по праву міг вважатися «професійно-творчим колективом, покликаним засобами музичного мистецтва сприяти політичному, військовому та культурному вихованню особового складу Збройних Сил СРСР» [15, 28–29], стали 1969–1989 рр., коли на його чолі стояв майор Валентин Олександрович Мязь. Випускник Московського інституту

військових диригентів (1955–1960), він отримав початковий досвід роботи з військовими духовими оркестрами гарнізонів Одеського та Прикарпатського військових округів [11]. Розпочавши роботу з оркестром в/ч 92422, В. Мязь продовжив справу свого попередника В. Філашинова зі збагачення репертуару творами академічної музики. До концертних програм колективу додалися «увертюра до опери «Тарас Бульба» М. Лисенка, симфонічна поема М. Мусоргського «Ніч на Лисій горі», Симфонія № 4 (IV ч.) Ф. Мендельсона, Симфонія № 5 (I ч.) П.І. Чайковського, Урочисто-героїчна увертюра пам'яті генерала Карбишева Г. Калинковича, Запорізький марш (аранжування С. Творуна) та ін. Така репертуарна спрямованість сприяла зростанню виконавської майстерності оркестру, що тричі приносило йому звання лауреата Першого ступеню окружних конкурсів штатних оркестрів Київського військового округу» [2, 196–197]. Таким чином, фаховий рівень оркестру відповідав загальним тенденціям розвитку тогочасної військово-духової культури.

Концертна діяльність оркестру залізничників у 1970–1980-х рр. охоплювала населені пункти Чернігівщини, міста України, Білорусії, Росії, Казахстану. Одне з найдовших концертних турне колективу припало на 1982 р., коли протягом двох місяців оркестр виступав на Байкало-Амурській магістралі та містах Середньої Азії перед військовими залізничниками, які «постійно працювали на будівництві БАМу, залізничних ліній Курган – Караганда, Кокчетав – Кзил-Ту» [9].

У 1990-х рр. на тлі змін у політичному та соціокультурному просторі держави, коли вироблялися нові форми організації суспільного життя, йшло реформування армійських структур, виникали економічні кризи тощо, розвиток оркестру було уповільнено [10]. Підсилювала його стагнацію плинність керівних кадрів: начальниками оркестру були майор Володимир Григорович Дорофєєв (1989–1991), лейтенант Олександр Миколайович Власюк (1997–1999), майор Геннадій Миколайович Яковенко (2000–2004); протягом 1992–1996 рр. посада керівника була вакантна. Не сприяв утриманню фахового рівню оркестру той факт, що «упродовж 1991–1998 рр. в ЗС України склалась ситуація, коли у військових оркестрах відбувалась нехватка професійних музикантів, спеціалістів гри на інструментах оркестру» [13, 192].

На початку ХХІ ст. оркестр залізничників опинився під загрозою ліквідації у зв'язку з розформуванням залізничних військ України згідно державної програми реформування Збройних Сил України. Цей

процес унеможливив Указ Президента України № 46/2003 «Про передачу залізничних військ Збройних Сил України у підпорядкування Міністерству транспорту України» від 27 січня 2003 р. [12]. У 2004 р. залізничні війська було реформовано у Державну спеціальну службу транспорту (далі – ДССТ). Після згаданих реформ в/ч 92422 було переформовано у в/ч Т0500 – 8-й навчальний Чернігівський центр ДССТ.

Збереження духового оркестру як складової 8-го навчального Чернігівського центру ДССТ загостило питання відновлення його мистецьких потужностей, що було реалізовано з призначенням на посаду начальника оркестру у 2004 р. Миколи Валентиновича Смаля. Він закінчив Чернігівське музичне училище ім. Л. Ревуцького (1994–1998), де навчався у В. Мязя (диригування, читання партитур, інструментовка), від якого сприйняв традиції регіональної військово-музичної культури й який «порадив пов'язати долю саме з військовою музикою» [4]. Після строкової служби в армії М. Смаль здобув фах військового диригента на кафедрі музичного мистецтва Військового інституту Національного університету «Львівська політехніка» й отримав призначення на посаду начальника духового оркестру в/ч Т0500.

Формуючи уявлення про колектив, новопризначений керівник провів бесіду з особовим складом й виявив, що у попередній період репетиційна робота оркестру мала епізодичний характер, була відсутня діяльність з вдосконалення та розширення репертуару, до того ж, «колектив важко було назвати оркестром, там було лише 12 чоловік» [8].

Відновлення творчої форми оркестру, за згадкою М. Смаля, «справді було важким» й далось взнаки лише по прощесті п'яти років роботи [8]. За цей час було збільшено чисельність колективу до тридцяти оркестрантів, як за рахунок призовників з числа випускників відділу духових інструментів Чернігівського музичного училища ім. Л. Ревуцького, так і за рахунок контрактників (здебільшого – викладачів музичного училища); зазнав змін репертуар, до якого увійшли новітні твори українських композиторів; завдяки регулярним репетиціям й наполегливому самовдосконаленню оркестрантів колектив набув значної виконавської майстерності, що принесло йому у 2009 р. звання лауреата Всеукраїнського фестивалю-конкурсу духових оркестрів у Моршині, а у подальші роки – лауреатство на

Всеукраїнських фестивалів «Барвіста Україна» та «Сурми України» [7, 20].

Визнання за межами держави прийшло до оркестру у 2009 р., коли колектив здійснив гастрольне турне білоруськими містами (Мінськ, Жодино, Лаписі, Жлобин, Слуцьк, Мстиславль), з успіхом повторене у 2011 р. Здатність конкурувати з військово-духовими оркестрами країн Євросоюзу колектив довів на німецькому фестивалі «Berlin Tattoo» у 2012 р., у якому взяли участь військові оркестри з дев'яти країн Європи. М. Смалю було довірено «відкрити музичний фестиваль духової музики, а також керувати зведеним оркестром з колективів трьох країн: Швейцарії, Болгарії та України, що виконали симфонічну поему Ріхарда Штрауса “Так говорив Заратустра”» [17]. Окрім цього чернігівські музиканти виступили з сольною програмою з обробок національного фольклору та творів сучасних українських композиторів. Протягом другого десятиліття ХХІ ст. колектив з успіхом презентував національне військово-музичне мистецтво у Німеччині (2012, 2014, 2016, 2017), Франції (2016, 2017, 2019), Китаї (2017), Данії (2019). У виконанні оркестру звучали військові марші українських композиторів, твори світової академічної музики, попури на теми сучасної популярної музики та ін.

На сьогоднішній день оркестр в/ч Т0500 представляє собою військово-музичний колектив, здатний виконувати комплекс завдань: церемоніали військової частини, представницькі функції Державної спеціальної служби транспорту, забезпечення навчальної роботи з оркестрантами строкової та контрактної служби, здійснення концертно-видовищної діяльності. Такий вектор розвитку чернігівського оркестру свідчить про його відповідність стандартам діяльності військово-духових оркестрів збройних сил Євросоюзу, що підтверджується аналізом діяльності військово-музичних служб Німеччини, Великої Британії, Франції, США (європейський контингент), що здійснив В. Газетов: «у збройних силах країн – членів НАТО компонентом, націленим на вирішення широкого спектру соціально-культурних задач, є військово-музичні служби» [5, 129].

Висновки. Результати проведеного дослідження дозволяють стверджувати, що у діяльності духового оркестру Чернігівського залізничного полку віддзеркалилася історія становлення і розвитку сучасної військово-музичної культури Чернігівщини. Можна виокремити чотири етапи розвитку оркестру. На етапі становлення (1950–1966) діяльність оркестру обмежувалася, переважно,

службовими функціями. На другому етапі (1967–1989) оркестр заявив про себе як потужний мистецький колектив, здатний проводити повноцінну музичну діяльність, представляти військово-духову культуру Чернігівщини у культурному просторі держави. Третій етап розвитку оркестру (1990–2003) характеризувався занепадом, обумовленим політичними та соціокультурними чинниками. З 2004 р. розпочався четвертий етап розвитку оркестру, що триває і досі. На цьому етапі колектив сягнув найвищого ступеню розвитку від часу початку діяльності. Відновлення мистецького потенціалу оркестру відбувалося під керівництвом полковника М. Смаля, який за час навчання у Чернігівському музичному училищі ім. Л. Ревуцького здобув вишкіл у В. Мязя – керівника оркестру залізничників часу його розквіту у радянський час (другий етап). Мистецькі настанови В. Мязя знайшли реалізацію у діяльності М. Смаля на етапі подолання явища стагнації у діяльності колективу. Подальший етап розвитку оркестру, що розпочався з другого десятиліття ХХІ ст., відповідає тенденціям буття військово-музичних колективів збройних сил НАТО. Підбиваючи підсумок, зазначимо, що за сімдесят років існування колективу його робота тривала на тлі соціокультурних процесів у державі й була позначена як злетами, так і стагнацією, а у теперішній час є наочним свідченням інтеграції військово-музичної культури Чернігівщини і України у європейський культурний простір.

Перспективи подальших досліджень визначеної проблематики можуть полягати у зборі та впорядкуванні відомостей про військово-духові оркестри Чернігівщини ХVІІ ст. (Ніжинський та Чернігівський полки) та ХVІІІ–ХІХ ст. (оркестри Резервного, Острозького, Переволочинського полків, Чернігівського пожежного товариства, охорони губернатора та ін.); необхідно здійснити узагальнення хронології виступів військових оркестрів у регіоні та за його межами з метою з'ясування впливу концертної діяльності на розвиток регіонального та національного культурного простору; потребують з'ясування особливості репетиційної роботи керівників регіональних військово-духових оркестрів ХХ ст.; значний культуротворчий потенціал має вивчення репертуару військово-духових оркестрів з подальшим його впорядкуванням у репертуарні збірки; окремого дослідження заслуговує творча діяльність колективу Військово-музичного центру Сухопутних військ Збройних Сил України, який діє з 2004 р. у складі солістів-вокалістів, балетної групи, струнного

квартету, квінтету дерев'яних духових інструментів, біг-бенду, брас-квінтету та духового оркестру.

Список використаних джерел і літератури:

1. Апатский В. История духового музыкально-исполнительского искусства. Київ: Задруга, 2010. 320 с.
2. Бадалов О. Життєтворчість військових диригентів у контексті формування музичного простору Чернігівщини. *Музикознавча думка Дніпропетровщини: Збірник наук. статей*. Дніпро: ГРАНІ, 2021. Вип. 20 (1). С. 189–201.
3. Богданов В. Шляхи розвитку духового музичного мистецтва в Україні (від витоків до початку ХХ століття): автореф. дис. ... д-ра мист. Київ, 2008. 32 с.
4. Бушай Н. Гордість міста – військовий оркестр. *Чернігівський тиждень*. № 6 (964). 2010. 16 лютого.
5. Газетов В. Концептуальні підходи розвитку воєнно-музичної культури за рубежом. *Вестник МГУКИ*. Сентябрь–октябрь. № 5 (37). 2010. С. 128–134.
6. Горенко Л. Генеральна військова музика XVII–XVIII ст.: історія, структура та функційне призначення. *Сіверщина в історії України*. Київ–Глухів, 2014. В. 7. С. 107–113.
7. Зюрікова Н. Слави музичної будемо гідні. Чернігів: Десна. 2015. 34 с.
8. Карпюк Г. Культурна промоція війська: чому армійський оркестр – це серйозно і важливо [Ел. ресурс]. 2018. 17 грудня. Режим доступу: <https://novynarnia.com/2018/12/17/kulturna-promotsiya-viyska-chomu-armiyskiy-orkestr-tse-seryoznovazhlivo> (дата звернення 03.12.2020).
9. Кордик С. Наше військо. Елітний полк у Чернігові. *Сіверщина*. 19.03.2010.
10. Кузьмук О. Еволюція структури Збройних сил України (1991–2011 рр.). *Військово-науковий вісник Академії Сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного*. 2011. В. 16. С. 47–63.
11. Малісов Н. Музики військової оркестр. Деснянська правда. 24.02.1970.
12. Про передачу залізничних військ Збройних Сил України у підпорядкування Міністерству транспорту України. Указ Президента України 46/2003 від 27.01.2003. Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/ru/46/2003#Text> (дата звернення 05.12.2020).
13. Романовський Я. Проблеми становлення системи підготовки спеціалістів військово-оркестрової служби у Збройних силах України. *Вісник Нац. універ. «Львівська політехніка»*. 2008. № 612: Держава та армія. С. 190–195.
14. Сверлюк Я. Диригентсько-оркестрове виконавство в контексті суспільно-історичних традицій. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. В. 10. Рівне: Волинські обереги, 2018. С. 25–28.
15. Советская военная музыка: уч. пос. / П.И. Апостолов, А. И. Архангельский и др. Москва: Военно-оркестровая служба Мин. Обороны СССР, 1977. 427 с.
16. Хованець М. Спеціально-стройова підготовка військового диригента: навчально-методичний посібник. Львів: ЛВІ, 2005. 150 с.

17. Черниговский военный оркестр представил Украину на музыкальном фестивале Берлин-Тату. Режим доступа: <http://novostiua.net/main/22876-chernigovskiyy-voennyuy-orkestr-predstavil-ukrainu> (дата звернення 03.02.2021).

References:

1. Apatsky, V. (2010). History of wind music and performing arts. Kyiv: Zadruga [in Russian].
2. Badalov, O. (2021). Military conductors' life creativity in the context of formation of the musical space of Chernihiv region. Musicological Thought of Dnipropetrovsk region. Dnipro: GRANI, 20 (1), 189–201 [in Ukrainian].
3. Bogdanov, V. (2008). Ways of development of wind musical art in Ukraine (from the origins to the beginning of the 20th century): author's ref. dis. ... Dr. of Art History. Kyiv [in Ukrainian].
4. Bushai, N. (2010). Pride of the city – a military band. Chernihiv week. № 6 (964) [in Ukrainian].
5. Gazetov, V. (2010). Conceptual approaches to the development of military music culture abroad. Vestnik MGUKI. September–October, 5 (37), 128–134 [in Russian].
6. Gorenko, L. (2014). General military music of the 17th–18th centuries: history, structure and functional purpose. Severshchyna in the history of Ukraine. Kyiv–Hlukhiv, 7, 107–113 [in Ukrainian].
7. Zurikova, N. (2015). We will be worthy of musical glory. Chernihiv: Desna [in Ukrainian].
8. Karpyuk, G. (2018). Cultural promotion of the army: why the army orchestra is serious and important. Newsroom: online edition. 17 December. Access mode: <https://novynarnia.com/2018/12/17/kulturna-promotsiya-viyska-chomu-armiyskiy-orkestr-tse-seryozno> (application date 03.12.2020) [in Ukrainian].
9. Kordyk, S. (2010). Our army. Elite regiment in Chernihiv-Sivershchyna. March, 19. [in Ukrainian].
10. Kuzmuk, O. (2011). Evolution of the structure of the Armed Forces of Ukraine (1991–2011). Military-Scientific Bulletin of the Hetman Petro Sagaidachny Academy of Land Forces, 16, 47–63 [in Ukrainian].
11. Malisov, N. (1970). Music military orchestra. Desnyanskaya Pravda. 1970. February, 24 [in Ukrainian].
12. On the transfer of the railway troops of the Armed Forces of Ukraine to the Ministry of Transport of Ukraine. Decree of the President of Ukraine 46/2003 of 27.01.2003. Access mode: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show> (access date 05.12.2020) [in Ukrainian].
13. Romanovsky, J. (2008). Problems of formation of the system of training of specialists of military orchestra service in the Armed Forces of Ukraine. Bulletin of the National University «Lviv Polytechnic». № 612: State and Army, 190–195 [in Ukrainian].
14. Sverlyuk, J. (2018). Conducting and orchestral performance in the context of socio-historical traditions. History of formation and prospects of wind music development in

the context of national culture of Ukraine and abroad: Collection of scientific works, 10, 25–28 [in Ukrainian].

15. Soviet military music: a textbook. (1997). P.I. Apostolov etc. Moscow: Military Orchestra Service of the Ministry of Defense of the USSR [in Russian].

16. Khovanets, M. (2005). Special military training of a military conductor: teaching method. Lviv: LVI [in Ukrainian].

17. The Chernihiv Military Orchestra represented Ukraine at the Berlin Tattoo Music Festival. Access mode: <http://novostiua.net/main/22876-chernigovskiy-voennyi-orkestr-predstavil-ukrainu-na-muzykalnom> (access date 03.02.2021) [in Ukrainian].

UDC 788:378

DOI 10.33287/222150

Varakuta Maryna,

PhD in Arts, the Associate Professor,

Professor of the „History and Theory of Music” chair,

Dnipropetrovsk Music Academy named after Mikhail Glinka

tel. (097) 998 - 78 - 99

e-mail: amilomarina@i.ua

<https://orcid.org/0000-0003-0863-8829>

Berestovska Oleksandra,

Master's student of the Department of Orchestral Instruments

of the Dnipropetrovsk Music Academy named after Mikhail Glinka

tel. (050) 93 - 89 - 417

e-mail: alexandrab417@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4736-5352>

COMPOSITIONAL FEATURES OF THE PIECE

„NUÉE ARDENTE” BY VINCENT DAVID

The main **purpose** of the article is to consider the individual compositional features of the work “Nuée Ardente” for saxophone and piano by French saxophonist and composer Vincent David. **Research methods** are formed on a theoretical basis, including methods of intonation, genre-style, holistic semantic analysis of musical composition, also performing and generalizing methods are used. Works by Vincent David are performed at international competitions, but the composer's work has not been the subject of research in scientific works yet, which determines **the relevance** of the topic. The compositional structure of the work “Nuée Ardente” considered in the article is aimed at understanding the formative

patterns in the performance of the work. **The conclusions** are focused at revealing all the versatility of performance in the works for saxophone by Vincent David. The composer applies the latest methods of playing, where the main goal is to convey the artistic image with a sound palette, for this he uses various techniques of sound production, such as blind, overtones, chords and more. The composition “Nuée Ardente” combines the academic style of performance with improvisation, sound technique, leitmotif, modern techniques of playing the saxophone, the use of polyrhythm, comparison of thematic material and more. In the work “Nuée Ardente” the composer applies a concentric form, the center of which is the middle lyrical section. The composer pays the greatest attention to sound coloring in it. It is framed by a contrasting section, which is full of bright and spectacular performances. The arch between the introduction and the codet closes the musical form of this work. Thus, the composer creates the unity and indivisibility of the composition. The software of each section helps the performers to convey the author's idea.

The key words: compositional structure, saxophone works of Vincent David, “Nuée Ardente», form, modern methods of playing.

Варакута Марина Іванівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри «Історія та теорія музики» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

Берестовська Олександра Володимирівна, магістрантка кафедри «Оркестрові інструменти» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

Композиційні особливості твору «Nuée ardente» Вінсента Давіда

Метою статті є розгляд індивідуальних композиційних особливостей твору «Nuée Ardente» для саксофона та фортепіано французького саксофоніста та композитора Вінсента Давіда. **Методи** дослідження формуються на теоретичних засадах, серед них методи інтонаційного, жанрово-стильового, цілісного семантичного аналізу музичних творів. Також використовуються виконавський та узагальнюючий методи. Твори Вінсента Давіда часто виконують на міжнародних конкурсах, але творчість композитора досі не ставала предметом дослідження у наукових працях, що зумовлює **новизну** теми. Розглянута у статті композиційна будова твору «Nuée Ardente» спрямована на розуміння формотворчих закономірностей при виконанні твору. **Висновки** спрямовані на розкриття всієї

багатогранності виконавських можливостей у творах для саксофону Вінсента Давіда. Композитор застосовує новітні методи гри, де основною метою є передача художнього образу звуковою палітрою, для цього він використовує різні прийоми звуковидобування, наприклад, слеп, обертони, акорди тощо. Композиція «Nuée Ardente» поєднує академічну манеру виконання з імпровізаційністю, звукозображальну техніку, лейтмотивність, сучасні прийоми гри на саксофоні, використання поліритмії, співставлення тематичного матеріалу тощо. У творі «Nuée Ardente» автор використовує концентричну форму, центром якої становиться середній ліричний розділ. Найбільшу увагу в ньому композитор приділяє звуковій колористиці. Обрамляє його контрастний за характером розділ, який сповнений яскравими та ефектними виконавськими прийомами. Арка між вступом та коделтою замикає музичну форму цього твору. Таким чином, композитор створює єдність та неподільність композиції. Програмність кожного розділу допомагає виконавцям передавати авторський задум.

Ключові слова: композиційна будова, саксофонна творчість Вінсента Давіда, «Nuée Ardente», форма, сучасні прийоми гри.

Варакута Марина Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры «История и теория музыки» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Берестовская Александра Владимировна, магистр кафедры «Оркестровые инструменты» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Композиционные особенности произведения «Nuée ardente» Винсента Давида

Целью статьи является рассмотрение индивидуальных композиционных особенностей произведения «Nuée Ardente» для саксофона и фортепиано французского саксофониста и композитора Винсента Давида. **Методы** исследования формируются на теоретических основах, среди которых методы интонационного, жанрово-стилевого, целостного семантического анализа музыкальных произведений. Также используются исполнительский и обобщающий методы. Произведения Винсента Давида часто исполняются на международных конкурсах, но творчество композитора до сих пор не становилось предметом исследования в научных работах, что обуславливает **новизну** темы. Рассмотренный в статье анализ

композиционного строения произведения «Nuée Ardente» направлен на понимание формообразующих закономерностей при исполнении произведения. **Выводы** направлены на раскрытие всей многогранности исполнительских возможностей в произведениях для саксофона Винсента Давида. Композитор применяет новейшие методы игры, где основной целью является передача художественного образа звуковой палитрой. Для этого он использует различные приемы звукоизвлечения – например, слеп, обертоны, аккорды и тому подобное. Композиция «Nuée Ardente» сочетает академическую манеру исполнения с импровизационностью, звукоизобразительную технику, лейтмотивность, современные приемы игры на саксофоне, использование полиритмии, сопоставление тематического материала и тому подобное. В произведении «Nuée Ardente» автор использует концентрическую форму, центром которой становится средний лирический раздел. Наибольшее внимание в нем автор уделяет звуковой колористике. Обрамляет его контрастный по характеру раздел, который полон яркими и эффектными исполнительскими приемами. Арка между вступлением и кодовой замыкает музыкальную форму этого произведения. Таким образом, композитор создает единство и неделимость композиции. Программность каждого раздела помогает исполнителям передавать авторский замысел.

Ключевые слова: композиционное строение, саксофонное творчество Винсента Давида, «Nuée Ardente», форма, современные приемы игры.

Statement of the problem. In modern music art, the trend when performers become composers is becoming widespread, because hamely performers who best understand and know the instrument, its capabilities, interesting techniques and more. Vincent David, a modern French saxophonist, composer and teacher, is such a creative person. He is a high-class instrumentalist, and therefore the performance of his works requires considerable skills. His music organically combines the achievements of his predecessors and the latest methods of saxophone performance. The composer achieves the image of an artistic image by playing with sound colors.

Relevance. In our country, the work of David is almost unknown, although his works are interesting both stylistically and technically. Therefore, the works may well be part of the repertoire of modern Ukrainian

saxophonists. Therefore, the appeal to the saxophone work by Vincent David is relevant and has a factor of novelty.

Literature review. The source base of the study is represented mainly by foreign Internet sources. First of all, this is the official site of TM Selmer, which has a large number of articles about Vicente David, his composition and performance [3; 5; 6]. Also the official website of Vincent David, where he publishes information about himself, his works (including not published yet), discography, etc. [4; 8]. The articles of Ukrainian saxophonists, such as Mykhailo Mymryk [1] and Anna Stepanova, deal with issue of performance in the modern world [2].

The purpose of the article is to reveal the compositional features of Vincent David's work "Nuée Ardente". Including to pay attention to the interpretation of the musical form, methods of achieving its integrity and consider modern performing techniques of playing the saxophone.

The object of research is originality as the main feature of modern works for saxophone (on the example of the work of Vincent David). **The subject** of the study is the peculiarities of the interpretation of the composition of Vincent David's work "Nuée Ardente".

Presenting main material. Vincent David is one of the best and most extraordinary contemporary artists. He is the leader of a generation of saxophonists which attach great importance to the development of musical and technical capabilities of their instrument. Having received three international awards during his studies, including winning the most prestigious Adolphe Sax competition in Belgium (1994), he continues his creative career, participating in numerous projects in Europe and Asia. He works closely with different orchestras around the world, acting as a soloist, as a conductor, also he actively engaged in pedagogical activity at the Versailles Conservatory, where he promotes curiosity and high standards as driving forces in the work of any musician. Joining the famous Ensemble Intercontemporain played an important role in the life of the as young composer. This French chamber orchestra, which dates back to 1976, was founded and first conducted by composer, conductor and musician Pierre Boulez. A feature of the Ensemble is the specialization in the performance of modern music XX-XXI centuries. Based on information published on the official website of TM Selmer [7], where Vincent David acts as a representative of this company, he plays in the quartet of saxophonists Arcanes, and, due to his own inclination to eclecticism, collaborates with famous European bands. Among them is "Le sacre du Tympan" under the leadership of Fred Palais, which covers a variety of styles from jazz to

electro, including rock, all accompanied by dance or video. In addition to performing on a variety of musicals, both solo and in ensembles, Vincent writes his own music, which is full of modern means of musical expression and the latest sound production methods, and makes arrangements works for saxophone. All this is published by Billaudot, where he is responsible for the new collection.

The works of Vincent David are very diverse, each has something different from the other. His music combines the achievements of his predecessors and the latest methods of saxophone performance. As the composer himself notes: “My music follows my evolution and experience, I like the diversity of styles and ideas. But there are above all influences; I was lulled by the French music of the 20th century, Debussy, Ravel, then more modern, Measuretok, Ligeti, Messiaen, Boulez, as well as by jazz”[7].

In 2019, Vincent David's first album with his own compositions is released, which is called “Pulse”. In it he acts both as a composer and as a performer. It consisted of six compositions, starting with a solo saxophone and ending with a mixed quartet (alto saxophone, drums, double bass, piano). Among them: “Mirages”, “Eclats d'echos”, “Sillage”, “Nuée Ardente”, “Echos eclates”, “In pulse”. These works have radically different facets of the expressive side of the saxophone – in some the emphasis is on lyrical timbre, in some performances of various rhythmic figures that are intertwined with the melody, and in some the saxophone is interpreted as a percussion instrument. They also emphasize the musical and technical results of development, which testify to the modernity and relevance of the saxophone, its combination with different styles and the latest trends. Vincent's main goal was “...rediscover the melodic and rhythmic capacities of Adolphe SAX's creation”[6].

Very interesting, emotional and spectacular, and at the same time difficult to perform, are the compositions written for solo saxophone. In such works of Vincent David, one cannot speak of a typical system – the instrument must perform both a solo part and create an accompaniment. No, this composer has everything different – it is a single and indivisible sound stream. For example, the work “Puls” for alto solo saxophone develops energy and a state of strong and active rhythm. To do this, the composer transforms the saxophone into an instrument with many percussion effects, timbres, noises, sharp dynamic bursts, a gradual increase in pulsation and more. At the culmination of the work, the pulse is released from the energy and power that were pumped during the work and develops without control in the rhythm anthem. The piece, which was written for the alto saxophone

commissioned by the Andorra sax fest (Andorra) in 2017, is called “Eclats d'echos”, translated from French – “Echo Fragments”. It is clear that the main emphasis is on the sound effect of the echo. The newt with an immediate echo is taken as a basis, further this rather specific interval develops, first of all, in a melodic way. Reception also varies throughout the work – simple or repeated, it is explored, developed, sometimes expanded. The composition ends with the fact that the final “shine” transforms the echo into an obsessive, restless rhythm. The second work in the Echoes series is “Echos eclates” for soprano saxophone. They are united, first of all, by the used echo technique, which is even mentioned in the title, but, in addition, the main motif consists of two notes, which form an interval of newt. Unlike the previous composition, the echo here is longer, which further develops and becomes difficult to maintain, and therefore acquires improvisational features. The same explosion, which is mentioned in the title of the work, happens already in a wildly emotional finale. Another composition written for the soprano saxophone is “Sillage”, the name of which has not Ukrainian equivalent. This can be explained as “the trail that leaves the boat on the surface of the water.” Unlike the other compositions by Vincent David, this one consists of a fairly clear and melodic melody. Since the artistic image is directly related to water, the composer makes a wavy development of the material. Traces left on the surface vary – sometimes energetic, rhythmic or more poetic and melodious.

“Nuée ardente” was written for alto saxophone and piano in 2018 specifically for the 7th Adolphe Sax International Competition in Dinant, Belgium (2019). “Nuée ardente” translated from French means “cloud of fire”. This phenomenon is a harbinger of a volcanic eruption, so in music the composer conveyed the idea of fire energy. He treats magma as molten rock, which is the center of our planet, and fire, which spreads its energy and flame in order to sometimes burst to the surface in the form of a cloud of fire. There is a program work, where the names of each section are selected in such a way that with the help of modern sound production methods the image is transmitted as accurately as possible. The music is atonal, but the composer applies the initial ascending scale from E flat to C as a lado-tonal reference point. The work is written in a concentric form, the center of which is section C – “Magma”. The introduction and the code frame the whole composition, and the echoes of the introduction sound in the codet.

Introduction	A	transition-connection	B	C	B ₁	Coda	Codetta
8	21	30	185	80	156	60	11

The piece of music opens with a small introduction, the author combines it with section A and calls it “Sparks”. The first spark is an overtone scale performed by a saxophone, at this time in the glissando piano on open strings. The dynamics are very quiet, for the most part it is a noise effect, in the sequence of overtones only the first main sound is heard (taken as slap) and the highest sounds - C sharp and D sharp, all others like glissando (author's remark) – are smoothed.

Example 1 (main thematic core of the Introduction and section A)

The musical score for 'Étincelles / Sparks' is presented in two staves. The top staff is for the saxophone, and the bottom staff is for the piano. The tempo is marked as ♩ = 52. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4.

Saxophone Part:

- Instructions: *souffle air sound*, *vers to*, *son harmonique naturelle (sans fondamentale) harmonic sound (without base note)*, *quasi gliss.*
- Dynamics: *sf ppp*, *pp*
- Performance: A sequence of notes with a glissando line above them, indicating a smooth transition between sounds.

Piano Part:

- Instructions: *Sur les cordes, glisser avec l'ongle sur la partie 3/4 aigue*, *On strings, gliss with nail on the high 3/4*
- Dynamics: *p*, *poco f*, *pp*
- Performance: A glissando on the strings, with a specific fingering indicated for the high 3/4 part.

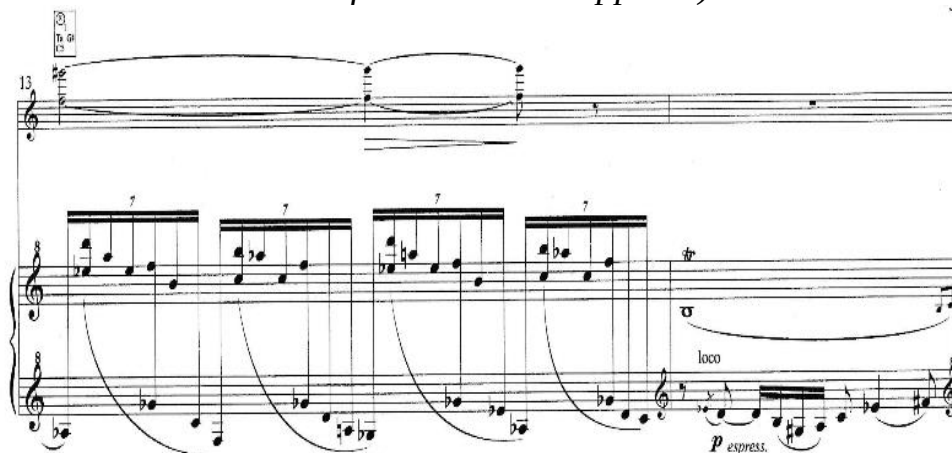
The score is signed 'Leo' at the bottom left.

It is worth noting that such loud sounds, especially on the overtone, are uncharacteristic and difficult to perform on a saxophone. This is followed by a sequence of sounds and intervals (performed with the help of auxiliary fingering, by splitting the main tone). They are performed with the effect of instability, timidity, like a ghost. For this purpose such means as trilling and bisbigliando, high register, many pauses and absence of the downbeat (accented beat) shares are applied. The ascending overtone scale reappears. It becomes the core of construction. The second shaky element will bind. It is based on the variant performance of two sounds: E flat and F. To them are added forshlags, trills, bisbigliando, intervals are added, pass into other octaves.

After the next appearance of the main thematic core, the texture of the piano changes – descending septal overflows on *pp* (imitation of playing the

harp). This is how section A begins. A melodic pattern appears in the saxophone part, which has the features of a repeating element from the introduction, but has a more clearly defined melody. The elements of the theme from section B appear. The motif that will permeate the whole work needs special attention, sometimes changing rhythmically, but keeping its intonation. It consists of the main sound, from it a descending skip on a minor third, and then return to the main tone by interval filling. He appears for the first time in 14 measure for the second part in the piano part, by the way, in this measure the motif of the theme from the next section sounds.

Example 2 (after imitating harp overflows in the piano part for the first time an element from section B appears)



In the next measure, the saxophone plays the same theme but a third higher, the reception of imitation. Later (19 measure) the texture of the piano changes again – a trill followed by a wavy motion. At this time in the saxophone part there is an increase in voltage due to changes in the height position of the third motif and increase the dynamics. The whole section is characterized by polyrhythmia, a combination of sequences of different rhythmic groups, there is a pulsation. This section ends with an ascending overtone scale, creating an arch with the beginning of the work.

From 30 measure, the tempo and time signature change, this is a transition-connection to a new contrasting section B, called “Flame”. Against the background of *ff*, the piano enters the saxophone on the *pp* and performs trembling octaves.

Suddenly, very quietly, like an echo, an overtone sequence appears. The intonations of the new section sound in the piano. To section B brings a downward rapid movement, which ends with a sharp pause. It begins with a small eight-stroke ostinato introduction with shifted accents. The melody is very rhythmic, with abrupt movement, accented, torn rhythm, syncopated rhythm (*Example 3*). The dynamic is restrained, but with a constant

aspiration. The combination of astinty and sharp accents creates an image of tongues of flame that ignite from time to time. Characteristic polyrhythmia. The third leitmotif permeates the entire saxophone part from the first measure. In 92 measure, the second movement of the theme takes place, it sounds more saturated, the height changes – a third higher (first from B, now – D). The accompaniment remains unchanged.

Example 3 (main topic of section B)



In 110 measure, new material appears within eight measures. It combines blind playing and alternation of notes taken in the usual way and on overtone. All this is emphasized by the torn texture of the piano, because the bass accented notes are taken very low, and between them the alternation of different chords between the hands. In 118 measure return to the topic from B with ostinato accompaniment. Gradually, the saxophone and piano parts change roles – from 162 measure the saxophone plays the accompaniment, and the piano is the initial theme. In 200 measure, the theme with slap, which then leads to the original theme. Now it will sound an octave higher, dynamically saturated and emphasized by ostinato chords accompanied. At a busy climax, the music suddenly freezes. The third section C – “Magma” begins. It is the lyrical center of the whole work, completely contrasting with the previous and subsequent sections. As already mentioned, “Magma” is the center of the concentric form, first the introduction and sections A and B go to section C, and then the reflections – B, A and the echoes of the introduction in the codet. Triol accompaniment creates the effect of longing. It begins with a four-measure introduction, and in the fifth measure there is a saxophone with a wide melody. It has some improvisational elements, it is performed flexibly, including with flexible dynamics, with continuous pressure, creating the image of a thick and viscous magma that spreads slowly. Each beginning is written mordent.

Example 4 (lyrical center of the work – section C)



The effect of layering trios and quarters is interesting. The climax of this section falls on the figure from 281 measure. Here the saxophone has complete freedom, to some extent can be considered a cadence, because the accompaniment has single chords. In 285 measure, a leitmotif unexpectedly appears – the overtones of the scale, after which the theme of section C is repeated.

From 326 measure begins the variable implementation of the material of section B – “Return to the flame”. However, unlike the previous time, the ostinato second movement in the saxophone part, and in the piano theme (*Example 5*). Characteristic alternation of metres and accents on different destinies. All this is pumped up, durations increase (reception of diminution). The pitch changes – from now on the theme goes from G to music. In 376 measure the theme returns to the saxophone, passing from the D sharp. This section has the same structure as its predecessor B.

Example 5 (conducting the theme of section B in the piano part, the saxophone performs the accompanying function – section B₁)



The transition to Coda begins with 491 measure. Built on the material of section B. Characteristic of music saturation, fullness and brightness, effectiveness.

The work ends with “Smoke” (540 measure). This is an arch to the introductory section, which combines the initial elements of the

introduction, including the leitmotif of the rotating scale, and the selected elements of section B.

Conclusions. The basis of V. David's work is a sound palette, in each work there is a tangible game with this means of expression, for each work it is special. The main principle of the composer in the work is the ability to “touch” people with a sound line, because it is something that comes from the inside, something that is not always explainable and fully understood. He defines vocality as one of the main foundations of sound - as tension and calm. For the combination of different figurative spheres within one work, the composer uses non-classical musical forms. Based on the musical analysis of the work “Nuée Ardente”, we can conclude that each section has its own unique motif, perhaps even intonation, which convey one or another element of the image, based on contrasting juxtaposition. For example, a fast and measurely audible overtone scale is used to represent a spark, which permeates the entire range of the saxophone. Tongues of flame are conveyed by accents on unaccented beat and sounds, which are taken by non-traditional methods (on overtone, chord, split, in upper case - altissimo, etc.). Immature and creeping magma are transmitted by gliding sounds. These motifs occasionally appear in other sections, creating a reminder or foreshadowing effect and emphasizing the integrity of the work. The composer often introduces leitmotifs into the piano part, including intertwining them with a new theme in the saxophone part. To gather all the elements into a single image, the composer uses a concentric form. This creates a whole pictorial picture that depicts a cloud of fire (this is how it is translated from French as “Nuée Ardente”) from the moment of its origin, development and disappearance.

Thus, due to the great attention to the sound and image of visual paintings, we can conclude that W. David has certain features of Impressionism in combination with modern stylistic devices. Among them is an original approach to form and playing with rhythm. Noteworthy are timbre and sound, which are very important in the creative handwriting of the composer. A special place is occupied by various methods of sound production, thanks to which the works of Vincent David become more expressive. The topic of our research has further development prospects through a detailed study of the composer's creative work and understanding of his style in general. **The prospect of research** on the chosen topic may be to continue studying the musical creativity by Vincent David. Analysis of other works of the composer will help to determine the dominant genres in the work and determine the stylistic preferences of the composer.

Список використаних джерел і літератури:

1. Мимрик М., Савчук І. Контент музично-виражальних можливостей саксофона в сучасній українській камерно-інструментальній музиці. *Мистецтвознавство України*. Київ, 2017. Вип. 17. С. 159–179.
2. Степанова А. Особливості сучасного саксофонного виконавства. *Науковий вісник Південноукраїнського нац. пед. універс. ім. К. Ушинського*. Одеса, 2020. Вип. 3 (132). С. 66–70.
3. The Sound and me” #07 with Vincent David. URL: <https://www.selmer.fr/en/beyond-the-sound/category/artists/the-sound-and-me-07-with-vincent-david> (дата звернення: 08.10.2020).
4. Discography. URL: <https://vincentdavid-sax.fr/en/discographie/> (дата звернення: 01.11.2020).
5. Discover UNITED SAXOPHONES, our series with the Orchestre d'Harmonie de la Région Centre. URL: <https://www.selmer.fr/en/beyond-the-sound/category/artists/discover-united-saxophones-series-ohrc> (дата звернення: 31.10.2020).
6. Pulse, Vincent David's new album. URL: <https://www.selmer.fr/en/beyond-the-sound/category/artists/pulse-vincent-david-new-album> (дата звернення: 16.10.2020).
7. Vincent David. URL: <https://www.selmer.fr/en/artist/vincent-david> (дата звернення: 03.10.2020).
8. Vincent David compositions. URL: <https://vincentdavid-sax.fr/en/compositions/> (дата звернення: 04.10.2020).

References:

1. Mymryk, M., Savchuk, I. (2017). Kontent muzychno-vyrazhalnykh mozhlyvostei saksofona v suchasniy ukrainskii kamerno-instrumentalnii muzytsi. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*, 17, 159–179 [in Ukrainian].
2. Stepanova, A. (2020). Osoblyvosti suchasnoho saksofonnoho vykonavstva. *Naukovyi visnyk Pivdenoukrainskoho nats. ped. univers. im. K. Ushynskoho*, 3 (132), 66–70 [in Ukrainian].
3. “The Sound and me” #07 with Vincent David. Retrieved from: <https://www.selmer.fr/en/beyond-the-sound/category/artists/the-sound-and-me-07-with-vincent-david> [in English].
4. Discography. Retrieved from: <https://vincentdavid-sax.fr/en/discographie/> [in French].
5. Discover UNITED SAXOPHONES, our series with the Orchestre d'Harmonie de la Région Centre. Retrieved from: <https://www.selmer.fr/en/beyond-the-sound/category/artists/discover-united-saxophones-series-ohrc> [in English].
6. Pulse, Vincent David's new album. Retrieved from: <https://www.selmer.fr/en/beyond-the-sound/category/artists/pulse-vincent-david-new-album> [in English].
7. Vincent David. Retrieved from: <https://www.selmer.fr/en/artist/vincent-david> [in English].
8. Vincent David compositions. Retrieved from: <https://vincentdavid-sax.fr/en/compositions/> [in French].

Слупський Віктор Володимирович,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри «Мідні духові та ударні інструменти»
Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського
тел. (097) 392 - 05 - 82
e-mail: slupskyi@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-7249-4538>

Слупська Наталія Вячеславівна,
провідний концертмейстер
кафедри «Мідні духові та ударні інструменти»
Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського
тел. (096) 478 - 30 - 88
e-mail: slupskyi@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-5954-9063>

АНСАМБЛІ МІДНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ У МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ІТАЛІЇ XIII – XVII ст.

Мета статті – на основі аналізу стародавніх трактатів XV – XVI ст. та іконографічних джерел розкрити особливості формування інструментальних складів ансамблів мідних духових інструментів у музичній культурі Італії (Середньовіччя, Ренесанс, раннє Бароко). Завдяки дослідженню творчості мультиінструменталіста Венеційської республіки Зорці Тромбетта (1420-1503), засновника ансамблю *alta musique* венеційського дожа, аналізу двох трактатів для поздовжньої флейти та віоли да гамби Сільвестро Ганассі (1492-1565), дослідження творчих здобутків та специфіки діяльності інструментального ансамблю духових інструментів у соборі Святого Марка у Венеції під орудою Джіроламо Далла Каза (?-1601) та Джованні Бассано (1560/61-1617), аналізу композиторської спадщини Андреа Габріелі (1532/33-1585) і Джованні Габріелі (1554/57-1612), які писали музичні твори для ансамблю духових інструментів, розкриваються шляхи розвитку ансамблевого мистецтва гри на мідних духових інструментах у музичній культурі Італії XIII – XVII ст. **Методи** дослідження – історичний, порівняльний, структурно-функціональний, узагальнюючий. **Новизна** статті обумовлюється стрімкою

активізацією історично-інформованого виконавства у сучасному музичному мистецтві. **Висновки.** Починаючи з діяльності трубачів-сигналістів на човнах венеціанської флотилії, їх музичні виступи у припортових містах, поява більш досконалих мідних духових інструментів, а саме – кулісної труби та тромбона, стали одною з передумов появи ансамблів гучної музики у містах-державах Італії, з використанням їх у різних сферах і жанрах придворно-церемоніальної та церковно-обрядової музики. Розвинуте мистецтво гри в ансамблі духових інструментів в італійській музичній культурі в епоху Середньовіччя, Ренесансу та раннього Бароко сприяло подальшому розповсюдженню ансамблів гучної музики у музичних культурах західно-європейських країн.

Ключові слова: Італія, мідні духові інструменти, кулісна труба, тромбон, ансамбль, Середньовіччя, Ренесанс, *alta musique*.

Слупский Виктор Владимирович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Медные духовые и ударные инструменты» Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского

Слупская Наталья Вячеславовна, ведущий концертмейстер кафедры «Медные духовые и ударные инструменты» Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского

Ансамбли медных духовых инструментов в музыкальной культуре Италии XIII – XVII ст.

Цель статьи – на основе анализа древних трактатов XV – XVI ст. и иконографических источников раскрыть особенности формирования инструментальных составов ансамблей медных духовых инструментов в музыкальной культуре Италии (Средневековье, Ренессанс, раннее Барокко). Благодаря исследованию творчества мультиинструменталиста Венецианской республики Зорци Тромбетта (1420-1503), основателя ансамбля *alta musique* венецианского дожа, анализа двух трактатов для продольной флейты и виолы де гамбы Сильвестро Ганасси (1492-1565), исследования творческих достижений и специфики деятельности инструментального ансамбля духовых инструментов в соборе Святого Марка в Венеции под руководством Джироламо Далла Каза (?-1601) и Джованни Бассано (1560/61-1617), изучении композиторского наследия Андреа Габриелли (1532/33-1585) и Джованни Габриелли (1554/57-1612), которые писали музыкальные произведения для ансамблей духовых инструментов, осветить путь развития ансамблевого искусства игры на

медных духовых инструментах в музыкальной культуре Италии в эпоху Средневековья, Ренессанса и раннего Барокко. **Методы** исследования – исторический, сравнительный, структурно-функциональный, обобщающий. **Новизна** статьи обуславливается стремительной активизацией исторически-информированного исполнительства в современном музыкальном искусстве. **Выводы.** Начиная с деятельности трубачей-сигналистов на судах венецианской флотилии, их музыкальные выступления в припортовых городах, появление медных духовых инструментов более сложной конструкции, а именно – кулисной трубы и тромбона, послужило важной причиной формирования ансамблей громкой музыки в городах-государствах Италии, с использованием их в различных сферах и жанрах придворно-церемониальной и церковно-обрядовой музыки. Развитое искусство игры в ансамбле духовых инструментов в итальянской музыкальной культуре в эпоху Средневековья, Ренессанса и раннего Барокко повлияло на дальнейшее распространение ансамблей громкой музыки в музыкальных культурах западноевропейских стран.

Ключевые слова: Италия, медные духовые инструменты, кулисная труба, тромбон, ансамбль, Средневековье, Ренессанс, *alta musique*.

Slupskiy Viktor, Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Brass and Percussion Instruments of the National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky

Slupskaya Natalya, Leading Accompanist of the Department of Brass and Percussion Instruments of the National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky

Ensembles of brass wind instruments in musical culture of Italy XIII – XVII centuries

The purpose of the article is based on the analysis of the ancient treatises of the XV-XVI centuries and iconographic sources to reveal the features of the formation of instrumental compositions for ensembles of brass instruments in the musical culture of Italy in the XIII – XVII centuries. Thanks to a research of works of the multi-instrumentalist of the Venetian republic Zorzi Trombetta da Modone (1420-1503), founder of *alta musique* ensemble of the Venetian doge, the analysis of two treatises for a longitudinal flute and viola da gamba of Silvestro Ganassi (1492-1565), a research of creative achievements and specifics of activity of ensemble of

wind instruments in St. Mark's Basilica in Venice under the direction of Girolamo Dalla Casa (?-1601) and Giovanni Bassano (1560/61-1617), studying of composer heritage of Andrea Gabrieli (1532/33-1585) and Giovanni Gabrieli (1554/57-1612) who wrote pieces of music for ensemble of wind instruments all this allowed us to show a way of development of ensemble art of playing brass wind instruments in musical culture of Italy during the Middle Ages era, to the Renaissance and early Baroque. Research **methods** of this article is historical, comparative, structural and functional, generalizing. **The novelty** of this work is conditioned to the rapid activation of historically informed performance in contemporary musical art. **Conclusions.** Since activity of trumpeters-signalmen on vessels of the Venetian flotilla, their musical performances in at seaports, emergence of brass wind instruments of more difficult design of slide-trumpet and trombone, served one of the reasons of formation of ensembles of loud music in the city-states of Italy, with their use in various spheres and genres of court and ceremonial and church and ceremonial music. The developed art of a game in ensemble of wind instruments in the Italian musical culture during the Middle Ages era, to the Renaissance and early Baroque influenced further distribution of ensembles of loud music in musical cultures of the Western European countries.

The key words: Italy, brass wind instruments, slide-trumpet, trombone, ensemble, Middle Ages, Renaissance, alta musique.

Постановка проблеми. Ансамблеве мистецтво гри на духових інструментах є визнаним серед виконавців-духовиків. В основі професійної підготовки виконавців на духових інструментах у системі музичної освіти України дисципліна ансамбль є профільною. Тому, сьогодення вимагає ретельного вивчення технології виконавства, наукового обґрунтування набутих емпіричним шляхом теоретичних знань, а також визначення шляхів їх подальшого розвію. Доба пізнього Середньовіччя та Відродження у цьому сенсі розрізняються достатньою різноманітністю інструментів й різновидами ансамблевих груп, що їх кількісний та якісний склад формувалися відповідно до виконання ними окремих функцій державно-військового, церковного або світського характеру. Особливе місце в означених сферах дістається на культурні традиції міст-держав Італії. Завдяки створенню постійно діючих професійних груп ансамблів духових інструментів, високому рівню майстерності відомих виконавців, наполегливій праці знаних композиторів того часу, здійснилась популяризація та

розповсюдженню ансамблів духових інструментів на теренах Італії і в інших країнах Європи. На превеликий жаль, у роботах вітчизняних авторів дослідження процесу становлення ансамблів Середньовіччя, Ренесансу і раннього Бароко ще не отримало відповідного висвітлення, що стало визначальним фактором звернення до означеної проблематики.

Актуальність пропонованої наукової статті обумовлюється стрімкою активізацією історично-інформованого виконавства у сучасному музичному мистецтві.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Окремих аспектів ансамблевого виконавства на духових інструментах означеного історичного часу торкаються у своїх монографіях В.О. Богданов [1], С.Я. Левін [3], котрі дають лише загальну характеристику використання духових інструментів у колективному музикуванні.

Огляд теоретичних, історичних та методичних проблем ансамблевого виконавства на мідних духових інструментах, що являють собою основу *alta musique*, також наведено в працях Р.Г. Лаптева [2], С.Г. Проскуріна [5], Г. Мозера [4], Н.И. Хазанова [6]. Однак, у вказаних роботах подається лише загальна характеристика ансамблевого мистецтва епохи Середньовіччя, Ренесансу та раннього Бароко.

Мета статті – на основі аналізу стародавніх трактатів XV-XVI ст. та іконографічних джерел розкрити особливості формування інструментальних складів ансамблів мідних духових інструментів у музичній культурі Італії (Середньовіччя, Ренесанс, раннє Бароко).

Об'єктом дослідження є ансамблеве виконавство на мідних духових інструментах, а **предметом** – специфіка творчого застосування ансамблів мідних духових інструментів у музичній культурі Італії XIII – XVII ст.

Виклад основного матеріалу. Ансамблі мідних інструментів, як одна із форм музикування, починають розвиватись в окремих жанрах музичної культури Давнього Риму і античної Греції. Більшого динамізму ансамблеве виконавство набуває в епоху пізнього Середньовіччя та Відродження, чому в значній мірі сприяв процес становлення гільдій і братств музикантів-інструменталістів в Італії, Австрії, Німеччині та інших західноєвропейських країнах. В їхньому середовищі активно розвиваються різнотипні склади ансамблів, які завдяки широкій мультиінструментальній практиці музикантів не були обмежені у виборі інструментів.

Італійське ансамблеве виконавство на мідних духових інструментах епохи Відродження та раннього бароко виділяється жанровою різноманітністю і динамічним розвитком професійної майстерності музикантів. Починаючи зі скромних дуєтних складів трубачів, які на початкових етапах були основою військових і державних церемоній, поступове збільшення інструменталістів до чотирьох-шести виконавців утверджується як новий стандарт формування ансамблевих груп італійських міст-республік. Корпус трубачів стає невід'ємною частиною структури державно-правового управління органів влади з чітко визначеними представницькими функціями, законодавчо закріпленими в місцевих конституціях і статутах. В Сієні, Венеції, Флоренції, Римі, Падуї, як і в інших містах Італії, ансамблі трубачів формуються в залежності від бюджетних можливостей і наявності коштів. Фінансово-економічна стабільність регіону відкривала можливість розширення кількості складу ансамблів і створення різноманітних інструментальних груп.

Слід наголосити на тому, що в той час існувала традиція кваліфікації інструментальних ансамблів на два типи: *alta musique* і *basse musique*. Групування інструментів на гучні й тихі було відоме ще з античної епохи, однак розподіл інструментальної музики на «голосну» (*alta musique*) та «м'яку» (*basse musique*) відбулося за твердженням американського вченого Е. Боулза у XIII столітті [11, 119], а самі терміни «*alta*» й «*basse*» лише в кінці XIV століття були використані французькими менестрелями для того, щоби розрізнити різноманітні інструментальні ансамблі [17, 145].

На думку Д. Гаєна, на процес формування ансамблів *alta musique* (гучної музики) в значній мірі вплинув числений загін трубачів-сигналістів сторожових веж середньовічних міст [14, 2], основною складовою яких були труби. До складу ансамблю гучної музики входили не лише труби, а й існували змішані форми ансамблю. До появи тромбона та корнета в ансамблі використовували разом з трубами шалмеї та бомбарди. Відповідно до ансамблю *basse musique* входили інструменти м'якого, тихого звучання, зокрема блокфлейти та струнно-щипкові.

Традиційний ансамбль *alta* музики складався з шалмея (сопрано), двох бомбард (альт і тенор) та кулісної труби або тромбона (бас) описує в трактаті «Про винахід і використання музики» (*De inventione et usu musicae*, бл. 1485) Й. Тінкторіс. Зокрема він зазначає: «І оскільки проста труба імітує людський голос, ... звідси назва деяких труб

(наприклад, партія голосу) – “сопрано”, інші – “тенор”, які вони зазвичай називають “бомбардою”, а інші “контратенорами”. <...> Труба, про яку ми вже говорили вище, називається італійцями “тромбон”, а французами “сакбут” (*sacqueboute*). Коли всі ці інструменти об’єднуються, їх зазвичай називають “*alta*”» [19, 47].

Такий принцип формування ансамблю гучних духових інструментів за хоровою партитурою, на що вказує Й. Тінкторіс, був характерний в епоху Відродження і для інших інструментальних складів. Більш того, саме хорове чотириголосся стало основою створення «повного консорту» однорідних інструментів різної теситури та строїв. Серед мундштучних інструментів мідної групи слід виділити сімейство тромбонів (альт, тенор, бас, контрабас)⁹⁷ та корнетів (сопрано, альт, тенор, бас).

Безумовно, наявність однорідних інструментів стала основою задля появи ансамблів певної структури. Однак у середовищі музикантів «повний консорт» був далеко не єдиною формою ансамблевого музикування. Підкреслимо, що значно більше поширення отримав «ламаний консорт»⁹⁸, до якого входили не тільки однотемброві, але й інструменти різних сімейств.

Дещо розширений вид ансамблю мідних із трьох труб та тромбона, у якому останній являв собою басову основу звучання, був визнаний у Венеції у XV столітті. У своїй класифікації німецький музикознавець Ф. Ян (F. Jahn) ці склади відносить до «ренесансних» типів XV – XVI ст. [15, 49].

На становлення ансамблевої культури гри на мідних духових інструментах в Італії важливий вплив мали представники венеційської школи. Саме активний розвиток виконавської майстерності музикантів-духовиків на шляху професіоналізації мистецтва гри на мідних духових можна вважати творчість одного з найбільш талановитих і авторитетних венеційських інструменталістів

⁹⁷ Яскравим прикладом «повного консорту» тромбонів можна вважати брас-квінтет вершників-тромбоністів, відображених на двох пластинах (77, 78) кольорових ксилографій (Рис. 1 та 2) із серії «Тріумф Максиміліана» (1526) німецького художника і гравера Ганса Бургкмайра (H. Burgkmaier 1473-1531). У надпису на гравюрі вказується: «Після них пройдуть на конях бургундські лаврові вінки». Квінтет тромбонів не є єдиним ансамблем, зображеним у художньому циклі автора, серед інших вершників-музикантів виділяються дві шеренги королівських трубачів по п’ять виконавців кожна, також окремо зафіксовано квінтет тромбоністів і вже згадуваний ансамбль язичкових інструментів.

⁹⁸ «Ламаний консорт» в Англії часто називали ансамблі змішаних складів.

XV століття⁹⁹ Зорці Тромбетта (Zorzi Trombetta) з Модона. Ця людина залишилась в історії завдяки його «репертуарному записнику»¹⁰⁰, в якому представленні найбільш ранні зразки поліфонічних композицій для ансамблів духових, це свідчить про те, що окремі виконавці крім гри на слух володіли музичною грамотою і користувались нотами.

Зорці Тромбетта з Модона був виконавцем на натуральній та кулісній трубі і тромбоні. Перші кроки майбутнього музиканта були пов'язані з функціями трубача-сигналіста могутньої венеційської торгової флотилії, де він прослужив більше п'яти років з 1444 по 1449-1450 роки. Подальший шлях професійного становлення музиканта, як свідчить італійський дослідник Рудольфо Барончіні, спираючись на виявлені «Записи» З. Тромбетти, включав безпосередню участь в ансамблі дожа, котрий було створено за рішенням Сенату Сіреніссіми від 15 травня 1458 року, як окремий виконавський колектив [9, 1]. Саме із заснування квінтету гучних інструментів у складі 2-х шалмеїв, бомбарди і 2-х тромбонів, на одному із яких грав особисто майстер Зорці, розпочалась активізація ансамблевого виконавства у Венеційській республіці у другій половині XV ст. Судновий трубач-сигналіст стає не тільки учасником колективу *pifferi* дожа, а засновником герцогської групи «...з п'яти інструменталістів, обраних дожем та його радниками, яка поряд з капелою базиліки Сан-Марко стане впродовж шістнадцятого століття однією з найбільших представницьких і престижних музичних інституцій венеційської республіки» [9, 6].

Аналіз окремих фрагментів музичних п'єс із «Записів» Зорці Тромбетти, які були занотовані ним ще під час служби судновим трубачем, вказує, що музикант грав не лише прості сигнали на натуральній трубі, а володів складною технікою гри на кулісній моделі цього інструмента. Необхідність у використанні досконалої конструкції труби виникала під час заходу галер, де служив Зорці, у порти, де музикантам періодично надходили запрошення на обслуговування урочистостей та розваг від місцевої знаті. Ці факти

⁹⁹ За результатами проведених документальних досліджень Р. Барончіні вказує роки життя Зорці Тромбетта приблизно 1422-1495 (1502) [10, 60]

¹⁰⁰ «Записи» З. Тромбетти включають разом з фрагментами багатоголосних п'єс креслення з судно- і машинобудування, таблиці з астрономії, вірши на італійській та латинській мовах, епіграми, молитви, медичні дані, щоденники, кілька рахунків, та інші матеріали, котрі вказують на багатогранність інтересів і напрямів творчої діяльності митця доби Відродження, який був не лише професійним музикантом, але й продавцем вина та інше. Рукопис, датований 1441-1449 роками і підписаний Зорці у 1444 році, був написаний на венеціанському діалекті.

підтверджуються матеріалами «Записів», у котрих вказані заробітки «...від музичних виступів у різних прибережних містах Греції та Далмації: Зара, Рагуза, Корфу, Патрассо, Лепанто, Каттаро» [10, 63], які знаходились у той час у складі Венеційської республіки. Записи засвідчують, що запрошення та оплата послуг музикантів поступали переважно від високопоставлених осіб – єпископів, ректорів і майстрів галер. Іноді у нотатках також вказується характер події, а саме, двічі зафіксована участь Зорці Тромбетта із колегами у музичному обслуговуванні весільних святкувань.

Серед найбільш ймовірних інструментальних складів ансамблю Зорці, котрий обслуговував святкові урочистості у припортових містах, Р. Барончіні, спираючись на окремі нотні фрагменти та записи щоденника Тромбетти, вказує дует виконавців на кулісних трубах і тріо, до якого входили трубач із кулісною трубою й два піффарі – виконавці на язичкових інструментах [10, 64]. Безумовно, перший варіант ансамблю можна вважати найбільш зручним для сигналістів морських галер, для яких освоєння більш складної конструкції хоча і представляло деякі труднощі, проте не було недосяжним. Тому ансамбль двох кулісних труб, як і двох натуральних труб, був цілком можливий на урочистих заходах, куди музикантів запрошувались офіційними особами. Для створення відповідної атмосфери весільних святкувань використання тріо гучної музики з мелодичним інструментом язичкової групи вважалось більш доречним.

Наявність багатоголосних нотних фрагментів інструментального ансамблю у «репертуарному записнику» З. Тромбетти є безсумнівним свідченням того, що не дивлячись на поширену музикантами практику переважно гри на слух, окремі, більш освічені виконавці, які володіли музичною грамотою і навичками читання нот, використовували в ансамблевій грі нотний матеріал.

Така практика була характерна і для німецьких інструменталістів. Як вказує Х.Й. Мозер, для весільних урочистостей знатних осіб у середині XVI століття «...справою честі було замовлення спеціальних п'єс, завдяки чому в цю епоху виникли численні збірки весільної музики» [4, 28]. Така оцінка «спеціального репертуару» весільної музики німецьким вченим, зважаючи на сучасні дослідження, виглядає дещо перебільшеною. Однак, існування подібних записників навіть в обмеженій кількості дає змогу визначити художню якість і технічні труднощі виконання ансамблевого репертуару тієї пори.

Розкриваючи роль братств та гільдій у розвитку ансамблевого виконавства на мідних інструментах, необхідно особливо відмітити їх значимість у становленні музично-освітньої системи підготовки виконавців-духовиків. Основні чинники, що обумовили створення професійно-освітніх кіл у надрах товариств музикантів, стали початком формування музичної освіти. Її основним змістом була практична підготовка одночасно й виконавця на одному чи декількох інструментах, й творця власне самої музики, тобто у сучасному розумінні – композитора. Таке поєднання мультиінструментальної виконавської і композиторської практик стає визначальним фактором професійної діяльності музиканта, як у добу Відродження, так і у наступні періоди.

Серед найбільш важливих сфер ужитку ансамблів мідних духових інструментів доби Середньовіччя та Відродження виділяються церковно-державні церемонії. Однією із основних форм їх побутування була церковно-світська процесія, історичні коріння виникнення якої пов'язані з ранніми етапами становлення римо-католицької літургії, у котрих вона стала частиною церковного обряду. Основна функція різних її видів полягала в прагненні, на думку музикознавця з Сполучених Штатів Америки Джеффри Курцмана «...об'єднати людей в загальний ритуал спільною метою. Ця мета була принципово релігійною, будь то святкування громадської події, воєнної перемоги, збору врожаю або визволення від хвороби, вираження занепокоєння або відчаю, як під час епідемії або військової облоги, оскільки всі основні громадські події, як правило, пов'язувались з наслідками Божественної благодаті або гніву» [16, 50].

Загальний сценарій процесії, в переважній більшості, включав ходу за певним маршрутом з окремими зупинками на символічно-важливих місцях і завершався релігійним обрядом та богослужінням. Протягом усього часу проведення ходи її супроводжував спів молитов (літаній), а також інших піснеспівів відповідно до мети процесії. Важливою складовою музичного оформлення церковно-світської процесії у XV столітті стає інструментальний супровід, в якому вагома роль належала ансамблю трубачів. Як стверджує Дж. Курцман, ще до XV століття процесії були традиційними і практично обов'язковим дійством у громадському житті будь-якого міста по всій Італії і решти Європи незалежно від кількості їх жителів.

Музичний матеріал, який використовували інструментальні ансамблі мідних духових інструментів у церковних службах,

переважно являв собою дублювання вокальних партій церковного хору. Підтвердженням цієї поширеної практики в деякій мірі можна вважати ілюстрацію з обкладинки трактату «Practica musica» Германа Фінка¹⁰¹ (Рис. 3), на якій ансамбль духових інструментів у складі кулісної труби і двох інструментів, за формою близьких до крумгорнів, супроводжує спів церковного хору. На малюнку художник, намагаючись передати особливості виконання, загострює увагу на нотах, розміщених на пульті, зображаючи їх в збільшеному форматі (у співвідношенні з учасниками хору), на котрих досить чітко виписані назви партій хорової партитури – дискант, альт, тенор і бас. Погляди інструменталістів та значної частини співаків хору кантор намагається спрямувати на пюпітр та нотний текст.

Найбільш динамічний розвиток процес професіоналізації ансамблевого виконавства на мідних духових інструментах набуває у другій половині XVI століття, коли в музично-культурний простір поступово входить ціла плеяда яскравих виконавців та композиторів-новаторів. Творча діяльність видатних представників італійського виконавського і композиторського мистецтва у різні періоди була пов'язана в переважній більшості із Венецією, з собором Святого Марка і його знаменитою *Scuola Grande*, а також із школами інших соборів Венеції, в складі котрих були ансамблі *pifferi*, та з ансамблем дожа.

Серед найбільш відомих венеційських митців фігурують імена таких яскравих постатей, виконавців на духових інструментах доби пізнього середньовіччя – раннього Відродження, як Сільвестро Ганассі (1492-1565), Джіроламо Далла Каза (?-1601), Джованні Бассано (1560/61-1617), та композиторів Аннібале Падовано (1527-1575), Андреа Габріелі (1532/33-1585) і Джованні Габріелі (1554/57-1612).

Виконавська кар'єра Сільвестро Ганассі почалась в придворному інструментальному ансамблі венеційського дожа, як виконавець на корнеті. Цей виконавець залишився в історії відомим автором двох трактатів, для поздовжньої флейти та віоли да гамби. В своїх трактатах Ганассі фактично пояснює використання прикрас виконавцями не тільки на блокфлейті, але й на інших духових інструментах,

¹⁰¹ «Музична практика...» (1556) – трактат німецького теоретика, композитора, вчителя та органіста Германа Фінка (H. Finck, 1527-1558), внучатого племінника відомого композитора Генріха Фінка (1444-1527). У 1545 році навчався в магістратурі Віттенберзького університету, де в 1554 році став учителем музики. Через три роки був призначений органістом у Віттенберзі. Г. Фінк автор фундаментального трактату «Practica musica...» та мотетів, які писав для вінчань поважних осіб.

знаходиться вже у початковій фразі заголовку. Дімінуціям автор присвячує левову частку посібника, спочатку розглядаючи її роль разом з артикуляцією у розвитку пальцевої техніки. «Навіть якщо у вас найкраща артикуляція, яку тільки можна уявити, – підкреслює автор, – без знання дімінуцій ваші зусилля (в ефективній роботі пальців) будуть марними» [6, 23].

Пропонуючи величезну кількість різноманітних прикладів, які містять зразки прикрас простих мотивних побудов на всі види інтервалів з різними метро-ритмічними варіантами, венеційський мультиінструменталіст створює об'ємну хрестоматію інструктивного матеріалу, необхідного для повноцінного оволодіння мистецтвом дімінування. Серед конкретних практичних настанов виконавцям автор, вважаючи головною метою варіювання «...ніщо інше, як прикрасу основної теми», допускає метро-ритмічні відхилення в процесі виконання мелодії для досягнення певного розмаїття і радить варіювати початок і кінець теми за допомогою синкоп.

Не оминув своєю увагою італійський музикант і особливості застосування орнаментики в ансамблевій грі. Підводячи підсумки виконання та використання дімінуцій і трелей у грі, він наголошує: «Зверніть увагу, що все сказане мною відноситься до гри соло. В ансамблевих п'єсах ви повинні підлаштовуватись до ваших партнерів і для хорошої інтонації змінювати аплікатуру...» [6, 35].

В цілому, “*Opera intitulata Fontegara...*” С. Ганассі представляє собою один із перших повноцінних дидактичних трактатів для флейти, адресований, судячи із звернення до «ученого читача», заможним учням та професійним, освіченим виконавцям, які не тільки володіли інструментом, але й вміли читати і писати. Цією реплікою автор підкреслює, що грамотність вже сама по собі вважалась ознакою ученості, яка залишалась привілеєм лише обмеженого кола заможних музикантів-дилетантів та професійних виконавців.

Якщо виконавська діяльність С. Ганассі-корнетиста в складі ансамблю *alta musique* ще вимагає додаткових досліджень, то відомості про венеційського музиканта-мультиінструменталіста Джіроламо Дала Казу, і особлива його участь у заснуванні постійно діючого інструментального ансамблю духових інструментів у соборі Святого Марка у Венеції, є достатньо об'ємними. Призначення у 1566 році Андреа Габріелі органістом собору Святого Марка, в якому тривалий час домінували нідерландські музиканти, стало початком його активних творчих пошуків і в певній мірі сприяло рішенням

прокураторів створити у 1568 році на постійній основі церковний ансамбль мідних духових інструментів, куди були запрошенні брати Кази. Разом з братами Джованні й Ніколо, 29 січня 1568 року Джіроламо було офіційно зараховано до штату церковного ансамблю, в якому починається активна творча діяльність виконавця-корнетиста, композитора і керівника колективу. З огляду на суворі церковні канони щодо використання духових інструментів у богослужіннях, церковна приналежність новоствореного духового ансамблю виглядає досить незвично, враховуючи, що його функція в більшій мірі були пов'язані з церковно-державними церемоніями, котрі проходили поза межами храму, ніж з внутрішньо храмовими службами. В цьому сенсі роль церковних музикантів-інструменталістів відрізнялась своєю специфічністю.

Виконавська кар'єра Джіроламо Далла Каза, як і його матеріальний статок, доволі швидко зростали, що дозволило йому згодом стати керівником концертів базиліки Святого Марка, а також очолити ансамбль мідних духових інструментів «найяснішої синьйорії Венеції» [13].

Джіроламо Каза також став автором трактату «Справжній спосіб дімінуцій для всіх видів інструментів: духових, струнних і людського голосу» (*Il vero modo di diminuir, con tutte le sorti stromenti. Di fiato, & corda, & di voce humana*), який було видано у двох частинах у Венеції в 1584 році [12]. В передмові першої частини, пояснюючи окремі особливості виконання прикрас, автор в якості інструктивного матеріалу для засвоєння навичок дімінування радить використовувати мадригали не тільки в індивідуальних заняттях, але й «...застосовувати їх в інших місцях...у грі в ансамблі» [12].

Також у своєму трактаті Каза піднімає питання роботи над тембром звучання інструмента: «Корнет є найпрекраснішим з духових інструментів, оскільки він нагадує людський голос більше, ніж інші. Цей інструмент може бути виконати і м'яко, і гучно, та в будь-якому ключі, мусить нагадувати людський голос. Потрібно працювати над звучанням інструмента та дбати про те, щоб він не був надмірно гучним і нагадувати звучання рогу, але також не був занадто слабким» [12]. Одночасно автор дає рекомендації, що якісне звучання інструменту забезпечується відповідною роботою амбушюра. «Для цього – пише Каза – треба організувати амбушур таким чином, щоб він виробляв гарний звук на інструменті. Відкритий амбушур робить звук інструмента таким, як сигнал, а слабкий амбушур – занадто

напруженим» [там само]. У другій частині посібника автором «...розглядаються дімінуції в поточному використанні на прикладі французьких шансонах і мадригалах для всіх видів інструментів, так, що кожен у цій професії зможе самотійно виконувати їх та використовувати в ансамблі з іншими інструментами» [12].

Більше трьох десятиліть Дж. Далла Каза очолював церковний ансамбль і опікувався іншими інструментальними колективами й чисельними школами венеційських братств та одночасно керував концертами у соборі. Його смерть у 1601 році хоча певним чином і відобразилась на діяльності окремих із них, однак прийняття на місце керівника мідного ансамблю його колеги Джованні Бассано, котрий впродовж тривалого часу з 1576 року був корнетистом-солістом брас-квартету, дозволило зберегти напрацьовані багаторічні виконавські традиції колективу. Дж. Бассано, на віртуозну техніку котрого орієнтувався Дж. Габріелі у своїх інструментальних та вокально-інструментальних опусах, за традицією свого попередника продовжував тісно співпрацювати з композитором і як виконавець-соліст, і як ансамбіст.

Внаслідок вдумливого становлення до змісту виконавських умінь та з метою «...поділитись своїм досвідом ... задля користі відмінним музикантам, які б могли насолоджуватись прикрасами», молодий Дж. Бассано, наслідуючи свого старшого колегу Дж. Каза, створює у 1585 року дидактичний посібник «*Ricercate, passagi et cadentie...*» [7]. В передмові автор посилається на трактати й інших музикантів, напевно, маючи на увазі посібник Дж. Кази, який був оприлюднений роком раніше (1584), що стримувало його публікацією своєї роботи. Однак, бажання «допомогти, наскільки це можливо, початківцям, котрі захоплюється навчанням», змусило корнетиста переглянути свою думку та опублікувати власну роботу [7, 3]. Вважаючи одним з основних завдань виконавця-професіонала уміння використовувати різноманітну орнаментацию у сольній і ансамблевій музиці, він пропонує невеликі річеркари, пасажі та каденції, у яких «можна практикуватися у дімінуціях за допомогою будь-якого духового інструмента або ж віоли, ... котрі можуть бути використанні у кінці» [там само].

Дж. Бассано другий раз звернувся до питань орнаментики, через шість років (1591) у «*Motetti, Madrigali et Canzoni francese...*» [7], на думку сучасних дослідників, ця праця була не дуже вдалою. Однак, не дивлячись на окремі слабкі місця, збірка несе вкрай важливу

інформацію, стосовно використання дімініцій у ансамблевому виконавстві. Пропонуючи в якості прикладів 4-х, 5-ти та 6-ти голосні опуси відомих авторів.

Незважаючи на певну лаконічність текстових пояснень, ці рекомендації дають доволі чітке розуміння того, як виконувалась ансамблева музика інструменталістами часу Відродження.

Осібне місце у розвитку ансамблевого репертуару для мідних духових інструментів наприкінці XVI – початку XVII ст., належить Андреа та Джованні Габріелі, котрі, орієнтуючись на ансамбль Дж. Кази й Дж. Бассано і акустичні особливості венеційського собору Святого Марка, створюючи різножанрові твори.

Спадщина композитора Андреа Габріелі включає доволі об'ємний ансамблевий репертуар, який міг виконуватись інструментальними складами в різному комбінуванні. Приміром, видану в 1575 році «Першу збірку мадригалів для трьох голосів» (*Il primo libro de madrigali a 3 voci*) без особливих перешкод можна було використовувати в тріо мідних духових у різних варіантах, як-от:

- два корнети й тромбон;
- корнет, теноровий й басовий тромбон;
- корнети сопрано й альт і тромбон.

В основі новацій Андреа Габріелі лежала спроба розширити звукодинамічні можливості інструментальних ансамблів. Спираючись на здобутки власного поліхорального стилю виконання вокальної музики, композитор намагається досягти стереофонічного ефекту і в інструментально-ансамблевому виконавстві. Для цього він вдається до суттєвого збільшення кількісного складу музикантів і застосовує схему роздільного розміщення інструментальних груп в різних частинах собору Святого Марка. Такий принцип локації виконавців для досягнення антифонного звучання, відомого в хоровому співі ще з давньоєврейських та античних часів і отримавшого новий імпульс розвитку в літургійних піснеспівах доби Ренесансу.

Запрошення племінника А. Габріелі Джованні Габріелі на посаду органіста базиліки Святого Марка в січні 1585 році, за декілька місяців до смерті дядька, можливо, було пов'язано із важкою хворобою останнього. Вступивши на службу, талановитий музикант продовжує традиції, започатковані Андреа, взявши на себе обов'язки «головного композитора урочистої музики для собору Святого Марка».

Тісна творча співдружність з церковним квітетом мідні духові інструментів Джіроламо Кази, котрий неодмінно виступав основним

виконавцем всіх урочистих церковних церемоній і святкових богослужінь, отримала новий поштовх для активного розвитку. Між молодим композитором і досвідченими музикантами склались міцні та надійні творчі і дружні стосунки, які позитивно впливали на подальший розвиток ансамблевого виконавства і музичного мистецтва в цілому. Одним із перших важливих досягнень такої співпраці колективу Дж. Кази (а пізніше Дж. Бассано) та Дж. Габріелі стала зміна акцентів у творчому процесі композитора, яка, як стверджує Е. Селфрід-Філд, виявилась у переході з «композиційної техніки» до «техніки гри» [18] та написанні творів з урахуванням технічно-виражальних можливостей мідного ансамблю.

Взірцем динамічного розвитку ансамблевого мистецтва на мідних духових в епоху Відродження у повній мірі можна вважати Венецію, в якій протягом двох віків, починаючи від XIV та безпосередньо до кінця XVI ст. проходив активний процес формування венеційської виконавської та композиторської шкіл. Традиції постійно діючого ансамблю трубачів дожа, закладені у буремний час пізнього середньовіччя, отримують новий імпульс розвитку завдяки зміцненню економіки та соціально-культурної політики Сереніссіми і взаємовідносин місцевої влади й церкви. Державно-церковні церемонії, а також процесії, стали поштовхом задля створення більш розвинених форм ансамблевого музикування на мідних духових інструментах. Місцеві братства музикантів і сирітські притулки, благодійні організації й церковні школи стають основними осередками формування змішаних ансамблів духових інструментів; у них зароджуються основні принципи музично-освітньої системи та починається процес професіоналізації музичного виконавства.

Висновки. Процес становлення й розвитку ансамблевого виконавства на мідних духових інструментах від часу його зародження до ранньобарокової доби, свідчить про тісний взаємозв'язок історичних, соціально-економічних, культурних процесів з еволюцією інструментарію, виконавською практикою, музично-естетичними поглядами й композиторською творчістю. Саме всі вище названі передумови існували в музичній культурі Італії в епоху Середньовіччя, Ренесансу й раннього Бароко, що створило значний розвиток ансамблевого мистецтва гри на мідних духових інструментах.

Перспективи дослідження теми полягають у застосуванні низки емпіричних методів стосовно пізнання особливостей ансамблевого музикування на мідних духових інструментах.

Список використаних джерел і літератури:

1. Богданов В.О. Історія духового музичного мистецтва від найдавніших часів до початку XX століття. Харків: Основа, 2000. 344 с.
2. Лаптаев Р.Г. Искусство оркестрово-ансамблевой игры на тромбоне: автореф. дисс. ... уч. степ. канд. искус.: 17.00.02 / РГПУ им. А. Герцена. СПб., 2005. 18 с.
3. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Л.: Музыка, 1973. 263 с.
4. Мозер Г. Музыка средневекового города. Л.: Музыка, 1972. 72 с.
5. Проскурин С.Г. Труба в эпоху барокко: инструментарий, репертуар, исполнительские традиции. Дисс. ... канд. искус.: 17.00.02 / Ростовская гос. консерватория им. С.В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2005. 210 с.
6. Хазанов Н.И. Старинные трактаты об искусстве игры на флейте: С. Ганасси, Ж.М. Оттетер, И.Г. Тромлиц. Дисс. ... канд. искусств.: 17.00.02 / Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского. Москва, 2009. 423 с.
7. Bassano G. Ricercate, passaggi et cadentie per potersi esercitar nel diminuir terminatamente con ogni sorte d'istrumento. Venice: Giacomo Vincenzi & Ricciardo Andimo, 1585. 23 p.
8. Bassano G. Motetti, Madrigali et Canzoni francese [sic], di diversi eccell. autori a 4, 5 et 6 voci. Diminuiti per sonar con ogni sorte di stromenti et anco per cantar con semplici voce. Venice: Giacomo Vicenti, 1890. 52 p.
9. Baroncini, Rodolfo. Zorzi Trombetta and Band of Piffari and Trombones of the Serenissima. *Historic Brass Society Journal*. 2004. Vol. 16. P. 1-17.
10. Baroncini, Rodolfo. Zorzi Trombetta da Modon and the Founding of the Band of Piffari and Tromboni of the Serenissima: New Documentary Evidence. *Historic Brass Society Journal*. 2002. Vol. 14. P. 59-82.
11. Bowles Edmund A. Haut and bas: the grouping of musical instruments in the Middle Ages. In: *Musica disciplina*. 1954. Vol. 8. P. 115-140.
12. Casa Girolamo Dalla. Il vero modo di diminuir, con tutte le sorti stromenti. Di fiato, & corda, & di voce humana. Libro Secondo. Venice: Angelo Gardano, 1584. 51 p.
13. Dalla Casa, Girolamo. Di Bianca Maria Antolini. *Dizionario Biografico degli Italiani*. 1985. Vol. 31. URL: <http://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-dalla-casa> (Last accessed: 22.07.2021).
14. Guion David M. Wind bands in towns, courts, and churches from the middle ages to the baroque. 1-43. URL: https://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/D_Guion_Wind (Last accessed: 02.07.2020).
15. Jahn Fritz. Die Nürnberger Trompeten und Posaunenmacher im XVI Jahrhundert. *Archiv f. Musikwissenschaft*. 1925. April. P. 23-52.
16. Kurtman, Jeffrey G. Civic Identity and Civic Glue: Venetian Processions and Ceremonies of the Sixteenth and Seventeenth Centuries. *Yale Journal of Music & Religion*. 2016. Vol. 2, No. 2. P. 49-76.
17. Rastall, Richard. The Minstrels and Trumpeters of Edward IV: Some Further Thoughts. *Plainsong and Medieval Music*, 2004. Vol. 13, No. 2. P. 163-169.
18. Selfridge-Field, Eleanor. *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*. Courier Corporation, 1994. 411 p.

19. Tinctoris J. Libri quinque de inventione et usu musice, quos Johannes Tincotoris brabantinus, iurisperitus, poeta, musicusque prestantissimus, anime beatissime Martini Tinctoris, patris eius quamplurimum honorandi, conscribendo dicavit. URL: <https://earlymusictheory.org/Tinctoris/texts> (Last accessed: 16.08.2021).

References:

1. Boghdanov, V.O. (2000). History of wind music art from ancient times to the beginning of the 20th century. Xarkiv: Osnova [in Ukrainian].
2. Laptaev, R.G. (2005). The art of orchestral-ensemble playing trombone. Extended abstract of candidate's thesis. RGPU im. A. Gercena [in Russian].
3. Levin, S. (1973). Wind instruments in the history of musical culture. L.: Muzyka [in Russian].
4. Mozer, G. (1972). Music of the medieval city. L.: Muzyka [in Russian].
5. Proskurin, S.G. (2005). Trumpet in the Baroque Era: Instrumentation, repertoire, performing traditions. Candidat's thesis. Rostov state conservatory im. S.V. Rachmaninov [in Russian].
6. Hazanov, N.I. (2009). Ancient treatises on the art of playing the flute: S. Ganassi, J.M. Otteter, I.G. Tromlitz. Candidat's thesis. Moskovskaja gos. konservatorija im. P.I. Chajkovskogo [in Russian].
7. Bassano, G. (1585). Ricercate, passaggi et cadentie per potersi esercitar nel diminuir terminatamente con ogni sorte d'istrumento. Venice: Giacomo Vincenzi & Ricciardo Andimo, 23 [in Italian].
8. Bassano, G. (1890). Motetti, Madrigali et Canzoni francese [sic], di diversi eccell. autori a 4, 5 et 6 voci. Diminuiti per sonar con ogni sorte di stromenti et anco per cantar con semplici voce. Venice: Giacomo Vicenti, 52 [in Italian].
9. Baroncini, Rodolfo. (2004). Zorzi Trombetta and Band of Piffari and Trombones of the Serenissima. Historic Brass Society Jornal, 16, 1-17 [in English].
10. Baroncini, Rodolfo. (2002). Zorzi Trombetta da Modon and the Founding of the Band of Piffari and Tromboni of the Serenissima: New Documentary Evidence. Historic Brass Society Jornal, 14, 59-82 [in English].
11. Bowles Edmund, A. (1954). Haut and bas: the grouping of musical instruments in the Middle Ages. In: Musica disciplina, 8, 115-140 [in English].
12. Casa Girolamo Dalla. (1584). Il vero modo di diminuir, con tutte le sorti stromenti. Di fiato, & corda, & di voce humana. L. Secondo. Venice: A.Gardano, 51 [in Italian].
13. Dalla Casa, Girolamo. (1985). Di Bianca Maria Antolini. Dizionario Biografico degli Italiani, 31. URL: <http://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-dalla-casa> (Last accessed: 22.07.2021) [in Italian].
14. Guion David M. Wind bands in towns, courts, and churches from the middle ages to the baroque, 1-43. URL: https://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/D_Guion_Wind (Last accessed: 02.07.2020) [in English].
15. Jahn, Fritz. (1925). Die Nürnberger Trompeten und Posaunenmacher im XVI Jahrhundert. Archiv f. Musikwissenschaft, 23-52 [in German].
16. Kurtman, Jeffrey G. (2016). Civic Identity and Civic Glue: Venetian Processions and Ceremonies of the Sixteenth and Seventeenth Centuries. Yale Journal of Music & Religion, 2, 49-76 [in English].

17. Rastall, Richard (2004). The Minstrels and Trumpeters of Edward IV: Some Further Thoughts. *Plainsong and Medieval Music*, 13 (2), 163-169 [in English].
18. Selfridge-Field, Eleanor (1994). *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*. Courier Corporation, 411 [in English].
19. Tinctoris, J. *Libri quinque de inventione et usu musice, quos Johannes Tincotoris brabantinus, iurisperitus, poeta, musicusque prestantissimus, anime beatissime Martini Tinctoris, patris eius quamplurimum honorandi, conscribendo dicavit*. URL: <https://earlymusictheory.org/Tinctoris/texts> (Last accessed: 16.08.2021).



Рис. 1 Г. Бургкмайр. Квінтет тромбонів. Ксилографія із серії «тріумф Максиміліана». 1526. Пластина 77



Рис. 2 Г. Бургкмайр. Квінтет тромбонів та квартет язичкових духових інструментів. Ксилографія із серії «тріумф Максиміліана». 1526. Пластина 78



Рис. 3 Ілюстрація із трактату Г. Фінка «Музична практика...» (1556)

UDC 78.082.2

DOI 10.33287/222152

Данченко Ольга Олексіївна,

творчий аспірант кафедри «Історія та теорія музики»

Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

тел. (095) 658 - 11 - 53

e-mail: oliviya20@rambler.ru

<https://orcid.org/0000-0002-8695-4512>

ОРИГІНАЛЬНІ СТИЛЬОВІ КОНЦЕПЦІЇ ТА ЇХ ВПЛИВ НА ФОРМОУТВОРЕННЯ В СУЧАСНОМУ ДЖАЗІ

Мета статті – розширити уявлення про поняття стилю в межах джазової художньої системи, визначити важливість індивідуального начала у формуванні творчих концепцій та зосередитись на одному з визначальних аспектів структури джазового твору порубіжжя XX – XXI ст., а саме на ускладненні типової для традиційного джазу форми. **Методи дослідження** базуються на аналізі історичних процесів розвитку джазового мистецтва, що мали вплив на зміни композиторського мислення в джазі, а також музикознавчому аналізі двох джазових творів, у тому числі й автора даної статті. Також досліджується та узагальнюється сучасне поняття стилю та музичної форми як двох концептуальних складових музичного мовлення.

Наукова новизна полягає у визначенні сучасних оригінальних індивідуальних стилів у джазовій культурі як відображення симбіозу різнопланових музичних напрямків і художніх ідей, що стає потужним каталізатором трансформації традиційної для джазової творчості варіаційної форми. **Висновки** стверджують факт появи нового музичного мислення на порубіжжі XX – XXI ст., зумовленого синтезом багатьох історично сформованих стилів та напрямків світового музичного мистецтва взагалі, зокрема у джазовій культурі. Відбуваються значні зміни концепцій формоутворення, коли самі структури розщеплюються на складові, розширюються або скорочуються, синтезуються та взагалі змінюються завдяки новому типу мислення. А воно стає наслідком змін в суспільному житті. Тому композитор завжди активно реагує на явища, що відбуваються поруч із ним, аналізує попередній досвід та синтезує в одному музичному творі такі феномени, що під час можуть бути несумісними. Абстрактно кажучи, відбувається певна трансформація мислення, що вказує на еволюційні процеси не тільки в мистецтві, але й взагалі в людському житті.

Ключові слова: джаз, імпровізація, стиль, музична форма, аналіз, синтез, трансформація джазової форми.

Данченко Ольга Алексеевна, творческая аспирантка кафедры «История и теория музыки» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Оригинальные стилевые концепции и их влияние на формообразование в современном джазе

Цель статьи – расширить представление о понятии стиля в рамках джазовой художественной системы, определить важность индивидуального начала в формировании творческих концепций и сосредоточиться на одном из определяющих аспектов структуры джазового произведения рубежа XX – XXI вв., а именно усложнении типичной для традиционного джаза формы. **Методы исследования** базируются на анализе исторических процессов развития джазового искусства, которые имели влияние на изменения композиторского мышления в джазе, а также музыковедческом анализе двух джазовых произведений, в том числе и автора данной статьи. Также исследуется и обобщается современное понятие стиля и музыкальной формы как двух концептуальных составляющих музыкальной речи. **Научная новизна** лежит в плоскости определения современных оригинальных

индивидуальных стилей в джазовой культуре как отображения симбиоза разноплановых музыкальных направлений и художественных идей, что становится мощным катализатором трансформации традиционной для джазового творчества вариационной формы. **Выводы** утверждают факт появления нового музыкального мышления рубежа XX – XXI вв., обусловленного синтезом многих исторически сформировавшихся стилей и направлений мирового музыкального искусства в целом, и в частности в джазовой культуре. Происходят значительные изменения концепций формообразования, когда структуры расщепляются на составляющие, расширяются или сужаются, синтезируются и изменяются в целом, благодаря новому типу мышления. А оно становится следствием изменений в общественной жизни. Поэтому композитор всегда активно реагирует на явления, которые происходят рядом с ним, анализирует предыдущий опыт и синтезирует в одном музыкальном произведении такие феномены, которые могут быть подчас несовместимыми. Абстрактно говоря, происходит определенная трансформация мышления, которая указывает на эволюционные процессы не только в искусстве, но и в жизни людей в целом.

Ключевые слова: джаз, импровизация, стиль, музыкальная форма, анализ, синтез, трансформация джазовой формы.

Danchenko Olga, the postgraduate for the chair of „History and theory of music” at the Mikhail Glinka Dnepropetrovsk academy of music

Original style concepts and their influence on musical structures in modern jazz

The purpose of this article is to expand the concept of style within the jazz art system, determine the importance of individuality in the building of creative concepts and focus on the one of the main aspects of jazz composition in turn of the XX – XXI centuries, specifically on traditional jazz structure sophistication. **The methods** of the research are based on historical processes of jazz, which influenced on composer vision changes in jazz, on musicological analysis of the two jazz works including the work of the author of this article . Also a modern definition of style and musical structure as two components of musical language has been researched. **The scientific novelty** of the article is to define modern original individual styles in jazz culture as a displaying of symbiosis different musical directions and art ideas, which becomes a powerful catalyst for the transformation of traditional jazz variation structure. **Conclusions** claim the fact of new

musical mentality birth in XX – XXI centuries, which was caused by synthesis of many historical art styles in the world especially in jazz. A lot of changes occur in form concepts, when structures split into components, expanded or narrowed, synthesized and modified due to a new type of vision. And it is a result of changes in public life. Therefore, the composer always actively responds to phenomena that occur next to him, analyzes the previous experience and synthesizes in his musical work such phenomena that can sometimes be incompatible. In the abstract, there is a certain transformation of vision that points to evolutionary processes not only in art, but also in human life as a whole.

The key words: jazz, improvisation, style, musical structure, analysis, synthesis, jazz structure transformation.

Постановка проблеми. Відчуття форми у джазових композиціях є надзвичайно важливим питанням для музиканта, адже саме усвідомлення усталеності своєрідних меж, задля рельєфності музикування, утворює певні ознаки відповідної стильової самобутності митця, являє його неповторний художній почерк. Тож як індивідуальний композиторський стиль впливає на формоутворення в джазовій музиці та, як результат, що відбувається з музичним мисленням порубіжжя XX – XXI століть? Спробуємо проаналізувати і зробити висновки.

Актуальність дослідження полягає в тому, що майже немає ґрунтовних досліджень, які б висвітлювали сучасний стан формоутворення в джазових композиціях у контексті зв'язку з індивідуальним стилем, в якому синкретично поєднуються оригінальні композиторські та імпровізаторські рішення, а саме розвиток музичного мислення порубіжжя XX – XXI ст., що відобразилось у принципах і засобах формоутворення джазових творів. Тому дане дослідження вважаємо своєчасним і актуальним.

Огляд літератури. Питання стилю та стильового синтезу в музиці розробляються достатньо широко українськими та зарубіжними музикознавцями, такими як В. Москаленко [6], Л. Мейєр [5], Є.В. Назайкинський [7] та ін. У джазології проблеми, що пов'язані зі стильовим різноманіттям (особливо в історичному контексті), докладно досліджуються музикознавцями Ф. Бержеро, А. Мерлін [1], М. Levine [4], Дж. Колієр [3], С. Давидовим [2].

Проте особливості структури джазових опусів, тим більше вплив стильових концепцій на принципи формоутворення, вивчаються, на наш погляд, недостатньо ґрунтовно.

Мета статті – розширити уявлення поняття стилю в джазовій музиці, визначити важливість індивідуального начала у формуванні творчих концепцій та зосередитись на одному з визначаючих аспектів побудови джазового твору порубіжжя ХХ – ХХІ ст., а саме ускладнення типової для традиційного джазу форми.

Об'єктом дослідження є ускладнені форми джазових творів у кореляції із сучасними стильовими концепціями, а **предметом** – два сучасних джазових твори, а саме – шведського контрабасиста Ларса Даніельсона «Шведська пісня» та авторська композиція «Інші сенси».

Виклад основного матеріалу. Джаз своєю появою значно вплинув на хід історії музичної культури. Цей вид імпровізаційної музичної творчості ввібрав у себе традиції фольклору, музики композиторської європейської традиції у поєднанні з естетикою інтертейнменту, що одразу зробило його гібридним комплексом різнопланових стильових рішень. Спочатку кожний з джазових стильових напрямків спирався на існуючі традиції та, додаючи нових елементів, народжував наступні. Так відбувалось до кінця 30-х років ХХ ст. А потім з'явився бібоп, який не тільки продовжив попередні традиції, але став новою ланкою в розвитку джазового мистецтва та основою появи кулу, хард-бопу. А вже наступні сучасні стильові напрямки (фанк, фрі-джаз та ін.) стали зразками синтезу багатьох стильових концепцій. А в кінці ХХ ст. ми спостерігаємо відродження ранніх джазових традицій і знову з'єднання різнопланових напрямків вже на новому рівні. Відомий джазовий історик Ф. Бержеро сказав: «Попередні стандарти та правила класичного джазу перестають бути обов'язковими, залишаючись лише спадщиною, що з'єднує за розсудом самого музиканта дещо з класичної та народної музики, дещо з міських мотивів, року або кантрі, фрі та інших стилів» [1, 110].

Поняття стилю в музиці в останні десятиріччя науково обґрунтовується в багатьох працях та досліджується з точки зору не тільки музичного мистецтва, але й образу життя взагалі. Леонард Мейер в своїй праці «Стиль та музика: теорія, історія та ідеологія» визначає, що стиль – це «реплікації зразків, де в людських вчинках або артефактах, відтворених людськими вчинками, результати ряду відборів, що створюються всередині якихось обмежень» [5, 3]. Мейер вказує на те, що перед людиною завжди є вибір, і навіть, виконуючи

щоденні обов'язки, кожен з нас вибирає, що робити в той чи інший період. Справа лише в часі виконання та людському ресурсі. Є альтернатива – є вибір. З цього складається індивідуальна манера поведінки, образ життя, що дає основу власному індивідуальному стилю. Адже обмеження завжди існують. І саме вони складають своєрідну основу, а кожен на цій основі в результаті відбору створює свої неповторні індивідуальні реплікації, створює свій стиль. І це поняття стосується взагалі образу мислення, поведінки, кола інтересів, а ширше – всього життя людини. Також Мейєр відзначає, що вибір завжди свідомий та обізнаний. Неможливо уявити собі вивчення пасажу на музичному інструменті без свідомості. Вибір тут полягає в тому, що виконавець обрав саме цей музичний твір, а також підібрав метод вивчення того чи іншого пасажу. Тобто перед музикантом постала задача, яку потрібно вирішити. Тому ці дії завжди свідомі.

Так і в композиторській техніці: є задача, яку потрібно вирішити, є варіанти рішень, а композитор вже підбирає методи вирішення тієї чи іншої проблематики. Як створюються інтонаційні компоненти музичного тексту? В процесі відбору фактурних елементів, які групуються, редагуються та потім створюють єдине ціле. А також з точки зору емоційного стану та відчуттів композитора, його розуміння особливостей музичної мови, узагальнення концепцій, притаманних даному існуючому стилю. Тобто знову-таки є обмеження, які виступають в якості основи для створення музичного твору, є альтернатива та відбір, які й складають цілий творчий процес написання композиторського опусу.

Друга половина XX ст. надала значний поштовх осмисленню та розумінню поняття стилю. Розвиток композиторської та виконавської практик, взаємопроникнення та взаємодія стилів, поява терміну «полістилістика» – це все свідчить про розвиток та розробку нових форм та методів створення музики, взаємопроникнення одних музичних компонентів до інших, що приводить до стильового сплаву. А що відбувається в останні десятиріччя? XXI ст. – це подальша взаємодія та взаємовплив різних стильових напрямків один на інший та знову-таки процес відбору серед існуючих обмежень.

У кінці XX ст. музичний світ накопичив велику кількість стилів в мистецтві. Аналізуючи досвід багатьох стильових концепцій, можна спостерігати з'єднання різнопланових, навіть несхожих між собою компонентів музичного мовлення, в єдине ціле. Абстрактно кажучи, якщо аналіз – це розділення цілого на окремі частини з ціллю їх

вивчення, то синтез навпаки об'єднує в єдине ціле. Тобто синтез протилежний аналізу, адже перший неможливий без другого. Наука багато десятиліть доводить, що без аналізу не існує синтезу. В музичному мистецтві важливим моментом постає можливість окремих компонентів музичного твору перегрупуватись, об'єднуватись і роз'єднуватись та отримувати нові властивості в процесі синтезу. Одним із важливих факторів під час аналізу постає момент трансформації окремих частин та отримання ними нових якостей. А далі спостерігається наступний логічний етап – абстрагування, що виділяє важливі якості речей, як наприклад, жанрово-стилістичні особливості музичного твору, інтонаційний контекст, форма та ін. І вже потім – узагальнення, як вища ланка логічного процесу мислення, під час чого відбувається об'єднання різних музичних компонентів і як результат – створення нових форм вираження творчих концепцій. Так, наприклад, в мистецтві народжуються нові художні твори, які свідчать про результат глибинної роботи автора над сприйняттям речей, зрівнянням, аналізом, синтезом, абстракцією та узагальненням. Отже, достатньо вагомий труд автора, який мислить усіма такими ланками, приводить до появи нових форм, стилів, жанрів, видів мистецтва та відображає особистість в повному спектрі пізнання та світовідчуття. В цій парадигмі концептів важливо говорити про людину-стиль або індивідуальний авторський стиль, що формується в результаті всіх вище викладених дій.

Є. Назайкінський в своїй праці «Стиль і жанр в музиці» вказує на те, що стиль – це відомий почерк автора, «це та якість, яка дозволяє в музиці слухати, вгадувати, визначати того або тих, хто її створює чи відтворює», а також це прояв характеру творчої особистості, це «особистість, що проявляється в музичних звуках» [7, 17]. Звичайно, поняття стилю відноситься до конкретної особистості. Так, наприклад, в джазі майже кожний музикант – це така особистість, що представляє собою індивідуальність, неповторність, іноді навіть окремий стиль. Важливим моментом є індивідуальність виконання джазової п'єси, власна інтерпретація або навіть зміна інтонаційної характеристики музичної мови чи інструментарію. І тоді це вже буде прояв власного стилю, своєї індивідуальності та світогляду. Джазовий світ дав нам багато визначних постатей, кожна з яких представляє собою окремий стиль з власним світоглядом, цікавими композиторськими думками, що втілились у музичні шедеври. Саме такі значні фігури, як Телоніус Монк, Дізі Гілеспі, Чарлі Паркер, Майлз Девіс, Чік Корія та багато

інших, своїм індивідуальним стилем вплинули на формування історичних розумінь значних напрямків джазу, а саме бібопу, кулу, хард-бопу та пост-бопу, ф'южн і т.п. Кожний джазовий музикант на початку своєї кар'єри орієнтується на який-небудь індивідуальний або історично апробований музичний стиль, а потім далі шукає свій шлях.

Окремої уваги автора статті заслуговує поняття та процес трансформації музичної форми в джазовій музиці порубіжжя ХХ – ХХІ ст., як результат аналізу процесів, що відбувались в джазі попереднього періоду, та оновлення форми в процесі синтезу та узагальнення її елементів. Оскільки термін «трансформація» означає «перетворення, видозміна», слід зазначити, що саме друга половина ХХ ст. стала періодом значних змін, перетворень традиційної варіаційної джазової форми. Оскільки джаз – це передусім імпровізаційне мистецтво, де кожен виконавець має свій неповторний стиль виконання, логічно буде говорити про трансформацію формоутворення як однієї зі сторін прояву творчої індивідуальності.

Починаючи з 60-х років ХХ ст., джаз вступає в нову епоху свого розвитку. Багато змін відбувається в музичній мові, структурі, стильових особливостях, що стало наслідком нового етапу мислення творця. Пройшла ера танцювального джазу, розпочались і активно йшли пошуки нових звучань, що супроводжувались активним інтересом до особистості музиканта. Звичайно, це було пов'язано із суспільним життям в США, а саме нескінченною боротьбою афроамериканців за свої права та обов'язки. Всі життєві процеси не могли не відобразитись у мистецтві, і в умовах протесту виникає новий стиль, бунтарський та агресивний, що відображає пошуки відповідей на філософські питання. Це Free Jazz та його визначні особистості – Орнетт Коулмен, Джон Колтрейн, Сесіл Тейлор та ін. Одним з яскравих прикладів руйнації форми у фрі-джазі виступає п'єса Орнетта Коулмена «Blues Connotation», де традиційний блюзовий хорус, що має структуру в 12 тактів, зменшується до 11,5 тактів. І саме в 60-ті роки ХХ ст. відбувається переосмислення джазової гармонії, стилістики та форми. Джон Колтрейн був одним з головних реформаторів у сфері гармонічної мови, запровадивши нові принципи акордових послідовностей.

Аналізуючи творчість видатних джазових музикантів другої половини ХХ ст., слід зазначити, що трансформація мислення приводить до трансформації музичної мови в джазовому мистецтві. А

поява модального джазу взагалі стала відправною крапкою, що привела до свободи самовираження композиторської думки. Відповідно до цього, певні зміни відбулись і в формі музичних творів, а саме — рух до вільної (або змішаної) форми, такої, що відображає всі прагнення композитора бути незалежним від усіляких рамок навколишнього світу. В процесі розвитку композиторської думки змінюється емоційний стан творця, його відчуття. А це в свою чергу приводить до більшої свободи самовираження та розкриття внутрішнього світу музиканта. Тому вільна (або змішана) форма з'явилась найбільш досконалою та вдалою для вираження різних емоційних станів композитора, такою, що викристалізовується від думок та почуттів, які формуються у короткі мотиви та фрази. Форма ніби покроково йде за розвитком музичної думки, а різні епізоди чергуються один за одним та складають єдине ціле – музичний твір.

Особливо яскраво звернення до змішаних форм спостерігається в музиці шведського контрабасиста Ларса Даніельсона. Це і прелюдії, п'єси, циклічні форми (сонати, концерти), які професійно поєднуються з мовою джазу.

Пропонуємо для стислого аналізу форми п'єсу з альбому Ларса Даніельсона «Liberetto II» під назвою «Swedish Song» (Шведська пісня) [8]. Взагалі, принцип побудови форми, яка заснована на проведенні теми та виконанні імпровізацій, зберігається в джазовій музиці і до сьогодні. Адже в процесі створення композицій автори часто видозмінюють частини та їх тривалість, додають нові епізоди. Так, зовні в п'єсі «Swedish Song» спостерігається головний принцип джазового формоутворення:

ВСТУП	ТЕМА	ІМПРОВІЗАЦІЯ	ТЕМА	КОДА

Адже, композитор додає розвиток музичному матеріалу вступу за рахунок динамізації форми, а саме – ритмічних зміщень, ущільнення фактури та збільшення динаміки. Схематично ця форма виглядає так:

Вступ (риф)	Т Е М А	Вступний риф	Тема віолончелі імпровізаційного складу + риф	Т Е М А	Соло фортепіано	Вступний риф, динамічно розгортаний	Т Е М А	Вступний риф	Динамічна кода

Аналізуючи структуру цієї п'єси можна сказати, що це яскравий приклад звернення композитора до змішаної форми, де

спостерігається з'єднання традиційної джазової варіаційної форми та чергування різнопланових епізодів, а саме вступного рифу (що набуває ритмічної руйнації в процесі розвитку) та теми, яка повторюється протягом п'єси декілька разів. Головний принцип джазового формоутворення – імпровізація – пронизує музичну тканину всієї композиції.

Таким чином, в п'єсі Ларса Даніельсона «Swedish Song» відбувається певна трансформація форми за рахунок руйнації вступного епізоду (рифу), проникнення імпровізаційності в усі розділи структури та загальної динамізації, що проявляється в нарощуванні динаміки, ущільнення фактури, збільшення діапазону звучання.

Подібні формотворчі принципи використовуються в авторській п'єсі. Одним з прикладів вільної форми є твір під назвою «Інші сенси» [9], який написано в стилі сучасного джазу з елементами академічної композиторської музики. Тут і пошуки сенсу життя, і заглиблення у внутрішній світ людини, питання та пошуки відповідей, думки та мрії. Взагалі, інші сенси.

Форма твору наближається до вільної, де різнохарактерні епізоди, немов різні емоційні стани, чергуються один за одним. Адже музична тканина пронизана імпровізаційністю, оскільки твір являє собою джазову п'єсу, де зберігається головний принцип формоутворення – тема + імпровізація.

Пропонуємо до розгляду схему формоутворення п'єси:

Вступ фортепіано	Тема 1	Тема 2	Імпровізація фортепіано	Зв'язуючий епізод у фортепіано	Риф у фортепіано+контрабас	Соло барабанів + риф	Тутті	Тема+ кода

Особливого колориту надає тембральне забарвлення – контрабас проводить другу тему смичком після фортепіано і надалі ці два інструменти чергуються один за одним, виконуючи спочатку тему 1, а потім тему 2. Завдяки таким засобам виразності музика звучить достатньо образно та по-новому. Тема виконується в партії контрабасу та фортепіано в середньому регістрі на фоні ломаних арпеджіо в групуванні по 7 восьмих в розмірі 4/4. Далі в імпровізації контрабасист відкладає смичок та в наступному імпровізаційному розділі виконує акомпанемент пальцями, що звучить вже в традиціях джазової музики. Адже завдяки гармонії та стилістиці звучання стає іншим, ніж традиційний джаз. Розвиток композиторської думки втілюється в

чергуванні різних епізодів, що з'являються далі після імпровізації та відображають контрастні емоційні стани, що приводить до кульмінаційного тутті. В кінці твору проходить тема в скороченому вигляді, а останні акорди звучать достатньо напружено та дисонантно, навіть не підтверджуючи тоніку. Це, немов, невирішене питання під час роздумів над сенсом життя.

Висновки. Підсумовуючи все викладене вище, слід зазначити, що на порубіжжі XX-XXI століть джазовий світ спостерігає появу нового музичного мислення, зумовленого синтезом багатьох історично сформованих стилів та напрямків світового музичного мистецтва взагалі, зокрема в джазовій культурі. Відбуваються значні зміни концепцій формоутворення, а саме розщеплення структур на складові, розширення або скорочення, синтез та взагалі зміна завдяки новому типу мислення. А воно стає наслідком змін в суспільному житті. Тому композитор завжди активно реагує на явища, що відбуваються поруч з ним, аналізує попередній досвід та синтезує в одному музичному творі під час полярні явища. Оскільки темпи розвитку та обміну інформацією зросли в останні десятиліття, слід зазначити, що сьогодні в нашому житті відбувається змішання різноманітних стилів. Відповідно до цього, в мистецтві також відбуваються подібні процеси, що приводять до синтезу різнопланових стильових концепцій. Абстрактно кажучи, відбувається певна трансформація мислення, що вказує на еволюційні процеси не тільки в мистецтві, але й взагалі в людському житті.

Перспективи дослідження зумовлюються подальшим аналізом стильових концепцій та творів сучасного джазу, особливо представників української музичної джазової культури.

Список використаних джерел і літератури:

1. Бержеро Ф. / Мерлин А. История джаза со времен бибоба. М.: АСТ, 2003.
2. Давыдов С. Специфика пианистического стиля Брэда Мелдау: опыт анализа искусства джазовой импровизации. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, В. 40. 2014.
3. Колиер Д.Л. Становление джаза. Перев. с англ. А. Медведева. М., 1984.
4. Levine M. The jazz piano book. Sher music co, USA, 1989.
5. Meyer L. Style and Music. *Theory, history and ideology*. Philadelphia, USA, 1989.
6. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Навч. посібник. К., 2013.
7. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке. М.: ВЛАДОС, 2003.
8. П'єса «Шведська пісня» <https://www.youtube.com/watch?v=YSZcKXVFryg> (дата звернення: 10.11.2021).

9. П'єса «Інші сенси» https://www.youtube.com/watch?v=A_fb3iUozMI&t=301s (дата звернення: 15.10.2021).

References:

1. Berzhero, F./Merlin, A. (2003). Jazz history from Bebop. M.: ACT [in Russian].
2. Davidov, S. (2014). Specific of Brad Mehldau piano style: experience in analysing of jazz improvisation. Kharkiv [in Russian].
2. Koller, D. (1984). The making of Jazz. Moskva [in Russian]
4. Levine, M. (1989). The jazz piano book. Sher music co, USA [in English].
5. Meyer, L. (1989). Style and Music. Theory, history and ideology. Philadelphia, USA [in English].
6. Moskalenko, V. (2013). Lectures about musical interpretation. Tutorial. Kyiv [in Ukrainian].
7. Nazajkinskij E.V. (2003). Style and genre in music. Moskva: VLADOS [in Russian].
8. Piece „Swedish song”. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YSZcKXVFryg> (data accepted 10.11.2021).
9. Piece „Other meanings”. URL: https://www.youtube.com/watch?v=A_fb3iUozMI (data accepted 15.10.2021).

UDC 78.071.1(477)

DOI 10.33287/222153

Буга Ольга Павлівна,
*творчий аспірант кафедри «Бандура»
Національної музичної академії України
ім. П.І. Чайковського*
тел. (097) 869 - 55 - 53
e-mail: olya.buga92@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-6768-8354>

КОСТЯНТИН МЯСКОВ: БАНДУРНА ТВОРЧІСТЬ КОМПОЗИТОРА У ЖАНРІ НАРОДНО- ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

Мета статті полягає в аналізі та систематизації творчих здобутків Костянтина Мяскова у сфері бандурного репертуару, які стали вагомим внеском у розвитку українського народно-інструментального виконавства другої половини ХХ століття. **Методологія** пропонованої наукової розвідки передбачає такі методи наукового дослідження як біографічний – для систематизації фактів творчої діяльності Костянтина Мяскова, музично-теоретичний аналіз – для розуміння

професійної індивідуальності композитора, комплексний – для осмислення творчої спадщини Костянтина Мяскова як цінного внеску в розвиток бандурного репертуару. **Наукова новизна** презентованої статті полягає у тому, що у ній вперше поставлено питання систематизації творчого доробку відомого українського композитора у сфері бандурного репертуару галузі вітчизняного музично-виконавського мистецтва. **Висновки.** Пропонована наукова стаття, присвячена творчості українського композитора Костянтина Мяскова, робота приурочена 100-річчю від дня його народження. Проаналізовано творчий шлях Костянтина Мяскова від концертного виконавця до професійного композитора. Подано рідкісні матеріали з особової справи митця, що знаходяться в архіві Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. У представленій науковій статті оцінено значимість його творчих здобутків у галузі народно-інструментального мистецтва, зокрема, в царині бандурного виконавства. Подано перелік видань, де публікувалися його твори для бандури, а також інформацію про спроби укласти загальний список творчого доробку композитора. Визначено роль бандурної творчості Костянтина Мяскова для розвитку бандурного репертуару.

Ключові слова: Костянтин Мясков, композитор, ювілей, бандура, репертуар, народно-інструментальне виконавство.

Буга Ольга Павловна, творческий аспирант кафедры «Бандура» Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского

Константин Мясков: бандурное творчество композитора в жанре народно-инструментального исполнительства

Цель статьи состоит в анализе и систематизации творческих достижений Константина Мяскова в области бандурного репертуара, ставших весомым вкладом в развитие народно-инструментального исполнительства второй половины XX столетия. **Методология** представленной научной разработки предусматривает такие методы как биографический – для систематизации фактов творческой деятельности К. Мяскова, музыкально-теоретический анализ – для понимания профессиональной индивидуальности композитора, комплексный – для осмысления творческого наследия Константина Мяскова как ценного вклада в развитие бандурного репертуара. **Научная новизна** статьи состоит в том, что в ней впервые поставлен вопрос касательно систематизации творческого наследия известного украинского композитора в сфере бандурного репертуара. **Выводы.**

Представленная научная статья, посвященная творчеству украинского композитора Константина Мяскова, приурочена к 100-летию со дня его рождения. Проанализирован путь Константина Мяскова от концертного исполнителя к профессиональному композитору. Представлены редкие архивные материалы из личного дела композитора, которое находится в архиве Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского. В представленной статье оценена значимость его достижений в области народно-инструментального искусства, в частности, в сфере бандурного исполнительства. Представлен перечень изданий, где публиковались его произведения для бандуры, а также информация о попытках составить общий список творческих достижений композитора. Определена роль бандурного творчества Константина Мяскова для развития бандурного репертуара.

Ключевые слова: Константин Мясков, композитор, юбилей, бандура, репертуар, народно-инструментальное исполнительство.

Buha Olha, creative graduate student of the Bandura Department of the Tchaikovsky National Musical Academy of Ukraine

Konstantin Myaskov: Bandura creativity of the composer in the genre of folk instrumental performance (to the 100th anniversary of his birth).

The purpose of this scientific study is to analyze and systematize the creative achievements of Konstantin Myaskov in the field of bandura repertoire, which became a significant contribution to the development of folk instrumental performance of the second half of the twentieth century. **The methodology** of this represented scientific intelligence provides such methods as biographical - to systematize the facts of Konstantin Myaskov's creative activity, music-theoretical analysis - to understand the professional personality of the composer, complex - to understand the creative heritage of Konstantin Myaskov as a valuable contribution to the bandura repertoire. **The scientific novelty** of this represented article is that for the first time it raises the issue of systematization of the composer's creative work in the field of bandura repertoire. **Conclusions** of this scientific submitted work. This article, dedicated to the work of Ukrainian composer Konstantin Myaskov, is timed to the 100th anniversary of his birth. The path of K. Myaskov from a concert performer to a professional composer is analyzed. Rare materials from the personal file of the composer, which are in the archives of Tchaikovsky National Musical Academy of Ukraine, are

presented. The article evaluates the significance of his achievements in the field of folk instrumental art, in particular, in the genre of bandura performance. A list of musical publications where his works for bandura were published and information on attempts to compile a general list of the composer's creative achievements are given. The role of musical works for bandura by Konstantin Myaskov for the development of bandura repertoire is determined.

The key words: Konstantin Myaskov, composer, anniversary, bandura, repertoire, folk instrumental performance.

Постановка проблеми. 15 серпня 2021 року виповнюється 100 років від дня народження Заслуженого діяча мистецтв України (1979), Народного артиста України (1993) Костянтина Мяскова – видатного українського композитора, баяніста, автора оперет, кантат, хорів, інструментальних концертів, музики до фільмів та радіоспектаклів. Він, без перебільшення, є одним з найбільш плідних композиторів у галузі народно-інструментального виконавства другої половини ХХ ст. Ним написана велика кількість творів для народних інструментів, зокрема: 2 концерти для баяна із симфонічним оркестром, 3 концерти для бандури з оркестром, концерт для балалайки із симфонічним оркестром, 2 концерти для домри з оркестром. Загалом понад 100 п'єс для баяна, 2 сюїти, соната та Концертна п'єса для балалайки, ряд п'єс для домри, балалайки та більше 70 творів для бандури. Незважаючи на таку плідну композиторську діяльність, аналізуючи творчу спадщину К. Мяскова, ми стикаємося з тим фактом, що його творчий доробок не є дослідженим у наукових виданнях. Твори К. Мяскова не мають бібліографічного упорядкування, а величезна кількість рукописів чекають на видання. Тому **актуальність** статті полягає у практичному опрацюванні означеної проблеми.

Огляд літератури. Про життя Костянтина Мяскова видана лише одна невелика монографія у серії книг «Портрети українських композиторів» (автор Олександр Стельмашенко). Перше видання 1981 року українською мовою, та друге – 1986 року – російськомовне, частково доповнене. Період видання цієї монографії мав великий вплив на її зміст – основна частина матеріалу сконцентрована на аналізі творів композитора, написаних на радянсько-патріотичну тематику. Згадки про твори для народних інструментів досить незначні. Частково аналіз його творів зустрічається у декількох

наукових працях, які є у вільному доступі в мережі інтернету. Проте з 1986 року по 2000 рік (дата смерті композитора) відомості про його життя і творчість відсутні.

Мета статті полягає у дослідженні та систематизації бандурної творчості Костянтина Мяскова у жанрі народно-інструментального виконавства.

Об'єкт дослідження – біографічні дані та композиторська діяльність К. Мяскова, а **предмет** – творчий доробок композитора у царині бандурного репертуару.

Виклад основного матеріалу. Костянтин Мясков народився 15 серпня 1921 року у Полтаві. Цікавим є той факт, що у книзі О. Стельмашенка вказана інша дата народження – 21 січня 1921 року. Для автора статті остаточним джерелом є особова справа композитора, яка знаходиться в архіві НМАУ ім. П.І. Чайковського. У ній є дві автобіографії та особовий листок Костянтина Мяскова. У всіх цих документах вказано дату 15 серпня 1921 року [5].

Першим його вчителем музики був батько. В «Українській музичній енциклопедії» вказано, що К. Мясков «...музичні здібності виявив як вундеркінд (баян, акордеон)» [10, 621]. У 1937 році після закінчення семирічки був прийнятий на 2-й курс Харківського музичного училища, де він провчився до 1940 року. З 1940 р. по 1941 р. працював солістом-баяністом ансамблю Харківського військового округу. 1941-1945 рр. – К. Мясков у рядах радянської армії. 1946 рік К. Мясков – лауреат 1 премії у Республіканській олімпіаді художньої самодіяльності (м. Київ), отримує рекомендацію до вступу в консерваторію. Того ж року він став студентом Харківської консерваторії, та навчання в ній, через сімейні обставини, тривало лише півроку. Від 1947 р. по 1952 р. – Костянтин Мясков – концертмейстер Сталінської (нині Донецької) обласної філармонії [5].

Становлення К. Мяскова як виконавця та композитора співпало з періодом активного розвитку та становлення академічного народно-інструментального виконавства. Микола Давидов у своїй книзі «Історія виконавства на народних інструментах» так описує цей період: «„Своєрідний Ренесанс” народних інструментів, охопивший період ХХ – ХХІ століть, характеризується двома показниками... бурхливістю свого раптового революційного розвитку та багатогранністю виниклих одразу проблем. Тут і відродження й реконструкція, невпинне удосконалення музичного інструментарію, і репертуарна проблема...» [2, 5]. Зокрема, Харків, який став

початковою точкою професійної освіти К. Мяскова, був відомий як регіональний центр розвитку академічного виконавства на баяні ще з початку 20-х років ХХ ст. Перший в Україні клас народних інструментів відкрито 1920 року у музичній Профшколі № 2 В.А. Комаренком. На момент вступу Костянтина Мяскова до Харківського музичного училища, клас баяна там був лише 3 роки (від 1934 року).

Між закінченням Харківського музичного училища та вступом на композиторський факультет КДК ім. П.І. Чайковського, К. Мясков проводить 12 років як концертний виконавець. Ще працюючи солістом у Харківському військовому окрузі, починає писати власні твори. «Як баяніст та початкуючий композитор створив кілька музичних творів, що виконуються ансамблем» [8, 6].

Звання Лауреата першої премії у Республіканському конкурсі стало для К. Мяскова першою відзнакою його композиторських починань. «Участь у конкурсі виконавців принесла Мяскову успіх. Власні твори та імпровізації на теми народних пісень, майстерне володіння інструментом – все свідчило про неабияке обдарування баяніста» [8, 7].

О. Стельмашенко у своїй книзі так описує творчі пошуки К. Мяскова у сфері композиції: «В ті роки Мясков старанно уникає поблажливого ставлення до себе як до самодіяльного автора. Хоча на той час він уже звик до самотійної роботи, думки про серйозне навчання не покидають його ні на мить. Щоб упевнитись у своїх здібностях, Мясков звертається до спілки композиторів. ...визнані митці прослухали нескладні твори й напрочуд вигадливі імпровізації початківця» [9, 7].

Лист-звернення Спілки радянських композиторів України датований 1 липня 1952 р. має наступний зміст:

«Просимо Вас зарахувати на перший курс композиторського факультету обдарованого музиканта т. Мяскова Костянтина Олександровича. Тов. Мясков К.О. має багатий досвід концертно-виконавської діяльності як віртуоз-баяніст. Він є також автором значної кількості музичних творів – п'єс для баяна та пісень на радянську тематику, які увійшли в репертуар наших концертних організацій.

Ряд творів т. Мяскова, прослуханих та обговорених творчими секціями нашої Спілки, дістали позитивну оцінку, виявивши безперечний композиторський талант автора. В 1946 р. тов. Мясков

відзначився виступами в Києві на Республіканській олімпіаді художньої самодіяльності, і комітет у справах мистецтв направив його в консерваторію без прийомних іспитів.

А. Штогаренко, В. Гомоляка» [5].

У консерваторії К. Мясков навчався у класі К. Данькевича. Композиторська майстерність давалася йому нелегко. Треба було ознайомитися із творами композиторів-класиків, опанувати основи формотворення та секрети оркестровки. В пошуках власної манери не обійшлося без прикрощів. Свої перші сонати й варіації К. Мясков оцінив негативно: в них був відчутний занадто прямолінійний вплив П. Чайковського та С. Рахманінова. І лише завдяки кропіткій праці та великим творчим зусиллям йому вдалося позбутися наслідування зразків, що так вабили мелодійністю й інтонаційною характерністю. Після того, як на кафедрі народних інструментів КДК ім. П.І. Чайковського було заслухано й обговорено його концерт для баяна, К. Мясков переконався, що період несамотійності залишився позаду. Протокол засідання кафедри від 21 січня 1958 року свідчить: *«Концерт для баяна із симфонічним оркестром К.О. Мяскова за художніми якостями є цінним внеском в літературу для баяна. Можливості інструмента тут використані прекрасно... Варто визнати, що це один з найцікавіших зразків цього жанру, написаних для баяна...» [8, 8].*

Протокол засідання Державної екзаменаційної комісії КДК з іспиту з композиції (композиторський факультет) від 05.06.1958 р. містить наступну оцінку дипломної роботи К. Мяскова: *«Концерт для баяна з оркестром К. Мяскова представлений у 3-х частинах. Відмічається міцна логіка розвитку, добре чуття форми, у значній мірі використано техніку сольного інструмента (баян). Робота оцінюється на «відмінно». Надається кваліфікація композитора, педагога» [6].*

Окремо варто подати оцінку роботи К. Мяскова протягом навчального періоду, дану його викладачем із композиції Костянтином Данькевичем: *«Займається у мене з другого курсу. Дуже хороші здібності. Учебний план перевиконав. Може бути педагогом по муз.-теоретичним дисциплінам, баяну в музичному училищі, чи в педінституті. Творчо перспективний. 26.03.1958 р.»*, а також характеристику К. Мяскова як випускника, подану тогочасним директором консерваторії Андрієм Штогаренком: *«Здібний композитор з хорошою перспективою. Успішно оволодів всіма муз.-*

теоретичними дисциплінами. Може бути рекомендованим для самостійної композиторської роботи, а також в якості педагога муз.-теоретичних дисциплін та керівника великого самодіяльного музичного колективу» [5].

Консерваторію закінчено, і молодий композитор із жадобою поринає у творчість. Одна за одною з'являються пісні, вокальні дуети та інструментальні п'єси – твори, які він має винести на широку аудиторію слухачів. Музика К. Мяскова починає все частіше звучати по радіо і з концертної естради. Через рік після закінчення консерваторії К. Мясков подає заяву про вступ до Співки композиторів СРСР. На творчих секціях здобутки його прослуховують і обговорюють провідні композитори, музикознавці та викладачі консерваторії. Творчий шлях композитора-професіонала розпочався.

Як виконавець-віртуоз та імпровізатор К. Мясков і у творчості зберіг потяг до розширення уявлень про усталені форми розвитку музичного матеріалу. В його композиціях присутня жива виконавська традиція. Поєднуючи професійну майстерність митця із безпосередністю музичних висловлювань народного виконавця, Костянтин Олександрович творить музику, близьку й зрозумілу масовому слухачеві. Причини популярності криються в народній музичній стихії. Адже принцип музикування – типова риса народного інструментального виконавства – стала однією з найхарактерніших для його композиторської творчості. І в цьому полягає органічна спорідненість К. Мяскова-митця із засадами народного музичного мислення. Він широко використовує народний тематизм у своїх творах для народних інструментів. Зокрема, найбільша кількість такого матеріалу використовується композитором у творах написаних для бандури:

- Варіації на народну тему (тема пісні «Зажурилась Україна»)
- Фантазія на народні теми для бандури та оркестру народних інструментів (тема пісні «Мав я раз дівчиноньку»)
- Фантазія на народні теми (тема пісні «Козак од'їжджає»)
- Концертна п'єса «Байда» (теми пісень « Про Байду» та «Ой ходила дівчина бережком»)
- Варіації на тему укр. нар. пісні «Ішов дід на став»
- Варіації на тему укр. нар. пісні «Марусю, Марусю, ти славного роду є»
- Варіації на тему укр. нар. пісні «Женчикок-бренчикок»

- Варіації на тему укр. нар. пісні «Налетіли журавлі»
- Концертна п'єса для бандури та оркестру народних інструментів (тема пісні «Вечір надворі»
- Варіації на тему білоруської народної пісні «Перепілонька»
- Варіації на тему укр. нар. пісні «Якби мені черевики»
- Фантазія на українські народні теми (теми пісень «Ніч яка місячна» та «Ой що ж то за шум»)
- Концертна п'єса на українські теми для 3х бандур (тема пісні «Добрий вечір дівчино, куди йдеш»
- Вільна (інструментальна) обробка укр. нар. пісні «Защебетав жайворонок»

Працюючи над творами для народних інструментів, К. Мясков завжди безпосередньо контактував з професійними виконавцями. Так плідна співпраця композитора з професором Сергієм Баштаном, фундатором кобзарського академізму, охарактеризувалася появою різних за формою та жанром творів, які увійшли в репертуар багатьох бандуристів і широко застосовуються в педагогічній практиці [7]. Першими виконавцями творів для бандури авторства К. Мяскова неодноразово ставали студенти Сергія Васильовича: Людмила Коханська (5 Прелюдій), Любов Мандзюк (Варіації на тему укр. нар. пісні «Женчикок-бренчикок»), Ніна Морозевич (Варіації на тему укр. нар. пісні «Марусю, Марусю, ти славного роду є»).

Бандурна творчість К. Мяскова стала важливим етапом у розвитку оригінального репертуару для бандури. Саме у другій половині ХХ ст., на яку припав період композиторської діяльності К. Мяскова, відбулося багато знакових подій для розвитку бандури: вдосконалювався інструментарій (бандура конструкції І. Скляра, початок роботи фабрики ім. П. Постишева), винайдення штучних нігтів для гри (В. Герасименко), відкриття класів бандури у ВНЗ (в КДК ім. П.І. Чайковського (нині НМАУ) – 1950, ЛДК ім. М. Лисенка (нині ЛНМА) – 1954, Харківському державному інституті мистецтв ім. І.М. Котляревського (нині ХНУМ) – 1980, Одеській державній музичній академії ім. А.В. Нежданової (нині ОНМА) – 1987).

Розширення виконавських можливостей, завдяки інструментам нової конструкції, спонукало до створення нового концертного репертуару, який би вдало демонстрував бандурне мистецтво на професійному рівні. Бандура, як концертний інструмент, набирала популярності поміж українських композиторів. Для неї писали: М. Дремлюга, В. Кирейко, В. Тилик, І. Хуторянський,

Ю. Щуровський, М. Сільванський, А. Коломієць, Д. Пшеничний та К. Мясков. Саме К. Мясков став найбільш плідним автором у сфері бандурного репертуару. Як вже зазначалося вище, ним написано біля 70 творів для бандури. Частина їх була видана видавництвом «Музична Україна» у репертуарних збірниках «Взяв би я бандуру» (24 вип.), «Бібліотека бандуриста» (33 вип.), «Репертуар бандуриста» (12 вип.), у «Школі гри на бандурі» (С. Баштан – А. Омельченко) та у «Школі гри» М. Опришка, у підручниках «Бандура 1-5 кл.» (М. Гвоздь, А. Омельченко) та у збірниках «Етюди 1-5 кл.» (упор. В. Петренко). Окремо його твори (9) були видані лише в одній збірці «П'єси для бандури К. Мясков» (1984 р.).

№	Твір	Збірка	Стор.
1.	«Етюд-картина»	15 вип. «Взяв би я бандуру»	12-16
2.	«Варіації» (Перепілонька)	17 вип. «Взяв би я бандуру»	1-16
3.	«Скерцино»	1 вип. Репертуар бандуриста	15-17
4.	«Концертна п'єса»	5 вип. Репертуар бандуриста	6-10
5.	«Варіації на українську тему»	8 вип. Репертуар бандуриста	3-13
6.	Варіації на тему укр. нар. пісні «Женчикок-бренчикок»	9 вип. Репертуар бандуриста	4-15
7.	«Наспів»	10 вип. Репертуар бандуриста	15-21
8.	«Скерцо» (мі мінор)	11 вип. Репертуар бандуриста	31-36
9.	«Елегія»	12 вип. Репертуар бандуриста	23-30
10.	Фантазія на українські теми	Твори для бандури (упор. Баштан С.В.)	59-67
11.	«Протяжна і танцювальна»	Бібліотека бандуриста №4	1-5
12.	Варіації на тему укр. нар. пісні «Налетіли журавлі»	Бібліотека бандуриста №15	1-5
13.	Скерцо	Бібліотека бандуриста № 19	5-7
14.	Варіації на українську тему (мінор)	Бібліотека бандуриста № 23	4-8
15.	Концертний етюд	Бібліотека бандуриста № 25	5-8
16.	Роздум	Бібліотека бандуриста № 26	4-5
17.	Пісня	Бібліотека бандуриста № 28	2-4
18.	Якби мені черевики	Бібліотека бандуриста № 30	1-5
19.	Весела прогулянка	Бібліотека бандуриста № 32	8-10
20.	Прелюд (ре мінор)	Омельченко «Бандуристам-аматорам»	81-83
21.	Прелюд (ре мінор)	Альбом бандуриста Вип. 1	7-8
22.	Наспів	Альбом бандуриста Вип. 1	9-10

23	Варіації на тему укр нар пісні «Ішов дід на став»	Альбом бандуриста Вип.2	46-52
24	На галявині	Бандура 1 кл. (М. Гвоздь)	45
25	Пісня (до мажор)	Бандура 2 кл. (М. Гвоздь)	20-21
26.	Етюд	Бандура 2 кл. (М. Гвоздь)	49
27.	Прелюд (соль мінор)	Бандура 4 кл. (М. Гвоздь)	14-16
28.	Етюд	Етюди для бандури 2 кл.	55-56
29.	Етюд	Етюди для бандури 3 кл	19- 20
30.	Етюд	Етюди для бандури 4 кл	45-46
31.	Етюд	Етюди для бандури 4 кл	69-70
32.	Етюд	Етюди для бандури 4 кл	77-79
33.	Етюд	Етюди для бандури 5 кл	31-32
34.	Пісня (соль мажор)	Бандура 1 кл.(А.Омельченко)	23
35.	Пісня (мі мінор)	Школа гри на бандурі Баштан С.- Омельченко А.	41
36.	Етюд	Школа гри на бандурі Баштан С.- Омельченко А.	50-51
37.	Етюд	Школа гри на бандурі Баштан С.- Омельченко А.	55-56
38.	Рідний наспів	Школа гри на бандурі Баштан С.- Омельченко А.	95-97
39.	Варіації на укр. нар тему (соль мажор)	Школа гри на бандурі Опришко М.	125- 129
40.	Защебетав жайворонок (укр нар пісня)	Струни золотії (1965р)	48-50
41.	Фантазі на українські теми (для бандури з оркестром нар. інструм.)	Окреме видання	
42.	1. Пісня (ля мінор) 2. Роздум 3. Скерцо 4. Варіації на тему укр. нар пісні «Налетіли журавлі» 5. Скерцино 6. Фантазія на українські теми 7. Концертний етюд 8. Етюд-картина 9. Концертіно №1 (для бандури з оркестром) – клавір	Збірка творів К. Мяскова	

На даний момент немає офіційного переліку творів К. Мяскова. Остання спроба створити список творчої спадщини композитора була здійснена у 1986 році О. Стельмашенком у 2-му виданні «Костянтин Мясков» із серії «Портрети українських композиторів». Окремо є

поданий список творів для бандури К. Мяскова, упорядкований Віктором Мішаловим, у виданні концертної п'єси К. Мяскова «Байда», здійсненому Олегом Созанським у 1996 р. (Торонто, Канада). Проте, обидва варіанти переліку творів для бандури К. Мяскова не є досконалыми, адже частина згаданих у них композицій відома лише назвою на папері, самих нот майже ніхто не має у доступі. Також виникає питання щодо Концерту для бандури, який вказано в обох списках. Про нього немає жодних відомостей, відомо лише, що у автора є три концертино.

Попри те, що немала частина творів К. Мяскова була видана, багато з них використовуються лише у вигляді факсиміле авторських рукописів.

- Концертино для банудри з оркестром № 2 (клавір, партитура)
- Концертино для банудри з оркестром № 3 (клавір, партитура)
- Прелюдії (C-dur, d-moll, h-moll, g-moll, e-moll)
- Рондо (e-moll)
- Концертні варіації (a-moll)
- Варіації на тему укр. нар. піс. «Марусю, Марусю, ти славного роду є»
- Концертна п'єса на укр. нар. теми для 3-х бандур
- Імпровізація на народну тему та ін.

Частково здійснюються приватні видання та виконавські редакції, що, часом, мають значні текстові розбіжності з оригінальним текстом.

Висновки. Творчість К. Мяскова стала важливим етапом у розвитку народно-інструментального виконавства другої половини ХХ ст. Його композиторський доробок став вагомим внеском у репертуар народних інструментів, які проходили свій етап академізації та процес становлення професійної музичної освіти. Він одним з перших звернувся до написання великої концертної форми для народних інструментів – майже для кожного академічного народного інструмента (баян, бандура, домра, балалайка); композитором написані концерти (концертино). Його твори високо оцінені професійними виконавцями та педагогами, широко використовуються у виконавській та педагогічній практиці з моменту своєї появи і до сьогодні. К. Мясков став найбільш плідним композитором свого часу у царині репертуару для бандури. Ним написані близько 70 творів, які вдало демонструють виконавські можливості даного інструмента. Попри таку плідну діяльність та значущість композиторського доробку, творча спадщина К. Мяскова не є до кінця дослідженою та

систематизованою. На даний час немає повного переліку його творів та повноцінного їх видання у повному обсязі.

Перспективи дослідження означеної теми полягають у подальшому вивченні творчої спадщини К. Мяскова, зокрема, у роботі з неопублікованими матеріалами його рукописів творів для бандури з метою створення антології.

Список використаних джерел і літератури:

1. Баштан С.В., Омельченко А.М. Школа гри на бандурі. Київ: Музична Україна, 1989. 134 с.
2. Давидов М.А. Історія виконавства на народних інструментах. Луцьк, 2010. 592 с.
3. Мясков К. П'єси для бандури. Київ: Музична Україна, 1984. 90 с.
4. Опришко М. Школа гри на бандурі. Київ: Музична Україна, 1967. 152 с.
5. Особова справа К. Мяскова. Випускники 1958 року. Архів НМАУ ім. П.І. Чайковського.
6. Протокол Держаної екзаменаційної комісії КДК (композиторський факультет) 1958 рік. Архів НМАУ ім. П.І. Чайковського.
7. Созанський О.О. К. Мясков Концертна п'єса «Байда». Торонто-Львів, 1996. 24 с.
8. Стельмашенко А. Константин Мясков. Київ: Музична Україна, 1986. 70 с.
9. Стельмашенко О. Костянтин Мясков. Київ: Музична Україна, 1981. 62 с.
10. Українська музична енциклопедія. Т. 3 / Гол. редкол. Г. Скрипник; НАН України; ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. Київ. 2011. 627 с.

References:

1. Bashtan, S.V., Omelchenko, A.M. (1989). School of bandura playing. Kyiv: Musical Ukraine [in Ukraine].
2. Davydov, M.A. (2010). History of performance on folk instruments. Lutsk [in Ukraine].
3. Myaskov, K. (1984). Plays for bandura [ed. S. Bashtana]. Kyiv: Musical Ukraine [in Ukraine].
4. Opryshko, M. (1967). School of bandura playing. Kyiv: Musical Ukraine [in Ukraine].
5. Personal file of K. Myaskov. Alumni of 1958 Archive of Tchaikovsky National Musical Academy of Ukraine [in Ukraine].
6. Protocol of the State Examination Commission of the SCC (Faculty of Composition) 1958. Archive of Tchaikovsky National Musical Academy of Ukraine [in Ukraine].
7. Sozansky, O.O. (1996). Myaskov Concert play „Baida”. Toronto-Lviv [in Ukraine].
8. Stelmashenko, A. (1986). Konstantin Myaskov. Kyiv: Music Ukraine [in Ukraine].
9. Stelmashenko, O. (1981). Konstantin Myaskov. Kyiv: Music Ukraine [in Ukraine].
10. Ukrainian music encyclopedia. (2011). T. 3 / Gol. redcol. G. Skripnik; NAS of Ukraine, IMPE NAS of Ukraine [in Ukraine].

Чжу Лін,
аспірантка кафедри
«Теорія та історія музичного виконавства»
Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського
тел. (073) 859 - 87 - 77
e-mail: premierre.ivannikov@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-7673-1729>

ТВОРЧІСТЬ ЛЕЙ СЮЙ У КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМИ ІСТОРИЧНО ІНФОРМОВАНОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ В КИТАЇ

Метою статті є виявлення характерних якостей історично інформованого виконання європейської музики раннього бароко китайською вокалісткою Лей Сюй, на прикладі її інтерпретації мадригалу *«Dolcissimo sospiro»* Дж. Каччіні. Для досягнення мети статті були використані наступні **методи дослідження**: історіографічний (при виявленні особливостей розвитку традицій камерно-вокального виконавства в Китаї); системний (при розгляді китайської камерно-вокальної музики в контексті світових трендів виконавства); жанрово-стилістичний (при визначенні виконавських особливостей жанру мадригалу в контексті європейської культури); емпіричний підхід (при аналізі інтерпретаційних версій). **Наукова новизна** статті полягає у вивченні камерно-вокальної творчості китайської співачки, в контексті розвитку китайської виконавської практики та у зв'язку з тенденцією історично інформованого виконавства. **Висновки.** Інтерпретаційна версія Лей Сюй мадригалу *«Dolcissimo sospiro»* Дж. Каччіні, виконана з акомпанементом «Шанхайської камерати», в цілому співвідноситься з історично інформованим типом виконавської інтерпретації, про що говорить: відповідне інструментально-темброве забарвлення твору (залучення дуету теорб); відповідні принципи вокального інтонування (інтенсивність звукових сполучень, що відбиває традиції виконання вокальної музики початку XVII століття); динаміко-темброве наростання й темпове прискорення, як засоби посилення музичної експресії; організація кадансових зон, що утворюють наскрізне «експресивне коло», виконання довгих тривалостей у відповідності до

загального емоційного руху; принципи прочитання музично-риторичних фігур тощо. Водночас інтерпретаційна версія Лей Сюй вбирає в себе особливості «особистої достовірності», зважаючи на врахування виконавицею ресурсів власного голосу та принципів камерного музикування. Таким чином, виконання китайськими вокалістами старовинної камерно-вокальної музики європейських композиторів виявляє індивідуальні риси, в цілому вписуючись до світової практики історично інформованого виконавства.

Ключові слова: творчість Лей Сюй, інтерпретація європейської камерно-вокальної музики, мадригали Дж. Каччіні, історично інформоване виконавство.

Чжу Лин, аспірантка кафедри «Теория и история музыкального исполнительства» Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского

Творчество Лей Сюй в контексте проблемы историко информированной исполнительской интерпретации европейской камерно-вокальной музыки в Китае

Целью статьи является выявление характерных качеств исторически информированного исполнения европейской музыки раннего барокко китайской вокалисткой Лей Сюй, на примере её интерпретации мадригала «*Dolcissimo sospiro*» Дж. Каччини. Для достижения цели статьи были использованы следующие **методы исследования**: историографический (при выявлении особенностей развития традиций камерно-вокального исполнительства в Китае); системный (при рассмотрении китайской камерно-вокальной музыки в контексте мировых трендов исполнительства); жанрово-стилистический (при определении исполнительских особенностей жанра мадригала в контексте европейской культуры); эмпирический подход (при анализе интерпретационных версий). **Научная новизна** статьи заключается в изучении камерно-вокального творчества китайской певицы в контексте развития китайской исполнительской практики и в связи с тенденцией исторически информированного исполнительства. **Выводы.** Интерпретационная версия Лей Сюй мадригала «*Dolcissimo sospiro*» Дж. Каччини, выполненная с аккомпанементом «Шанхайской камераты», в целом соотносится с исторически информированным типом исполнительской интерпретации о чем говорит: соответствующая инструментально-тембровая окраска произведения (привлечение дуэта теорбы);

соответствующие принципы вокального интонирования (интенсивность звуковых сочетаний, отражающая традиции исполнения вокальной музыки начала XVII века); динамико-тембровое нарастание и темповое ускорение, как средства усиления музыкальной экспрессии; организация кадансовых зон, образующих сквозной «экспрессивный круг»; исполнение выдержанных длительностей в соответствии с общим эмоциональным движением; принципы прочтения музыкально-риторических фигур и тому подобное. Интерпретационная версия Лей Сюй вбирает в себя особенности «личной достоверности», ввиду учета исполнительницей ресурсов собственного голоса и принципов камерного музицирования. Таким образом, исполнение китайскими вокалистами старинной камерно-вокальной музыки европейских композиторов демонстрирует индивидуальные черты, в целом вписываясь в мировую практику исторически информированного исполнительства.

Ключевые слова: творчество Лей Сюй, интерпретация европейской камерно-вокальной музыки, мадригалы Дж. Каччини, исторически информированное исполнительство.

Zhu Ling, postgraduate student of the Department of Theory and History of Musical performance of the P.I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

Lei Xu's creativity in the context of the problem of historically informed performing interpretation of European chamber-vocal music in China

The purpose of the article is to reveal the characteristic qualities of the historically informed performance of the European music of the early Baroque by the Chinese vocalist Lei Xu on the example of her interpretation of the madrigal „Dolcissimo sospiro” by G. Caccini. To achieve the goal of the article, the following **research methods** were used: historiographic (when identifying the features of the development of the traditions of chamber vocal performance in China); systemic (when considering Chinese chamber vocal music in the context of world performance trends); genre-stylistic (when determining the performing characteristics of the madrigal genre in the context of European culture); empirical method (in the analysis of interpretive versions). **The scientific novelty** of the article lies in the study of the chamber-vocal creativity of the Chinese singer in the context of the development of Chinese performing practice and in connection with the trend of historically informed performance. **Conclusions.** Lei Xu's

interpretation of the madrigal „Dolcissimo sospiro” by G. Caccini, performed with the accompaniment of the „Shanghai Camerata”, on the whole correlates with the historically informed type of performing interpretation, as evidenced by: the appropriate instrumental-timbre coloring of the piece (involving the theorbo duet); the corresponding principles of vocal intonation (the intensity of sound combinations, reflecting the traditions of performing vocal music of the early 17th century); dynamic timbre build-up and tempo acceleration as a means of enhancing musical expression; organization of cadence zones forming an end-to-end „expressive circle”; execution of sustained durations in accordance with the general emotional movement; principles of reading musical rhetorical figures and the like. At the same time, the interpretative version of Lei Xu absorbs the peculiarities of „personal authenticity”, in view of the performer taking into account the resources of her own voice and the principles of chamber music-making. Thus, the performance of ancient chamber vocal music by European composers by Chinese vocalists demonstrates individual features, generally fitting into the world practice of historically informed performance.

The key words: creativity of Lei Xu, interpretation of European chamber-vocal music, madrigals by G. Caccini, historically informed performance.

Постановка проблеми. Специфіка вокального мистецтва Китаю сьогодення як правило розглядається в контексті музично-історичних досліджень, пов’язаних з осмисленням масштабних жанрів і жанрових груп. Водночас сфера камерно-вокального виконавства Китайської республіки поки не знайшла системного і всебічного наукового висвітлення, хоча, порівнюючи з оперним мистецтвом, камерно-вокальну музику також можна вважати репрезентативною областю композиторської та виконавської творчості. Її очевидною перевагою у порівнянні з великими жанрами є значна мобільність та доступність сценічної реалізації, лаконічність та відносна простота музичного лексикону, зрозумілість архітектонічних принципів. Сума цих параметрів впливає на фактор затребуваності камерно-вокальної музики серед слухацької аудиторії та підкреслює її актуальну природу в контексті різних культурних середовищ.

Сценічний попит сприяє виконавському інтересу та формуванню традицій інтерпретації подібної музики. Проте якщо в західній музичній практиці норми прочитання камерно-вокальних творів вже

давно сформулювалися, то принципи інтерпретування таких композицій китайськими виконавцями часто вирізняються своєю індивідуальністю.

Розвиток китайської школи камерно-вокального виконавства на сучасному етапі ефективно розглядати крізь призму діяльності видатних персоналій. Серед найбільш відомих китайських співачок-сопрано слід згадати Тан Цзин (谭晶 / *Tan Jing*), Гао Ман Хуа (高曼华 / *Gao Man Hua*), Лей Сюй (许蕾 / *Lei Xu*), Лей Цзя (雷佳 / *Lei Jia*) та інших. Їхня творчість представляє нову сторінку в історії китайського національного камерно-вокального виконавства, виявляючи значний потенціал та перспективи, в тому числі, у загальносвітовому контексті.

Включення творчості китайських сольних співаків до світової музичної практики відбувається, у першу чергу, через верифікацію та переосмислення вже перевірених часом традицій вокального виконавства, закладених в рамках західної (переважно європейської) музичної культури. Запозичення сталих норм камерно-вокального музикування китайськими вокалістами та їх адаптація до власних потреб й потреб аудиторії виявляє різні способи інтерпретації західноєвропейських музичних текстів, що напряду впливає на якість кінцевого «продукту» музикування.

Одним з сучасних напрямків розвитку китайських традицій камерно-вокального співу є виконання старовинної музики, що так чи інакше порушує проблему історично інформованого виконання – пекучого питання музикознавства сьогодення.

Актуальність заявленої теми виявляється у необхідності визначення особливостей історично інформованої виконавської інтерпретації старовинної музики китайськими співаками, зважаючи на тенденційність цього напряду творчості у Китаї та у світі.

Огляд літератури. Китайська музична практика наразі активно досліджується як українськими, так і закордонними музикознавцями. Разом з тим особливості творчого методу сучасних китайських вокалістів, що інтерпретують старовинну камерно-вокальну музику, наразі залишаються майже не дослідженими, що також підкреслює актуальність даної публікації.

Більшість робіт, які стосуються проблем виконання камерно-вокальних творів китайськими співаками, мають загальнокультурну спрямованість. В них вивчаються особливості концертного життя Китаю, досліджується творчість видатних виконавців та аналізується

діяльність концертних організацій (Ло Чжихуей (*Lo Zhihui*) «Концертне життя сучасного Китаю») [4]. В інших роботах прослідковується шлях розвитку китайської вокальної школи, у тому числі, в контексті впливу на неї європейських традицій співу (роботи Сун Яньїн (*Song Yanying*) «Інтеграція європейських традицій співу у вокальну школу Китаю» [7], Ду Си Вей (*Du Si Wei*) «Вплив європейських традицій на розвиток вокальної школи у Китаї» [1] та Чжао Фейлун (*Zhao Feilong*) «Становлення концертного вокального виконавства у Китаї у 20-ті роки ХХ століття») [10].

Водночас розгляд китайської камерно-вокальної творчості в даній статті пов'язаний з аспектами історично інформованого виконавства, вивченням проблем якого займаються дослідники різних країн. Серед них зазначимо І. Єрмака [2], І. Приходька [6], Н. Фоменко [8] В. Фоміну [9], О. Шадріну-Личак [11], Н. Уілсона (*Nick Wilson*) [18], У. Кротчфілда (*Will Crutchfield*) [12], С. Девіса (*Stephen Davies*) [13], Дж. Додда (*Dodd Julian*) [14], М. Хантер (*Mary Hunter*) [15].

Метою статті є визначення особливостей історично інформованої виконавської інтерпретації старовинної європейської музики китайською співачкою Лей Сюй на прикладі її виконання мадригалу «*Dolcissimo sospiro*» Дж. Каччіні.

Об'єктом дослідження є творчий метод Лей Сюй, а **предметом** – особливості інтерпретування європейської старовинної музики китайською співачкою.

Основний матеріал. Китайська музична культура у ХХ столітті зазнала явного впливу європейських традицій виконавства, що позначилося на особливостях концертного музикування, зокрема у сфері камерно-вокального співу. Засвоєння іншокультурного репертуару відбувалося на фоні запозичення європейських моделей виконавства, які у певній мірі відрізнялися від традиційних норм сольного музикування. Це безумовно вплинуло на репертуарну політику, жанрові пріоритети та особливості вокальної техніки китайських співаків-професіоналів. Отже, результатом взаємодії різних за своєю природою національних китайських та європейських стандартів виконання стала поступова трансформація традицій камерно-вокального співу в Китаї, основою яких можна без перебільшення вважати європейську академічну модель камерно-вокального музикування.

Зміна поглядів на традиції виконання камерно-вокальної музики в Китаї сьогодення обумовлена рядом факторів. Серед них – політика

відкритості, поширення засобів масової комунікації, технічний прогрес тощо. Це відкриває можливості отримання нового досвіду вивчення інтерпретаційних версій для виконавців, представлених в рамках західної традиції виконання та відповідного корегування власних концепцій виконавської діяльності.

Творчість молодोї китайської співачки **Лей Сюй** є яскравим прикладом творчої самоідентифікації музиканта в умовах глобалізованого простору перших десятиліть ХХІ століття. Лей Сюй (народилася в місті Наньтун, Китай) – випускниця Шанхайської консерваторії і Джульєрдської школи (*Juilliard School*, Нью-Йорк), учасниця програми розвитку молодих артистів Ліндеманна в Метрополітен-опера (2009–2013 рр.). Крім розвитку оперної кар'єри виконавиця бере активну участь в провідних фестивалях камерної музики (наприклад, *Ravinia Music Festival's Steans Institute for Young Artists*, *Marlboro Music Festival*), співпрацюючи з видатними музикантами даної області – Річардом Гудом (*Richard Goode*) і Міцуко Учіда (*Mitsuko Uchida*). У колаборації з піаністом Кеном Нодой (*Ken Noda*) і кларнетистом Олександром Фітерштейном (*Alexsander Fiterstein*) Лей Сюй виступала на одному з концертів міжнародного проекту «Друзі камерної музики» (*«Friends of Chamber Music»*, США), високо оціненому музичними критиками США.

Репертуарна палітра камерно-вокальної творчості Лей Сюй включає європейські середньовічні балади, барокові композиції, романтичні твори, які вона виконує в традиційному академічному стилі або звертається до методу історично інформованого виконавства. В даний час Лей Сюй є співзасновником *Shanghai Camerata* – першого ансамблю барокової музики в Китаї, який пропагує історично інформоване виконання старовинних опусів європейських композиторів. В репертуарі Лей Сюй – «*Dolcissimo sospiro*» і «*Amarilli mia bella*» Дж. Каччіні, «*Su la cetra amorosa*» і «*Folle e ben*» Т. Мерула, «*Pur ti miro*» і «*Lamento della ninfa*» К. Монтеверді, «*L'Eraclito Amoro*» і «*Che si puo fare*» Б. Строззі, «*Now o Now I Needs Must Part*» Дж. Дауленда та ін.

Виконання старовинної музики сьогодні, так чи інакше, пов'язується з питанням про «автентичність», під якою розуміють відтворення композицій минулих століть на справжніх або реконструйованих інструментах того часу на основі історичних відомостей про характер і способи вокальної та інструментальної артикуляції, систему темперації та абсолютної висоти тощо. Такий вид

інтерпретації прийнято позначати різними термінами – «автентичне виконавство», «автентизм», «історично аргументоване виконавство», «історично поінформоване виконавство» а також «історично інформоване виконавство» (англ. «*historically informed performance practice*»), або скорочено *HIPP*).

Незважаючи на термінологічну близькість, всі ці терміни не є тотожними. Історично інформоване виконавство виступає більш широкими поняттям. Як вказує Н. Уілсон [18], *HIPP* – це аутентичне виконання на оригінальних інструментах з дотриманням вимог історичного стилю («*“authentic performances” on “original instruments”, played in a “period style”*»). Уникання термінологічних пасток, пов'язаних з проблемою автентики як творчої стратегії, призвело до мінімізації використання терміну «автентичне виконавство» на перевагу «історично інформованого виконання». Відомо, що у Західній Європі та Америці такий підхід до інтерпретації вже давно став нормою виконавської творчості та музикознавчого підходу.

Історично інформоване виконання в філософії музики часто характеризується зосередженістю на дотриманні вимог, а не на інтерпретації, переважанням безособового та об'єктивного над особистим і творчим, а також практичною спрямованістю, що не завжди виявляється справедливим. Так, Дж. Додд [14] розрізняє два види автентичності виконання – *автентичність відповідності та автентичність тлумачення*. Під автентичністю дослідник розуміє дотримання інструкцій, що визначають кінцевий результат, коли виконання демонструє *глибоке розуміння* творчого задуму. Досконале дотримання виконавцем партитурних вказівок, на думку Додда, може стати на заваді досягнення максимально проникливого виконання. Саме тому вчений аналізує різні типи компромісних рішень між відповідністю та інтерпретаційною достовірністю: нотна «інструкція» ігнорується на користь вибору, який дозволяє виконавцю найкраще представити характер твору. Водночас Додд розглядає концепцію автентичності інтерпретації як критику історичної достовірності. Отже в історично поінформованій інтерпретації найважливішим дослідник визначає фактор відповідності, тоді як концепція автентичності тлумачення подеколи вимагає від виконавця компромісу відповідності.

Джеймс О. Янг [19] стверджує, що практика історично інформованого виконання дала цінні результати, не погоджуючись в

цілому з тим, що їх значущість може бути зумовлена відповідністю. За його словами, проблема історично поінформованої діяльності полягає саме в її претендуванні на історичну достовірність, в результаті якої «за допомогою автентичних інструментів повітря змушене вібрувати так, як би воно вібрувало під час його [твору] створення, в ідеальних умовах» [19, 235]. Проте така позиція майже нівелює суть виконавської практики, адже мета будь якого виконання – це реалізація «художніх цілей», що не може визначатися суто фізичними параметрами. Суть аргументу дослідника полягає в тому, що одна і та ж звукова подія матиме різні художні властивості залежно від контекстуальних особливостей, незважаючи на різницю фізичних параметрів.

П. Ківі у своїй монографії «Автентичність» [16] висловлює думку про те, що історично поінформована діяльність може бути ярликом, за яким можна приховати відсутність особистої прихильності інтерпретатора у виборі виконавської діяльності та об'єктивістський підхід у виконанні. Дослідник в своїй роботі звинувачує історично обґрунтоване виконання в позитивістській позиції, відповідно до якої виконавець свідомо стирає свій внесок в музику в ім'я вірності намірам композитора.

М. Равазіо [17] навпаки доводить, що історично інформована музична практика не володіє жодною з трьох ознак, які їй приписуються. Дослідник вказує, що інтерпретаційна автентичність не співпадає з історично поінформованим виступом. Також він визначає, що «особиста достовірність» та «історична достовірність» є необхідними та взаємодоповнюючими: без історичної усвідомленості особиста автентичність обмежена, суха та егоїстична, тоді як історична автентичність без особистої достовірності є безглуздою, порожньою, нікчемною та мертвою.

Так чи інакше, історично інформоване виконання вимагає максимальної обізнаності артистів у різних аспектах музичної теорії та практики періоду й країни, музики, яку вони інтерпретують. В цьому аспекті надзвичайно важливими є факсимільні видання старовинних нот та книги, в яких описуються особливості виконання музики, що вкупі можуть вважатися не більше як імпульсом до інтерпретації. Підходи до прочитання партитури залежать від вміння розшифровувати цифрований бас, обирати виконавський склад та налаштовувати інструменти, від обізнаності у правилах і прийомах гри, штрихах, агогіці, темпах, особливостях динаміки, артикуляції,

імпровізації тощо. Одним з проявів історично інформованого виконавства є використання в сучасних інтерпретаціях реконструйованих старовинних музичних інструментів. Історично достовірним можна вважати також виконання високих вокальних партій у ранніх операх чоловічими голосами і виконання високих сольних партій в церковній музиці XVIII століття хлопчиками.

З цих позицій історично інформоване виконання старовинної музики китайськими співаками не має перешкод та потенційних труднощів, адже китайські виконавці знаходяться в рівних умовах з європейськими вокалістами перед інтепретацією старовинної музики. Єдиним критерієм історичної відповідності у даному випадку може стати теоретична обізнаність виконавця у прочитанні партитури та усвідомлення традицій співу. Інше питання – це актуальність такого виконання, його затребуваність в рамках специфічно-національної культурної картини країни. У такому випадку звернення китайських виконавців до старовинної європейської музики представляється важливим *досвідом* осягнення традицій світової музики та не може бути спрямованим на досягнення автентичності як такої.

Розглянемо це твердження більш детально на прикладі виконання Лей Сюй сольного мадригалу «*Dolcissimo sospiro*» Дж. Каччіні¹⁰², інтерпретаційних версій якого на сьогоднішній день існує велика кількість. Як відомо, музичний мадригал є одним з найменш вивчених жанрів старовинної музики¹⁰³. Це й створює певні труднощі для виконавців, адже для історично інформованої інтерпретації важливо усвідомлювати естетичну цінність явища, обумовленість та своєрідність його сприйняття сучасним слухачем. Проблеми форми і жанру у даному випадку підкріплюються питаннями історичної специфічності виконавських засобів. У музиці до XVII століття компоненти виконавської системи (а саме темпо-ритм, динаміка і тембр) не мали самостійного драматургічного значення. Саме мадригал вважається в історії музики рубіжним жанром, з якого починається усвідомлення самодостатності різних компонентів виконавської системи. Музичний матеріал мадригалів видається настільки конкретним і виразним, що компоненти виконавської системи набувають семантичної визначеності.

¹⁰² <https://www.youtube.com/watch?v=kHwy0EeEBUs> (дата звернення: 14.10.2021)

¹⁰³ Проблеми, пов'язані з жанром мадригалу розглядаються в роботах В. Пешкової [5], В. Жаркової [3].

Надзвичайно важливим в мадригалі є текст. Саме тому при виконанні постає проблема донесення його сенсу до слухача. Жанрова сутність мадригалу не визначається концертним виконанням, а отже не має направленості на слухача. Це – лірична сповідь, заснована на особливому єднанні виконавця і сприймаючого, обізнаного в тексті заздалегідь. Наведемо текст мадригалу «*Dolcissimo sospiro*», написаний італійським поетом Оттавіо Рінуччіні:

<i>Dolcissimo sospiro</i> <i>Ch'esci da quella bocca</i> <i>Ove d'amor ogni dolcezza</i> <i>fiocca;</i> <i>Deh, vieni a raddolcire</i> <i>L'amaro mio dolore.</i> <i>Ecco, ch'io t'apro il core,</i> <i>Ma, folle, a chi ridico il</i> <i>mio martire?</i> <i>Ad'un sospiro errante</i> <i>Che forse vola in sen ad</i> <i>altro amante.</i>	Найсолодше зітхання Що ти виходиш із цих уст Де кожна солодкість згасає від кохання; Ой, підходь підсолоджуйся Мій гіркий біль. Я відкриваю тобі своє серце, Але, божевільний, кому я поверну свого мученика? З блукаючим зітханням Хто, можливо, прилітає в сен до іншого коханця¹⁰⁴.

Мадригал «*Dolcissimo sospiro*» Дж. Каччіні являє собою приклад наскрізної рядкової форми з повтореним заключним ригурнелем (R, R1). В кінці кожного рядка розташований каданс та/або ритмічна зупинка. За характером музика мадригалу «*Dolcissimo sospiro*» лірична та стримана, в ній відсутні різкі контрасти. В музиці переважає плавний рух, м'якість звукових сполучень та стриманість гармонічних засобів, відсутні явні наростання, кульмінації і спади.

Мелодія – дуже плавна, в ній майже не зустрічаються стрибки, переважає рух секундами та терціями. Лише одного разу відбувається стрибок на октаву (на межі розділів). Декілька разів в мелодії з'являються квартові інтонації (наприклад, на слові «любов»), які вносять в музику елементи активності.

В партитурі мадригалу прописані лише мелодична лінія зі словами та партія *basso continuo*, що повідомляє музичному тексту варіативність прочитання, можливість інтерпретування акомпанементу різними тембрами. Не випадково існують різні версії

¹⁰⁴ Переклад мій – Чж. Л.

мадригалу – з акомпанементом клавесину¹⁰⁵, клавесину та віолончелі¹⁰⁶, віолончелі соло¹⁰⁷. Лей Сюй виконує мадригал з акомпанементом двох *теорб* (Менглін Гао / *Menglin Gao* та Чарлі Чжан / *Charlie Zhang* – музиканти «Шанхайської камерати»). Відомо, що теорба (різновид лютні) з'явилася приблизно в кінці XVI століття – у зв'язку з необхідністю використання басових інструментів в опері та інших оркестрових і ансамблевих жанрах раннього бароко. Від лютні теорба відрізняється більш довгим грифом та бурдонними басовими струнами. При виконанні *basso continuo* партія теорби зазвичай повторює партію невеликого органу, що дозволяє її використовувати в якості повноцінного акомпануючого інструменту.

Тембр теорби надзвичайно підходить до виконання «*Dolcissimo sospiro*» та, враховуючи час її появи, історична можливість виконання мадригалу з акомпанементом теорби є дуже вирогідною.

Головною якістю мелодизму італійських мадригалів вважають інтенсивність звукових сполучень, яка полягає в енергії витікання наступного звуку з попереднього. Ця особливість безумовно є результатом канонів строгого стилю, в рамках якого увага приділяється плавності ходів і необхідності заповнення стрибків, що сприяє «перетіканню» звуковисотної енергії від одного звуку до іншого. Виконання Лей Сюй підтверджує цю якість тексту «*Dolcissimo sospiro*». Плавність мелодичної лінії підкреслюється філігранним вокальним інтонуванням співачки, що передає інтонаційну напруженість тонів та їхню взаємодію в дусі традицій вокальної музики початку XVII століття, для якої надважливою була лінійно-мелодична, а не фактурно-динамічна енергія. Увага виконавиці до звуковисотної напруженості тонів також проявляється у градації в рамках протягнутих звуків та розв'язань.

Динаміко-темброве наростання, яке констатується в середині «*Dolcissimo sospiro*», підкріплюється динамікою темпового прискорення. В жанрі мадригалу таке прискорення є важливим засобом загострення музичної експресії. Зокрема це відбувається на словах «*Ma, folle, a chi ridico il mio martire?*» (пер. «Але, божевільний, кому я поверну свого мученика?»)). Це є наслідком неповної диференціації виконавських засобів та перепорою формування єдиного цілого. Проблема об'єднання розділів в умовах загострення

¹⁰⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=FWYCrzucLEE> (дата звернення: 14.10.2021)

¹⁰⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=yF4quEDChvk> (дата звернення: 14.10.2021)

¹⁰⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=MXfhrfncZY> (дата звернення: 14.10.2021)

цінності кожного з засобів виразності стає складною, проте водночас, цікавою проблемою для виконавця. Зазначимо, що Лей Сюй вдається впоратися з даною проблемою та досягнути єдності тексту при зовнішній строкатості будови за рахунок з'єднання кадансів.

В «*Dolcissimo sospiro*» використаний принцип кадансування, типовий для старовинної музики, пов'язаний з яскравим і виразним перетворенням, переведенням в іншу площину музики кожного нового рядка віршу. Ця особливість музичного тексту призводить до характерної заокругленості побудов, замкненості окремих розділів композиції. Способом подолання цієї труднощі у виконанні Лей Сюй стають активні переходи від одного до іншого рядка тексту, без надмірної концентрації уваги на прохідних «розділових знаках» – кадансах.

Також по відношенню до музики «*Dolcissimo sospiro*», можна використати поняття «експресивного кола», яке є своєрідним музичним аналогом драматургічної лінії тексту. Саме це певним чином дозволяє виконавиці підпорядкувати емоційному рухові навіть довгі ноти. Такі зупинки не припиняють музичного руху, не «вимикають» процес сприйняття, а навпаки, сприяють зростанню напруги. Саме ці зупинки стають імпульсом для розвитку музичного тексту подальшого віршового рядка.

Нарешті, треба окрему увагу приділити особливостям розспівів в «*Dolcissimo sospiro*». Інтерпретаційна версія Лей Сюй насичена мелізмами та розспівами, типовими для вокальної музики італійського Бароко. Проте, на відміну від інших співаків та співачок, китайська виконавиця не зловживає прикрасами, а зосереджується на основному тексті. Так, наприклад, кожен раз, коли з'являється слово «*sospiro*» («зітхання») вона зітхає, підсилюючи дію деяких риторичних фігур. Водночас Лей Сюй у повній мірі в своєму виконанні орієнтується на можливості власного голосу, а також на ресурси камерного співу – вона не вдається до форсування звуку та надмірної мелізматичної пишності виконання, зберігаючи інтимно-ліричне жанрове амплуа мадригалу.

Висновки. Таким чином, інтерпретація Лей Сюй та «Шанхайської камерати» мадригалу «*Dolcissimo sospiro*» Дж. Каччіні наближається до історично інформованого типу виконання. На це вказує відповідне інструментально-темброве забарвлення твору, філігранне вокальне інтонування, що передає мелодичну напруженість тонів в дусі традицій вокальної музики раннього Бароко, динаміко-

темброве наростання, підкріплене динамікою темпового прискорення як засобів загострення музичної експресії, побудова кадансів, які в сумі утворюють «експресивне коло», підпорядкування емоційному рухові довгих тривалостей, особливості виділення музично-риторичних фігур тощо. Водночас «історична достовірність» інтерпретаційної версії органічно сполучається з «особистою достовірністю», адже Лей Сюй при побудові виконавської концепції відходить від ресурсів власного голосу та камерного музикування, вибудовуючи мелізматичні розспіви максимально комфортно для себе та слухача, без напруги переходячи до кожного нового рядка. Отже, досвід китайських співаків у виконанні старовинної вокальної музики європейських композиторів відзначений цікавими творчими результатами, які дозволяють конкурувати їм зі світовою практикою історично інформованого виконавства.

Перспективи дослідження означеної теми полягають у продовженні вивчення творчості молодих китайських співаків, які звертаються до історично інформованого виконавства, проясненні ролі та місця їхніх інтерпретаційних версій в світовій музичній культурі.

Список використаних джерел і літератури:

1. Ду Сы Вей. Влияние европейских традиций на развитие вокальной школы в Китае. *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*. 2008. С. 232–234.
2. Єрмак І. Історично поінформований підхід до визначення темпу у флейтовій музиці XVIII століття. *Часопис НМАУ ім. П.І. Чайковського*. 2020. № 1(46). С. 29–42.
3. Жаркова В. Мадригали Клаудіо Монтеверді в контексті музичної культури його часу. *Мистецтвознавчі записки*. 2011. Вип. 20. С. 3–9.
4. Ло Чжихуей. Концертная жизнь современного Китая: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». СПб, 2016. 24 с.
5. Пешкова В. Мадригал у творчості Клаудіо Монтеверді: авторське прочитання поетичного тексту: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 025 «Музичне мистецтво». Київ, 2021. 271 с.
6. Приходько И. М. Современная музыкальная культура и Барокко. *Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теории і практики освіти*. Харків, 2012. Вип. 34. С. 142–153.
7. Сун Яньин. Интеграция европейских традиций пения в вокальную школу Китая: дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2016. 182 с.
8. Фоменко Н. Stylus phantasticus в західноєвропейському клавірному мистецтві XVII–XVIII століть: автореф. дис. ... кандидата мистецтвознавства. Київ, 2021. 19 с.

9. Фомина В. Проблемы современной вокальной интерпретации итальянской оперы первой половины XVII века: на примере опер Клаудио Монтеверди: дис....канд. искусствознания: 17.00.02 «Музыкальное искусство». Саратов, 2013. 215 с.
10. Чжао Фэйлун Становление концертного вокального исполнительства в Китае в 20-е годы XX века. *Манускрипт*. Тамбов: Грамота, 2017. №12 (86). С. 196–198.
11. Шадріна-Личак О. В. Клавесинна безтактова прелюдія у сучасному історично орієнтованому виконавстві. *Часопис НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Київ, 2010. № 3 (8). С. 150–159.
12. Crutchfield W. Fashion, Conviction, and Performance Style in an Age of Revivals. *Authenticity and Early Music*. 1988. P. 19–26.
13. Davies St. Performing Musical Works Authentically: A Response to Dodd. *British Journal of Aesthetics*. 2013. Vol. 53. P. 71–75.
14. Dodd J. Performing Works of Music Authentically. *European Journal of Philosophy*. 2015. Vol. 23. P. 485–508.
15. Hunter M. Historically Informed Performance. *The Oxford Handbook of Opera*. 2014. P. 606–626.
16. Kivy P. Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance. Cornell University Press. 1995. 320 p.
17. Ravasio M. Historically Uninformed Views of Historically Informed Performance. *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*. 2019. Vol. 77:2. P. 193–205.
18. Wilson, Nick. The art of Re-ebchantmen: Making Early Music in Modern Age. NY: Oxford University Press, 2014.
19. Young J. O. The Concept of Authentic Performance. *British Journal of Aesthetics*. 1988. Vol. 28. P. 228–238.

References:

1. Du, Si Wei (2008). The influence of European traditions on the development of the vocal school in China. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury' i iskusstv* [in Russian].
2. Yermak, I. (2020). Historically informed approach to determining the tempo in flute music of the XVIII century. *Chasopys NMAU*, № 1(46), 29–42 [in Ukrainian].
3. Zharkova, V. (2011). Madrigals of Claudio Monteverdi in the context of musical culture of his time. *Mystetstvoznachchi zapysky*, 20. 3–9 [in Ukrainian].
4. Luo, Zhihui (2016). Madrigal in the works of Claudio Monteverdi: the author's reading of a poetic text. Extended abstract of candidate's thesis [in Russian].
5. Peshkova, V. (2021). Madrigal in the works of Claudio Monteverdi: the author's reading of the poetic text. PhD Thesis [in Ukrainian].
6. Prikhodko, I. (2012). Contemporary musical culture and the Baroque. *Problemy vzaemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii praktyky osvity*, 34, 142–153 [in Russian].
7. Song, Yanying (2016) Integration of European singing traditions into the vocal school of China. PhD Thesis [in Russian].
8. Fomenko, N. (2021) Stylus phantasticus in Western European piano art of the XVII-XVIII centuries. PhD Thesis [in Ukrainian].

9. Fomina, V. (2013) Problems of modern vocal interpretation of Italian opera of the first half of the 17th century. PhD Thesis [in Russian].
10. Zhao, Feilong (2017). Formation of concert vocal performance in China in the 1920s. *Manuskript*, №12 (86), 196–198 [in Russian].
11. Shadrina-Lychak, O. (2010) Harpsichord tactless prelude in modern historically oriented performance. *Chasopys NMAU*, № 3 (8), 150–159 [in Ukrainian].
12. Crutchfield, W. (1988). Fashion, Conviction, and Performance Style in an Age of Revivals. *Authenticity and Early Music*, 19–26 [in English].
13. Davies, St. (2013). Performing Musical Works Authentically: A Response to Dodd. *British Journal of Aesthetics*, 53. 71–75 [in English].
14. Dodd, J. (2015). Performing Works of Music Authentically. *European Journal of Philosophy*, 23, 485–508 [in English].
15. Hunter, M. (2014). Historically Informed Performance. *The Oxford Handbook of Opera*. 606–626 [in English].
16. Kivy, P. (1995) *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*. NY: Cornell University Press [in English].
17. Ravasio, M. (2019). Historically Uninformed Views of Historically Informed Performance. *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, 77:2, 193–205 [in English].
18. Wilson, Nick (2014). *The art of Re-ebchantmen: Making Early Music in Modern Age*. NY: Oxford University Press [in English].
19. Young, J. (1988). The Concept of Authentic Performance. *British Journal of Aesthetics*, 28, 228–238 [in English].

UDC 788.51

DOI 10.33287/222155

Круцько Оксана Михайлівна,

аспірантка кафедри

«Теорія та історія музичного виконавства»

Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського

тел. (063) 216 - 07 - 22

e-mail: oksanakrutskoflute@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3617-3715>

ВИКОНАВСЬКО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНА СПЕЦИФІКА SONATA APPASSIONATA З. КАРГА-ЕЛЕРТА

У статті досліджена *Sonata appassionata* для флейти соло op. 140 (1917) німецького композитора Зигфріда Карга-Елерта (1877–1833). Зазначається внесок композитора у розширення палітри романтичних віртуозних засобів виразності сольної флейти та створення її нового звукового образу на початку ХХ століття. Акцентується, що постаті лейпцизького флейтиста Карла Бартуцата та

майстра Теобальда Бьома мали вплив на формування флейтового репертуару З. Карга-Елерта. **Мета статті** – розглянути виконавсько-інтерпретаційну специфіку Сонати та її технологічні аспекти флейтових засобів художньої виразності. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні аналітичного методу, що надає підстави зробити комплексний аналіз Сонати і виявити в ній традиційні та новаторські риси. Використання порівняльного аналізу, як методу в зіставленні процесів розвитку флейтового мистецтва, сприяло виявленню спільних ознак і відмінностей між ними. **Наукова новизна** статті полягає в тому, що вперше в українському виконавському музикознавстві автором проаналізовано *Sonata appassionata* для флейти соло німецького композитора З. Карга-Елерта, яка займає вагоме місце у репертуарі сучасних флейтистів. **Висновки.** Багатогранна творча діяльність З. Карг-Елерта є однією з найбільш яскравих сторінок музичного мистецтва Німеччини початку ХХ століття. Серед інструментальної спадщини композитора поряд з ґрунтовними роботами для органа та фісгармонії, для яких він написав більшу частину своїх творів, варто виділити флейтовий доробок, який зараз так високо цінується виконавцями. Його флейтові опуси, сповнені чудовою гармонією, що легко поєднується із віртуозним та блискучим соло, займають окреме місце у творчій спадщині композитора. Однак *Sonata appassionata* для флейти соло, є без сумніву важливим та неповторним твором, що існує в сольному надбанні флейтистів ХХ століття. Соната З. Карга-Елерта – приклад оригінальної композиторської техніки та глибинного розуміння специфіки інструмента.

Ключові слова: творчість З. Карг-Елерта, соната, флейта, флейта-соло, виконавство, інтерпретація.

Круцько Оксана Михайловна, аспірантка кафедри «Теория и история музыкального исполнительства» Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского

Исполнительско-интерпретационная специфика *Sonata Appassionata* З. Карга-Элерта

В статье исследована *Sonata appasionata* для флейты соло op. 140 (1917) немецкого композитора Зигфрида Карга-Элерта (1877–1833). Отмечается вклад композитора в расширение палитры романтических виртуозных средств выразительности сольной флейты и создание нового звукового образа в начале ХХ века. Акцентируется, что фигуры

лейпцигского флейтиста Карла Бартуцата и мастера Теобальда Бема оказали влияние на формирование флейтового репертуара З. Карга-Элерта. **Цель статьи** – рассмотреть исполнительско-интерпретационную специфику Сонаты и её технологические аспекты флейтовых средств художественной выразительности. **Методология исследования** состоит в применении аналитического метода, что дает основания сделать комплексный анализ Сонаты и выявить в ней традиционные и новаторские черты. Использование сравнительного анализа, как метода в сопоставлении процессов развития флейтового искусства, способствовало выявлению общих признаков и отличий между ними. **Научная новизна** статьи заключается в том, что впервые в украинском исполнительском музыковедении автором проанализирована *Sonata appassionata* для флейты соло немецкого композитора З. Карга-Элерта, которая занимает важное место в репертуаре современных флейтистов. **Выводы.** Многогранная творческая деятельность З. Карга-Элерта является одной из наиболее ярких страниц музыкального искусства Германии с начала XX века. Среди инструментального достояния композитора, наряду с основательными работами для органа и фисгармонии, для которых он написал большую часть своих произведений, стоит выделить флейтовое наследие, которое сейчас так высоко ценится исполнителями. Его флейтовые опусы, полные прекрасной гармонии, легко сочетающейся с виртуозным и блестящим соло, занимают отдельное место в творческом наследстве композитора. Однако *Sonata appassionata* для флейты соло является без сомнения важным и неповторимым произведением, существующим в сольном достоянии флейтистов XX века. Соната З. Карга-Элерта – пример оригинальной композиторской техники и глубинного понимания специфики инструмента.

Ключевые слова: творчество З. Карг-Элерта, соната, флейта, флейта-соло, исполнительство, интерпретация.

Oksana Krutsko, graduate student at the department of «Theory and History of musical performance» National music academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky

Performance-interpretative specificity of the Sonata appassionata by S. Karg-Elert

Sonata appassionata was analysed in the article for the flute solo op. 140 (1917) written by the German composer Sigfrid Karg-Elert (1877–

1933). The composer's contribution to the expansion of the palette of romantic virtuoso means of expression of the solo flute and the creation of its new sound image in the early twentieth century is noted. Leipzig flautist Carl Bartuzat and the master Theobald Boehm had a significant influence on the formation of the flute repertoire of S. Karg-Elert. **The purpose** of the article: consideration of the performative-interpretative specificity of the Sonata and its technological aspects of flute means of artistic expression. **The methodology** lies in the analytical application of techniques that provide a basis for a comprehensive analysis of Sonata to identify traditional and innovative features. The comparative analyses method helped to highlight the differences between processes of flute art development. **The scientific novelty** of the article is that for the first time in Ukrainian performing musicology the author analyzed Sonata appassionata for solo flute by German composer S. Karg-Elert, which occupies an important place in the repertoire of modern flautists. **Conclusions.** S. Karg-Elert's multifaceted creative activity is one of the brightest pages of German musical art of the early twentieth century. The instrumental heritage of the composer counts a significant amount of compositions for organ and harmonium. In addition, it is worth highlighting the flute compositions which the musicians highly value. His flute opuses full of wonderful harmony is easily combined with a virtuoso and brilliant solo. The composition occupies a special place in the creative heritage of the composer. However, the Sonata appassionata for solo flute is undoubtedly an important and unique work in the solo heritage of twentieth-century of flautists. S. Karga-Elert's Sonata is an example of an original compositional technique and shows a deep understanding of the instrument specification.

The key words: art of S. Karg-Elert, sonata, flute, flute-solo, performance, interpretation.

Постановка проблеми. Розглядаючи хід німецького флейтового мистецтва кінця XIX століття варто зазначити, що композитори не так часто зверталися до цього музичного інструмента. Значним імпульсом до динамічного розвитку музичного репертуару для флейти на початку XX ст. слугувала творчість Зігфріда Карга-Елерта (Sigfrid Karg-Elert) (1877–1933). Його цікавість технічними та звуковими виразами можливостями нововведеної флейти Т. Бьома зразка 1847 року розкриває художній потенціал та семантику тембрової виразності інструмента.

3. Карг-Елерт збагатив світовий флейтовий репертуар рядом яскравих творів¹⁰⁸, проте однією із найвизначніших є *Sonata appassionata* для флейти соло *op.* 140 (1917), яка донині є настільним твором професійного флейтиста. У німецькій музично-стильовій панорамі початку ХХ століття *Sonata Appassionata* є першим сольним твором для флейти.

Соната користується значним попитом серед флейтистів у всьому світі через унікальну ладо-гармонічну мову та виконавські технічні складності. Крім того, складна композиційна архітектоніка та яскрава емоційна виразність зумовлюють розширення можливостей експресивного звучання інструмента.

Актуальність статті полягає в тому, що наряду з існуючими структурно-композиційними аналізами, *Sonata Appassionata* досліджується нами з позиції інтерпретаційно-виконавської проблематики.

Огляд літератури. Цінною для статті виявилася чи не єдина авторитетна та найбільш відома монографія Е. Волінджера [6]. Вона є першою повною презентацією композицій для флейти 3. Карга-Елерта, яка виходить за рамки простого списку. Це стосується не лише опублікованих творів, тобто тих, що друкуються та виконуються, але й композицій, які вважаються втраченими. Корисною та важливою є Передмова 3. Карга-Елерта – розгорнуте теоретичне пояснення: «*Die Logische Entwicklung der modernen Figuration*»¹⁰⁹[5], яку композитор написав до «30 каприсів для флейти соло» *op.* 107 (1918–1919) з метою полегшення розуміння авторського задуму. В ній композитор демонструє не тільки велику кількість прикладів простих гармонічних формул, але і пише розгорнуте пояснення виникнення флейтових опусів загалом. Методологічного значення набувають підсумки дисертації С. Дімауро [3], в якій автор поглиблено досліджує твори 3. Карга-Елерта для флейти та фортепіано та їх місце в репертуарі флейтистів, однак сольні опуси композитора оминає.

Варто відмітити, що *Sonata appassionata* 3. Карга-Елерта в українському музикознавстві ще не вивчалася.

¹⁰⁸ *Sinfonische Kanzone*, *op.* 114 для флейти та фортепіано (1917), *Sonata*, *op.* 121 для флейти та фортепіано (1918), *30 Caprices* для флейти соло, *op.* 107, для флейти (1918-1919), *Impressions exotiques*, *op.* 134 для флейти та фортепіано (1919), *Suite pointillistique*, *op.* 135 для флейти та фортепіано (1919), *Jugend*, *op.* 139 для флейти, кларнета, валторни та фортепіано (1919), *Canzona*, *op.* 81 для солістів, хору, флейти та органу (1912).

¹⁰⁹ «Логічний розвиток сучасної фігурації» (нім.).

Об'єктом дослідження є академічне європейське флейтове виконавство першої половини ХХ століття, а **предметом** – виконавсько-інтерпретаційна специфіка *Sonata Appassionata* З. Карга-Елерта. Відповідно, **метою** роботи є уточнення та доповнення інтерпретаційно-семантичного змісту означеної флейтової сонати.

Виклад основного матеріалу. Упродовж нетривалого життя З. Карг-Елерт створив близько двохсот опусів різноманітних жанрів. Значна увага була спрямована на твори для органа та фісгармонії. Для флейти З. Карг-Елерт написав небагато творів, проте його творча спадщина посідає унікальне місце у світовому флейтовому здобутку. В творчому здобутку композитора є два твори для сольної флейти: *Sonata Appassionata* та 30 капризів *op.* 107 (1918–1919).

У 1915 році З. Карг-Елерт був зарахований до 107-го німецького піхотного полку, а два роки по тому 10 серпня 1917 року він написав досліджувану Сонату. Упродовж війни композитор познайомився з видатним флейтистом оркестру Гевандхауз Карлом Бартуцатом (Carl Bartuzat) (1882-1959) [6, 20–21]. Доленосна зустріч амбіційного композитора З. Карга-Елерта та талановитого новатора-флейтиста К. Бартуцата стала початком створення нового віртуозного репертуару флейтистів. Доказом є передмова З. Карга-Елерта до 30-ти каприсів для флейти соло, в якій він зазначає: «Ці каприси, а також мої інші твори для флейти, які написані між 1915 и 1918 роками ... зобов'язані видатному музиканту Карлу Бартуцату, головному флейтисту театру Лейпцига Гевандхауз, з яким я познайомився у військовому оркестрі під час війни...» [4, 3]. Варто зауважити, що З. Карг-Елерт також присвятив К. Бартуцату Сонату *сі-бемоль мажор* для флейти та фортепіано *op.* 121 (1918) [6, 43].

Sonata appassionata – один з перших сольних творів для флейти соло, створених німецькими композиторами на початку ХХ століття. Музична мова Сонати надзвичайно насичена та технічно важка: ритміка З. Карг-Елерта межує з елементами імпровізації, доповнюється використанням крайніх динамічних градацій, високих регістрів та різноманітними звуковими виразами можливостями флейти. Назва Апасіоната¹¹⁰ відсилає нас до ремарки «*appassionato*», що з італійської означає «пристрасно» та формує композиційно-

¹¹⁰ «Апасіоната» не раз з'являлась у видатних опусах композиторів різних епох та національностей. Прикладом є одна із найвідоміших сонат для фортепіано – № 23 *фа мінор* Л. Бетховена. Проте у флейтовому репертуарі назва *Appassionata* є унікальною.

драматургійну ідею опусу. Однак З. Карг-Елерт концентрувався на унікальних тембрових якостях флейти та експериментував з новітніми технічними та звукодинамічними можливостями, що дозволяла робити нова флейта мюнхенського майстра Т. Бьома (Т. Böhm) (1794–1881).

Творчий розвиток З. Карга-Елерта формується на глибоких традиціях німецької класичної школи. В його роботах можна віднайти вплив Й. С. Баха. Необхідно сказати, що з часу барокових майстрів флейта соло звучала тільки в інструктивних опусах. Сольна соната *ля мінор* Й. С. Баха та аналогічний опус його сина К. Ф. Е. Баха є зразковими представниками жанру досліджуваного твору. З. Карг-Елерт не тільки поліфонізує твір для одноголосного інструменту, але й враховує виражальні засоби музичної мови ХХ століття.

У 1913 році визначний французький композитор Клод Дебюссі написав п'єсу для флейти соло *Syrinx*, який зіграв ключову роль у розвитку сольної музики для флейти на початку ХХ століття. Тому припускаємо, що саме К. Дебюссі дав поштовх до написання З. Каргом-Елертом сольного опусу для флейти.

Якщо порівнювати обидва твори, то необхідно зазначити, що З. Карга-Елерта цікавило розширення спектру звукодинамічних та звуковиражальних можливостей сольної флейти, в той час як Дебюссі не робив акцент на технічно-виконавських аспектах. Слід вказати, що при всій технічній складності Соната З. Карга-Елерта є не інструктивною¹¹¹, а ідейно-змістовною зі складною системою драматургії. Відрізняється і програмна тематика творів К. Дебюссі та З. Карга-Елерта. Назва *Syrinx* свідчить про пасторальну та міфологічну образну направленість, а музика З. Карга-Елерта має більш узагальнену програмність. Незважаючи на те, що тривалість творів майже однакова, Соната вирізняється неординарними віртуозними засобами виразності.

Бельгійський музикознавець Ф. Геварт казав наступне: «Флейта не здатна до вираження приголомшливої пристрасті, але надзвичайно зручна для вираження голосів природи» [4, 127]. Наглядним прикладом буде вищезгадана п'єса *Syrinx* К. Дебюссі, в якій семантика музики флейти віддзеркалює образ річної німфи, а чуттєва мелодія розгортається у вільній імпровізаційній манері. Однак якщо говорити про вираження пристрасті, то З. Карг-Елерт як ніхто інший зумів

¹¹¹ 30 капісів для флейти соло, які З. Карг-Елерт написав через рік після Сонати, зазвичай розглядаються як інструктивна література етюдного жанру.

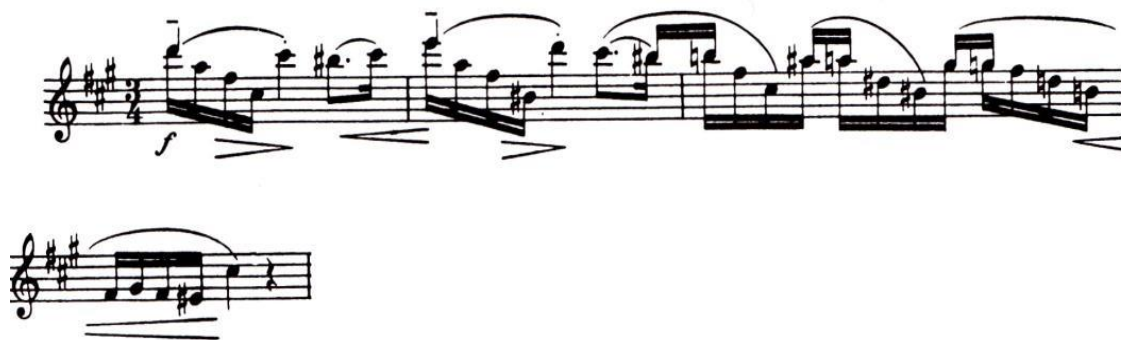
повною мірою передати драматургічний зміст у *Sonata Appassionata*, чим спростував твердження музикознавця.

Говорячи про темброві можливості флейти стає примітною думка Г. Берліоза з «Великого трактату про сучасне інструментування та оркестровці»: «Здавалося б, флейта – інструмент, майже позбавлений специфічної виразності ... при ближчому знайомстві з нею виявляється притаманна тільки їй особлива виразність, здатність передавати деякі душевні стани, жоден інший інструмент не міг би з нею конкурувати» [2, 384].

Наряду із спеціальним заголовком *Appassionata* композитор вказує певні директиви: «в одній частині», «дуже жваво і з великою пристрастю»¹¹². Такі пояснення налаштовують флейтистів на відповідний характер ще до початку виконання. Настанови проходять через весь твір, – таким чином З. Карг-Елерт спрямовує та допомагає краще інтерпретувати опус.

Незважаючи на назву, Соната є одночастинною та має форму А - В - А, розділи якої чергуються за принципом «швидко – повільно – швидко».

Соната починається безпосередньо з основної теми, яка викладена в перших чотирьох тактах та задає відповідний характер інтенсивною динамікою та хроматичними низхідними та висхідними рухами (Приклад 1).



Приклад 1. 1-4 такти Сонати.

Протягом усього твору композитор робить акцент на інтервалі мала секунда. Агогіка, яка підкреслюється *tenuto* на перших нотах кожного такту Сонати, створює атмосферу непередбачуваності.

Друга частина твору позначена як «*sehr ausdrucksvoll*»¹¹³. Вона є більш розміреною, однак також емоційно напруженою та вимагає

¹¹² «In einem Satz», «Sehr lebendig und mit großer Leidenschaft» (нім.)

¹¹³ «Sehr ausdrucksvoll» (нім.) – дуже виразно.

тембральної експресії з різкими протиставленнями динаміки. Це є своєрідним контрастом з початком Сонати за рахунок зміни тривалостей (Приклад 2).



Приклад 2. 31-33 такти.

У коді композитор використовує повторення мотивів, що створює напруження та нагнітання. Верхній голос підкреслює мелодію, в той час як інші ноти виконують є фігураційно-гармонічним заповненням. Таке фактурне рішення композитор підсилює початковою динамікою *pp*, яка згодом кресцендується до *ff*. Це наближує образну сферу розділу до тріумфального фіналу (Приклад 3).



Приклад 3. 106-108 такти.

Динамічна напруженість відчувається і на завершенні Сонати. Швидкий, стрімкий темп, переважання верхнього реєстру, ладогармонічна нестійкість є характерними якостями 3. Карга-Елерта, які композитор зберігав впродовж всього опусу, щоб досягти драматичної кульмінації. Соната завершується впевненим та вольовим ствердженням тональності *фа-дієз мінор*. Технічні та стильові особливості грають істотну роль в образній драматургії твору, які підсумовуються у фіналі.

Sonata Appassionata вимагає від флейтиста володіння великим арсеналом технічних та художньо-виражальних засобів. Додатковою складністю перед виконавцем на монофонічному інструменті постає диференціація поліфонічної фактури без підтримки акомпанементу. Один з найвідоміших флейтистів сучасності Еммануель Паю (Emmanuel Pahud) додає Сонату 3. Карга-Елерта у свою антологію та у буклеті компакт-диска «*Solo*» пояснює: «*Sonata Appassionata* піаніста

та органіста Зігфріда Карга-Елерта є винятком із періоду пізнього романтизму, оскільки на той час майже не було творів для соло флейти. Блискуча, але позбавлена будь-якої демонстрації, вона відповідає своїй назві і в першу чергу прагне до інтенсивності вираження. Драматичні та мрійливі послідовності чергуються, хроматичні рухи використовуються на довгих фразах, створюючи загадкові моменти, які іноді межують з фантастичним» [7, 7].

Музикознавець В.Г. Москаленко зазначає наступне: «Музичне інтерпретування – це організована інтелектом творча діяльність музичного мислення, яка спрямована на розкриття виразово-сміслових можливостей музичного твору» [1, 9]. Відтак треба віддати належне флейтисту, адже Е. Паю блискуче справляється з усіма складнощами, розкриває композиційно-драматургічну ідею та переконливо інтерпретує твір. Особливості трактування флейтиста визначаються його досконалим володінням художньо-виражальними засобами та індивідуальним виконавським стилем.

Специфіка музичної інтерпретації визначається, по-перше, властивостями матеріалу, що інтерпретується, по-друге, завданнями, які ставить перед собою інтерпретатор, і, по-третє, особливостями інтерпретуючої діяльності. [1, 7]. Зазначені інтерпретаційні аспекти повною мірою висвітлюються виконавським стилем Е. Паю.

Висновки. Отже, *Sonata appassionata* посідає важливе місце у репертуарі сучасного флейтиста, бо її тематична ідея та виконавсько-інтерпретаційна специфіка вимагає належного високопрофесійного виконання. Незважаючи на свою стислість, опус З. Карга-Елерта, безперечно, є одним з найцінніших сольних творів для флейти початку ХХ століття. Назва *Appassionata* видається повністю виправданою: вільна форма, калейдоскопічне варіювання динамічних відтінків, строката штрихова палітра, використання крайніх зон теситури, складна ритміка та широкі фрази надають виконавцям творчу свободу для власної інтерпретації сольної флейтової Сонати. Жоден інший композитор не зміг створити подібного для цього інструменту на рубежі століть. Відчувши стилістичний вплив багатьох художніх течій і напрямків, З. Карг-Елерт у Сонаті віддзеркалив найбільш важливі мистецькі події свого часу. Отже, З. Карг-Елерт підсумовує свої стильові та композиторські пошуки у досліджуваному опусі.

Композиторська флейтова творчість митця є великим здобутком німецької музичної культури. Відтак можна сміливо стверджувати, що *Sonata Appassionata* З. Карга-Елерта посідає унікальне місце у

світовому флейтовому репертуарі, адже донині вона надає виконавцям-флейтистам неабиякий простір в інтерпретаційній художній площині. **Перспективи подальших наукових розвідок.** Недостатність уваги музикознавців до флейтового здобутку З. Карга-Елерта спонукає до майбутніх досліджень, насамперед, у лоні інтерпретаційно-порівняльного аналізу виконання флейтових композицій майстра флейтистами різних виконавських шкіл.

Список використаних джерел і літератури:

1. Москаленко В.Г. Лекції з музичної інтерпретації. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2002. 215 с.
2. Berlioz H. Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes. Paris: Schonenberger, 1844. 996 p.
3. DiMauro, S. The Flute and Piano Works of Sigfrid Karg-Elert: An Analytical and Contextual Study: A Doctoral Document / Lincoln: Univer. of Nebraska, 2014. 77 p.
4. Gevaret F.A. Nouveau Traite d'instrumentation. Paris, Bruxelles: Lemoine et Fils, 1885. 364 p.
5. Sigfrid Karg-Elert. 30 Capricien für Flöte allein: Opus 107: ein «Gradus ad Parnassum» der modernen Technik, nebst einem praktisch-theoretischen Anhang, «Die logische Entwicklung der modernen Figuration» trans. Mrs. R. Elkin. Reprint. Originally: Leipzig: Steingräber-Verlag, 1919.
6. Wollinger A. Die Flötenkompositionen von Sigfrid Karg-Elert (1877–1933). – Frankfurt am Main: Herchen, 1991. 122 p.
7. Solo flute Emmanuel Pahud Retrieved from <https://booklets.idagio.com/190295701741.pdf> [accessed: 29.09.2021].

References:

1. Moskalenko, V.G. (2002). Lectures on musical interpretation. Kyiv: NMAU im. P.I. Chajkovsjkogho [in Ukrainian].
2. Berlioz, H. (1844). Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes. Paris: Schonenberger [in French].
3. DiMauro, S. (2014). The Flute and Piano Works of Sigfrid Karg-Elert: An Analytical and Contextual Study: A Doctoral Document / Lincoln: Univ. of Nebraska [in English].
4. Gevaret, F.A. (1885). Nouveau Traite d'instrumentation. Paris, Bruxelles: Lemoine et Fils [in French].
5. Sigfrid Karg-Elert, (1919). 30 Caprices for Flute solo: Opus 107: a «Gradus ad Parnassum» of modern flute technique, along with a practical-theoretical appendix, «The logical development of modern figuration». Trans. Mrs. R. Elkin. Reprint. Originally: Leipzig: Steingräber-Verlag [in German].
6. Wollinger, A. (1991). The flute compositions by Sigfrid Karg-Elert (1877–1933). Frankfurt am Main: Herchen [in German].
7. Solo flute Emmanuel Pahud Retrieved from <https://booklets.idagio.com/190295701741.pdf> [accessed: 29.09.2021].

Самокіш Маргарита Володимирівна,
аспірантка кафедри «Історія та теорія музики»
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

тел. (050) 137 - 33 - 61

e-mail: samokish.m.v@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-9021-5077>

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЯК ЧИННИК ЖАНРОВОГО СПРИЙНЯТТЯ СОЛЬНИХ ТВОРІВ ДЛЯ АЛЬТА (на прикладі композицій Ж. Колодуб та Н. Боевої)

Мета статті – дослідження найбільш характерних інтерпретаційних репрезентант, що впливають на виявлення жанрових рис творів сучасної репертуарної палітри музики для альту, на прикладі сольного альтового репертуару відомих новочасних українських композиторів, а саме – Жанни Колодуб та Наталії Боевої. **Методи** наукового дослідження базуються на поєднанні низки емпіричних, а також ряду теоретичних прийомів науково-дослідницької процесії, серед яких, передусім, відзначимо методи індукції та дедукції, аналізу і синтезу, а також структурно-аналітичний, структурно-функціональний та порівняльний методи науково-дослідницької практики. **Наукова новизна.** У презентованій науковій статті в перше досліджується сучасний український сольний альтовий репертуар, крізь призму виявлення головних репрезентант інтерпретації, що впливають на сприйняття жанрових особливостей сольного альтового твору. **Висновки.** На прикладі інтерпретаційних версій композицій сучасного українського академічного сольного репертуару для альту Ж. Колодуб та Н. Боевої, досліджено та проаналізовано найбільш характерні інтерпретаційні репрезентанти, що базуються на художній самобутності, професійності, а також новітніх тенденціях сольного виконавства у сфері струнно-смичкової музичної практики. Серед виявлених виконавських рис інтерпретації музичного твору, акцентуватимемо, цілісність художнього трактування композицій, стильову спрямованість викладення музичного матеріалу, особливості використання художньо-виразових прийомів, ефектів альтового виконавства (темброва палітра, артикуляційно-штриховий арсенал, самобутність динамічної

складової), темпоритмічні співвідношення, образно-ідейна спрямованість сольного твору для альту.

Ключові слова: жанр, інтерпретація, композитор, альт, соло, музичне мистецтво, трактування.

Самокиш Маргарита Владимировна, аспірантка кафедри «Історія і теорія музики» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глинки

Інтерпретація як фактор жанрового восприяття сольних произведень для альту (на прикладі композицій Ж. Колодуб і Н. Боевой)

Цель статьи – исследование наиболее характерных интерпретационных репрезентант, которые влияют на выявление жанровых черт произведений современной репертуарной палитры музыки для альту, на примере сольного альтового репертуара известных украинских композиторов современности, а именно – Жанны Колодуб и Натальи Боевой. **Методы** научной разработки темы основываются на единстве эмпирических и теоретических приёмов научно-исследовательской практики, среди которых – индукция и дедукция, анализ и синтез, а также структурно-аналитический, структурно-функциональный и сравнительный методы научного исследования. **Научная новизна.** В представленной научной статье впервые исследуется современный украинский академический альтовый репертуар, сквозь призму выявления главных репрезентант его интерпретации, которые влияют на восприятие жанровых особенностей сольного альтового произведения. **Выводы.** На примере интерпретационных версий произведений современного украинского академического репертуара для сольного альту Ж. Колодуб и Н. Боевой, исследовано и проанализировано характерные интерпретационные репрезентанты, которые базируются на самобытности, профессионализме и современных тенденциях сольного альтового исполнительства. Среди выявленных исполнительских черт интерпретации акцентируем целостность художественной трактовки произведения, стилевую направленность изложения, характерные особенности использования художественно-выразительных приёмов сольного альтового исполнительства (тембровая палитра, артикуляционный арсенал, особенности динамической составляющей), соотношение темпоритма, а также образно-ідейная направленность сольного произведения для альту.

Ключевые слова: жанр, інтерпретація, композитор, альт, соло, музикальне мистецтво, трактовка.

Samokish Marharyta, postgraduate student of the department of «History and theory of music» for Mikhail Glinka academy music of Dnepropetrovsk region

Interpretation as the factor in the genre perception of solo works for viola (on the example of compositions by Z. Kolodub and N. Boeva)

The purpose of this represented scientific article is study of the most characteristic representatives that influence the identification of genre features of the modern solo repertoire palette for viola, on the example of the solo viola academic repertoire by celebrated modern Ukrainian composers, a namely Zhanna Kolodub and Natalia Boeva. **Research methods** for this submitted scientific article, investigative process are based on the unity of empirical and theoretical research techniques, among which – induction and deduction, analysis and synthesis, as well as structural-analytical, structural-functional as well as comparative research methods. **Scientific newness** of this represented scientific investigation is the next. For the first time, studied modern Ukrainian repertoire for viola through the prism of identifying the main representatives of interpretation, which affect the perception of genre features of the compositions. **Conclusions.** On the example of interpretation versions of the compositions of modern Ukrainian repertoire for viola by Zhanna Kolodub and Natalia Boeva, researched and analyzed characteristic interpretative representatives, which are based on the identity, professionalism and modern trends of performance. Among the identified performing features of interpretation, we emphasize integrity of the artistic interpretation of the composition, stylistic orientation of presentation, features of using of artistically-expressive techniques of performance (timbre palette, articulatory arsenal, features of dynamic component), tempo-rhythmic ratio, ideological orientation of the solo academic composition for viola.

The key words: genre, interpretation, composer, viola, solo, musical art, interpretation.

Постановка проблеми. Музичне мистецтво, охоплюючи широкий спектр устремлень та почуттів людства, вражає безмежністю своїх проявів та трактувань. Особливо це стосується музичного мистецтва сучасності, де «розмитість» кордонів жанрових, стильових та виконавських критеріїв створює нові, багатоваріантні системи та

принципи, а композиторські ремарки залишають місце для творчої індивідуальності виконавця. Актуальним вбачається тлумачення категорії жанру Є. Назайкінським, де автор підкреслює гнучкість, багатошаровість та комунікативну особливість цього терміну: «Жанр – це багатоскладова, сукупна генетична (можна навіть сказати генна) структура, своєрідна матриця, за якою створюється те чи інше художнє ціле» [7, 94-95]. На сьогодні можливо констатувати розширення кордонів музичної лексики, а отже – жанрових, стильових, формотворчих та звуковиражальних засад, що пов'язане з духовним розвитком сучасного суспільства. Саме категорія жанру, на нашу думку, віддзеркалює комунікацію між суспільством та митцем, буденністю та творчістю, духовними потребами та їх реалізацією. Так,

В. Шкловський стверджує, що жанри – це «кристали, через які аналізується життя», що підкреслює багатовимірність окресленого поняття. Саме виконавець, його інтерпретаційна версія, являє собою об'єднуючу ланку у комунікативній структурі «автор-виконавець-слухач», а отже, – впливає на всі компоненти музичного твору, в тому числі, підкреслюючи або нівелюючи жанрову приналежність композиції. Відтак, процес дослідження жанрової самобутності та особливостей впливу виконавської інтерпретації на виявлення жанрових характеристик твору генерує проблему окреслення жанрової ідентифікації крізь призму інтерпретаційної версії.

Звертання до питання жанрового сприйняття у сучасному музичному мистецтві є складним та багатограним, що пов'язане з оновленням трактування композиційних засад та семантичного бачення твору, новим етапом розвитку суспільства в цілому. Це робить необхідним дослідження жанрових особливостей крізь призму виконавства що, безумовно, впливає на трактування жанрової природи. Саме поєднання жанрово-стильових характеристик твору та спрямованості інтерпретаційної версії сприяють виявленню приналежності твору до конкретних жанрових критеріїв.

Актуальність теми проглядається у необхідності всеохоплюючої концепції дослідження жанрової природи сучасного українського репертуару, що є неможливим без виявлення взаємодії композиторського задуму та інтерпретаційної версії. Саме такий комплексний аналіз дозволяє дослідити весь спектр жанрової палітри твору, що віддзеркалюється у цілісності виконавського та авторського трактування музичного задуму та ідеї твору, особливостях драматургії та формотворення, стильових та композиційних засадах.

Саме інтерпретування музичного твору є кінцевим результатом творчого процесу композитора та виконавця, своєрідним етапом переходу конкретного твору у світову скарбницю музичного мистецтва. Саме інтерпретатор, поєднуючи параметри композиторського задуму, власний професійний досвід та індивідуальні виконавські риси, надає твору завершений, жанрово-стійкий вигляд.

Огляд літератури. Дослідження альтового репертуару творів Жанни Колодуб та Наталії Боевої вже знаходило вираження у працях, присвячених сучасному українському альтовому мистецтву. Але питання розкриття жанрових особливостей твору крізь призму виконавської інтерпретації, означення самотності трактування виконавця на шляху виявлення жанрових детермінант конкретного твору, на жаль, є недослідженим.

Серед досліджень та теоретичних праць, присвячених розгляду жанрових та стильових особливостей сучасного українського альтового мистецтва – праця Т. Швець, С. Щитової «Багатомірність жанрового синтезу в сучасному музичному мистецтві» [10], дисертаційне дослідження Ю.М. Дедюлі «Твори крупної форми для альту в українській музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть: жанрово-стильовий пошук» [2], а також праці, що присвячені жанрово-стильовим засадам музичного мистецтва: М. Лобанова «Музичний стиль і жанр: історія та сучасність» [6] та Е. Назайкінський «Стиль і жанр в музиці» [7].

Мета статті – дослідження найбільш характерних інтерпретаційних репрезентант, що впливають на виявлення жанрових рис сучасної сольної репертуарної палітри для альту (на прикладі альтового репертуару українських композиторів).

Об'єктом дослідження постає сучасна українська репертуарна палітра альтового мистецтва (на прикладі творів Ж. Колодуб та Н. Боевої), а **предметом** – риси інтерпретування, що впливають на виявлення та сприйняття жанрової природи твору.

Виклад основного матеріалу. Роль виконавського стилю, особливості інтерпретаційної версії, трактування виконавцем композиторського задуму – важливий компонент виявлення жанрових ознак твору, адже «жанр створює стабільну, типологізовану, а стиль – мобільну, індивідуалізовану функції музичного образу, що через слухове сприйняття відсилає до більш високих рівнів узагальнення – жанрового стилю, стилів автора і виконавця» [8, 10].

Інтерпретація, займаючи вагоме місце у комунікативному ланцюгу музичного мистецтва, може суттєво впливати на жанрову драматургію твору. Серед головних аспектів виконавства, що впливають на виявлення жанрової драматургії твору – трактування головного змістового стрижня композиції, загальна жанрова схильність інтерпретації, бачення темпового співвідношення між частинами, агогіка, артикуляційна палітра та, безумовно, індивідуальний виконавський стиль. П. Казальс підкреслюючи чільне місце індивідуальності та інтуїції виконавця у процесі трактування твору, зазначає: «Однобічний, занадто самовпевнений інтелектуалізм міг би скоріше привести до помилок, ніж впливати позитивно. Власне кажучи, саме інтуїція не тільки діє, а й спрямовує. ...Хоча розум і є могутнім допоміжним засобом, інтуїція залишається майже завжди вирішальним фактором» [5, 268].

Процес переосмислення та розвитку традиційних жанрів репертуарної палітри ХХ – початку ХХІ століть обумовлений оновленням усталених канонів музичного мистецтва, вектору творчості композиторського мислення та світосприйняття сучасного суспільства в цілому. Твори, що розглядаються у даній праці, а саме – «Концерт» для альта та камерного оркестру Ж. Колодуб, та «Концерт-рапсодія» для альта, голосу та симфонічного оркестру Наталії Боевої, являють собою приклад злиття нових композиційних прийомів, самобутніх стильових особливостей композиторського мислення та збагачення жанрових канонів, що створює гнучку жанрову типізацію. Концертність, як головна жанрова особливість сучасного альтового репертуару, пронизує всі жанри альтової репертуарної палітри, збагачуючи її масштабом, експресією та повнотою висловлювання. В. Заранський так коментує особливості поняття «концертність»: «Концертність, як вияв різних типів взаємодії сольо-оркестрового звучання запозичує від симфонізму наскрізний розвиток і якісні зміни образності, що призводить до формування жанру нового типу» [4, 3].

Б. Асаф'єв, розглядаючи головні засади концертного мислення, наголошує: «Сучасний концерт є, перш за все, «переключення» принципу розробки в діалектичне становлення; ідея стає діючою силою, музичний рух – дійством, в якому кожен конкретний голос «інструмент», а не абстрактний голос суворого стилю) є носієм або, точніше, «творцем» (фактором) розвитку. Розвиток сам вже перестає бути чимось ззовні протиставленим темі: він і є неодмінна умова її існування, її актуального прояву, повноти її становлення» [1, 221].

Жанр концерту у сучасній репертуарній палітрі посідає важливе значення, адже поєднує у собі широкий спектр жанрових та стильових рис. Вбираючи у себе головні засади скрипкових та віолончельних творів, альтовий концерт вражає глибиною семантичного змісту та розвитком усталених жанрових засад: контрастність та тематичне протистояння образів, симфонізація, жанровий мікст, гнучкість формотворення, різнобарв'я виконавського складу. Ф. Рохліц так пояснює особливості жанру концерту: «Концерт – вершина музики у вираженні делікатного на противагу симфонії у вираженні піднесеного» [3, 15-16]. Розглядаючи сучасний концертний жанр, актуальною постає думка М. Лобанової, яка зосереджує увагу на нових проявах та устрімленнях концертного жанру які, увібравши головні жанрові принципи ХІХ століття, модифікуються у багатошарову, цілісну систему. Так, М. Лобанова зазначає, що для концертного жанру ХХ столітті характерне відродження принципу *concerto grosso* та віртуозної спрямованості концертного жанру в цілому; відродження тенденції класико-романтичної спрямованості концертного жанру; поширення камерного складу виконавців з характерними прийомами виконавства [6]. Поява нового типу жанру, його «концертного» розуміння пояснюється новим композиторським баченням, що виражається крізь призму оновлення усталених традицій формотворення, свободою мотивного розвитку та жанрово-стильових принципів, що надає творам особливого, багатошарового тлумачення та сприйняття. Саме комбінування та калейдоскопічне нашарування різнопланових характеристик музичної тканини створюють головні засади концертного жанру, що вбирає в себе усталені жанрові риси музичного мистецтва.

Концерт для альту та камерного оркестру Жанни Колодуб – твір, що віддзеркалює розвиток альтового мистецтва кінця ХХ століття, увібравши найяскравіші барви сучасних композиторських та виконавських засад. Присвячений видатному українському виконавцю сучасності О.В. Лагоші, даний твір уособлює головні надбання альтового мистецтва, втілені у колоритному поєднанні виконавських тенденцій та композиційних принципів. М. Скорик, характеризуючи твори Жанни Колодуб, стверджує, що «...кожний наступний твір авторки – це абсолютно нова музика, краса якої криється передусім у природності вислову, за відсутності будь-якої надуманості й штучарства...». Ймовірно, саме чисельність жанрової палітри творчого доробку композиторки (музика для

театральних вистав, камерні та симфонічні твори, дитячі балети, мюзикли та ін.) привнесла ту багатшаровість та щирість музичного вираження, що сповнює кожен з її творів.

Створений у 1995 році, цей твір являє собою віддзеркалення головних духовних устремлінь та переживань людської душі. Концерт для альту та камерного оркестру відноситься до зрілого періоду творчості композиторки, поєднуючи у собі риси індивідуального стилю композиторки та новітні тенденції музичного мистецтва. У партитурі композиторка робить ремарку, стосовно можливості виконувати твір без фортепіано, тобто у виконавській формі соло (сценічно-одноосібне виконавство – соло).

У даній роботі пропонуємо до розгляду інтерпретаційну версію даного твору у складі таких виконавців: О. Лагоша – альт; В. Жадько, Камерний оркестр «Ars-Nova»; І. Азімова – партія фортепіано. Концерт для альту та камерного оркестру у виконанні цих музикантів захоплює цілісністю драматургії та відтворенням тонкощів композиторського задуму крізь призму самобутнього, професійного бачення. Темпове співвідношення, артикуляційна свобода музичного вираження та динамічна гнучкість, – все це у даній інтерпретації сприяє виявленню жанрових та стильових засад.

Важливою рисою інтерпретування даного твору є збереження жанрової драматургії концерту при надзвичайній свободі музичного викладення, що притаманне жанру рапсодії. Твір насичений гнучким варіюванням тематизму, різноманітним артикуляційним та тембровою палітри, що базується на імпровізаційній манері викладення. Головний інтонаційний стрижень твору (висхідні інтонації м. 3 та б. 7.), набуваючи розвитку крізь музичну тканину всього твору, надає композиції рис симфонізму. Характерною особливістю інтерпретування твору є широкий спектр виконавських прийомів звуковидобування, що дозволяє прослідкувати розвиток та образну характеристику інтонаційного стрижня твору у всій його змінності та мінливості. Концерт для альту та камерного оркестру складається з двох частин що, контрастуючи між собою, уособлюють всю повноту духовно-емоційної палітри розвитку сучасного суспільства.

Перша частина твору пронизана терпкими та дисонуючими інтонаціями оркестрового супроводу, на яких будується декламаційно-речетативна партія альту. Низький регістр солюючого інструмента підкреслює глибину психологічного напруження та емоційну насиченість. Музична тканина першої частини будується за рахунок

хвилеподібних епізодів що, контрастуючи та переплітаючись, створюють образ невизначеності, пошуку, емоційної нестабільності. Колористична функція оркестрового супроводу та речові інтонації солюючого альту надають даній частині рис філософського споглядання та емоційної вираженості.

Друга частина має насичено-емоційний, бурхливий характер, поєднуючи національно-фольклорний колорит та сучасні засоби композиторської техніки. Графічність мелодичної лінії та чіткість артикуляційної складової є віддзеркаленням сучасного світу у його мінливості та невпинному розвитку. Музична тканина цієї частини будується за рахунок реплік-перегукувань та зіставлень партії оркестру та солюючого альту, що надає твору рис *Concerto grosso*. Національний колорит та інтонаційні комплекси музичної народної замальовки цієї частини створюють багатшарову, цікаву картину сучасності, що чергується з українського фольклором. Поєднання художньої та артикуляційної складових вражає повнотою створюваного образу. Калейдоскопічна зміна контрастуючих епізодів цієї частини додає гнучкості та різноплановості сприйняття концертного жанру. *Coda* базується на образних та тематичних характеристиках першої частини, створюючи своєрідну драматургічну арку. Завершується означений твір філософськими, емоційно-відстороненими мовними інтонаціями альту соло на фоні завмерлих звуків оркестрового супроводу що, розчиняючись у повітрі, уособлюють безмежності барв людського буття, глибини психологічного напруження та філософського тлумачення світу.

Інтерпретація даного твору у складі окресленого вище складу виконавців вражає поєднанням у собі найяскравіших характеристик усталеного жанру концерту та новим баченням жанрової природи, цілісністю трактування музичного образу в цілому. Серед характерних особливостей інтерпретаційної версії даного твору, акцентуємо: органічне поєднання імпровізаційної манери викладення та графічність усталених характеристик концертного жанру (композиційне зіставлення *tutti - solo*); гармонічне поєднання метроритмічної складової та агогіки, як вираження нового трактування концертного жанру; увага до образного оснащення інтонаційного стрижня твору, що підкреслює симфонізм концертного жанру.

Даний твір – приклад нового бачення альту у якості багатогранного та самодостатнього солюючого інструмента, що підкреслюється високим рівнем розвитку альтового виконавства.

Концерт-рапсодія для альту, голосу та симфонічного оркестру Наталії Боевої. Палітра українських сучасних композиторів вражає талановитими та професійними музикантами які, базуючись на усталених традиціях музичного мистецтва, збагачують музичну лексику та духовний світ суспільства новими, яскравими барвами. Серед найяскравіших музикантів сучасності – композиторка Наталія Боева, творчість якої поєднує національні традиції та сучасні музичні тенденції.

Цей твір був написаний у 2001 році та посідає важливе місце у творчому доробку композиторки завдяки яскравості музичних характеристик та багатству змістової палітри, а сама композиторка вважає даний твір одним з найвизначніших у своїй творчості. Поліжанровість твору, розмаїття тембрової палітри, експерименти з принципами формотворення та музичного вираження в цілому, – все це є характерно рисою композиторського мислення ХХ століття, що свідчить про багатовекторність духовного розвитку сучасності, оновлення композиторського мислення. На прикладі цього твору можливо прослідкувати, як оновлення композиторського та виконавського бачення створює нову, багатошарову систему жанрової та стильової музичної лексики. Т. Швець так коментує особливості жанрової палітри крізь призму альтового українського репертуару: «На розвиток палітри мають постійний вплив як техніка подання музичного матеріалу, так і естетичні вимоги новітньої стильової стилістики, що обумовлює інноваційні принципи композиторського мислення. Кількість поліжанрових творів величезна, тому їх по праву розглядають як виняткові й ситуативні» [10].

Першим альтовим виконавцем даного твору був І. Горський, чоловік Наталії Боевої. Талановитий український альтовий виконавець І. Горський так характеризує власні цінності крізь призму творчого пошуку: «...если мне удалось хоть в ком-то разжечь огонёк любви к самому прекрасному искусству на земле – Музыке, я буду считать, что моя жизнь не проходит даром». Після першого виконання у 2004 році на фестивалі «Київ-Музик-Фест» цей твір полонив серця слухачів поєднанням національного мелодизму та багатошаровістю дисонуючих гармоній; контиленою української колискової та графічністю метроритмічної складової. У даній роботі пропонуємо розглянути інтерпретаційну версію цього твору у складі таких виконавців: І. Горський – альт, Н. Сандак – сопрано, Академічний симфонічний оркестр філармонії (м. Запоріжжя), диригент – В. Редя.

Концерт-рапсодія для альту, меццо-сопрано та симфонічного оркестру – приклад взаємопроникнення найхарактерніших жанрових рис академічного та народного музичного мистецтва, що обумовило появу цілісної та змістовної композиції. Присвячений композитору Івану Карабицю, збагачений рисами інтровертованої спрямованості, філософського споглядання та національного колориту, даний концерт символізує вшанування творчості талановитого українського композитора. Долучення вокальної партії до твору (використання пісні-колискової «Люляй, люляй, мій синочку») підкреслює національну стилістику та образний зміст твору. Саме поєднання інструментальної та вокальної музики підкреслює поліжанровість твору, відтворюючи характерні риси жанру концерту та рапсодії.

Особливістю формотворення даної композиції є одночасність, поєднана з імпровізаційно-гнучкою манерою викладення, рисами концертного жанру та речовими інтонаціями солюючого інструмента, як вираження характеристики співака-рапсода.

Особливості концертного жанру вбачаються у таких композиційних засадах: принципи формотворення (наявність вступу, каденції, коди), але притаманна класичному концертному жанру сонатна форма у даному творі знаходить вираження у одночастинній формі; принцип концертування, протиставлення партії соліста та партії оркестрового супроводу, як вираження характерних рис *Concerto grosso*; насичення музичної тканини широким спектром віртуозно-технічних, тембрових та звуковиражальних засобів виразності, що поєднуються з національно-пісенним колоритом тематизму. Ю.М. Дедюля, досліджуючи жанрово-стильові риси сучасних українських творів для альту, стверджує, що жанрові риси рапсодії у даному творі «убачаються у трансформуванні однієї лейтінтонації, зверненні до народнопісенного матеріалу, чергуванні різноманітних епізодів тощо» [2, 91]. Серед жанрових рис рапсодії у даному творі акцентуємо: гнучкість формотворення («розмитість» будови циклу, одночасність); неквапливість розгортання музичної тканини; імпровізаційна манера викладення; опора на епос, національний тематизм; використання вокальної складової, що базується на чергуванні декламації та кантилени, як вираження музичного образу співака-рапсода. Одночастинну форму твору умовно можливо поділити на два, контрастуючі розділи з кодою: перший – декламаційно-інструментальний, що ґрунтується на поєднанні національного тематизму та багатопланових дисонуючих інтонаційних

комплексів; другий розділ – пісенний, з долученням вокальної партії. Пісня-колискова «Люляй, люляй, мій синочку», використана у даному творі, будується на секундових інтонаціях, як вираження образу сумуючої матері, надії та сподівань. Відсутність у даному творі інертних інтонацій вимагає від виконавця уважного підходу до трактування інтонаційної складової, що має широку семантичну палітру. Саме поодинокі інтонаційні комплекси в поєднанні з терпкими дисонуючими співзвуччями створюють музичну картину сучасності з її нестійкістю та мінливістю образів.

Важливою рисою інтерпретації даного твору є виявлення рис поліжанровості, відтворення широкої палітри образного змісту, що представлені у даній композиції. Це – національна пісенність та графічна рішучість сучасності; духовний спокій та боротьба; витонченість почуттів та філософське самозаглиблення. Саме широкий спектр артикуляційних засобів та динамічних відтінків, поєднаних з виконавським баченням та стилем виконавства, здатні відтворити образний зміст і характерні риси поліжанровості твору. Однією з важливою рис даного виконання є велика концентрація емоційного та індивідуально-чуттєвого забарвлення, логічність драматургічного розвитку. Важливість часових засад музичного мистецтва та процес інтерпретування музичного твору, підкреслює С. Фейнберг: «Адже ми знаємо, що музика – це мистецтво, де все знаходиться у минулому або у майбутньому. ... Кожна мить у музиці відразу ж уходить у минуле. Наступна мить – це те, що ми тільки передчуваємо. Мить, що повинна настати, пройшовши крізь момент теперішнього, відразу переходить у минуле» [8, 15].

Інтерпретаційна версія твору у виконанні окресленого складу виконавців вражає гнучкістю поєднання імпровізаційної манери гри, свободою використання звуковиражального та артикуляційного інструментарію та, в той же час, збереженням драматургічної єдності твору. Виконання поліжанрових творів потребує особливої уваги з приводу головування жанрових критеріїв, адже свідомий розділ одночастинної форми на контрастні, різнохарактерні епізоди заважає цілісності сприйняття філософської думки та наскрізному розвитку драматургії твору, що є необхідним для жанрового втілення.

Серед чільних рис, що характерні інтерпретаційній версії даного твору, необхідно виділити: збереження принципу поліжанровості, що виражається у виявленні найяскравіших характеристик жанру концерта та рапсодії; виявлення інтонаційних та тематичних стрижнів

твору, на яких базується розвиток музичного тематизму та формотворення; оволодіння сучасними артикуляційними й звуковиражальними технологічними прийомами виконавства; поєднання графічності та декламації викладення з імпровізаційністю та пісенність музичного викладення, що продиктоване сучасним баченням жанрової природи.

Висновки. Вищезначений аналіз сучасного альтового репертуару, здійснений крізь призму виявлення впливу інтерпретації на сприйняття жанрових характеристик твору, робить можливим окреслити деякі важливі принципи інтерпретаційної версії. Серед головних критеріїв інтерпретаційної версії акцентуємо: чіткість ідейної спрямованості твору, філігранність відбору засобів артикуляції, узгодженість формотворення та драматургічного розвитку твору, гнучкість динамічної палітри. Важливу значення посідає і глибинно-індивідуальні, емоційно-чуттєві риси виконавця що, безумовно, забарвлюють не тільки інтерпретацію в цілому, а й підкреслюють характерні жанрові характеристики твору.

Перспективи дослідження. Перспективними у дослідженні окресленої теми можуть бути музикознавчі дослідження з приводу подальшого дослідження взаємодії композиторського задуму та інтерпретаційної версії, що сприяє розширенню репертуарної альтової палітри, підвищенню виконавського та теоретичного рівня обізнаності музикантів. Також, у перспективі дослідження можливе виявлення й аналіз стильових особливостей виконавців крізь призму конкретних українських композиторів сучасності.

Список використаних джерел і літератури:

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. Дедюля Ю.М. Твори крупної форми для альту в українській музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть: жанрово-стильовий пошук: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2021. 311 с.
3. Друскин М.С. Фортепианные концерты Бетховена. Путеводитель. Москва: Сов. композитор, 1981. 88 с.
4. Заранський В.І. Український скрипковий концерт. Львів: Сполом, 2003. 220 с.
5. Корредор Х.М. Беседы с Пабло Казальсом. Ленинград: Музгиз, 1960. 370 с.
6. Лобанова М.М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва: Сов. композитор, 1990. 312 с.
7. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке. Москва: Владос, 2003. 248 с.
8. Фейнберг С.Е. Сонаты Бетховена. Москва: Сов. композитор, 1988. С. 13-25.
9. Чорна Є. Дитяча фортепіанна музика у контексті авторського стилю А. Караманова: автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03. Харків, 2015. 16 с.

10. Швець Т., Щитова С. Багатомірність жанрового синтезу в сучасному музичному мистецтві. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. В. 15, Дніпро: Грані, 2019. С. 118–126.

References:

1. Asaf'ev, B.V. (1971). Musical form as a process. Leningrad: Muzyka [in Russian].
2. Dedjulja, Ju.M. (2021). Large-format compositions for viola in Ukrainian music of the last third of the XX – early XXI centuries: genre and style search. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv: KhNUA [in Ukrainian].
3. Druskin, M.S. (1981). Beethoven's Piano Concertos. Guide. Moskva: Sov. kompozitor [in Russian].
4. Zaranskyj, V.I. (2003). Ukrainian violin concerto. Ljviv: Spolom [in Ukrainian].
5. Korredor, H.M. (1960). Conversations with Pablo Casals. L.: Muzgiz [in Russian].
6. Lobanova, M.M. (1990). Musical style and genre: history and modernity. Sov. kompozitor [in Russian].
7. Nazajkinskij, E.V. (2003). Style and genre in music. Moskva: Vlado [in Russian].
8. Fejnberg, S.E. (1988). Beethoven's sonatas. Moskva: Sov. kompozitor [in Russian].
9. Chorna, Je. (2015). Children's piano music in the context of A. Karamanov's authorial style. Extended abstract of cand. thesis. Kharkiv: KhNUA [in Ukrainian].
10. Shvecj, T., Shhytova, S. (2019). Multidimensionality of genre synthesis in modern music art. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshhyny*, 15, 118–126 [in Ukrainian].

UDC 78.071:782

DOI 10.33287/222157

Куліш Марія Ігорівна,

аспірантка кафедри «Музикознавство та музична освіта»

Інститут мистецтв

Київського університету ім. Бориса Грінченка

тел. (099) 073 - 37 - 14

e-mail: m.kulish.asp@kubg.edu.ua

<https://orcid.org/0000-0002-4367-9039>

ФОРТЕПІАННІ ТРАНСКРИПЦІЇ ТА ОБРОБКИ О. ЗІЛОТІ В КОНТЕКСТІ ТРАДИЦІЙ РОМАНТИЧНОГО ВИКОНАВСТВА ТА ТЕНДЕНЦІЙ МУЗИЧНОГО РЕДАГУВАННЯ

Мета статті полягає в аналізі фортепіанних транскрипцій та обробок О. Зілоті в контексті романтичного виконавства та визначення їх ролі у музичному редагуванні кінця XIX – першої третини XX століття. **Методологія** представлена аналітичним, біографічним, музично-текстологічним та інтерпретологічним методами дослідження. Аналітичний метод полягає у теоретичному аналізі наукової літератури з обраної проблематики. Біографічний метод

передбачає вивчення виконавської та редакторської діяльності О. Зілоті у період викладання у Московській консерваторії. Музично-текстологічний та інтерпретологічний методи використовуються для дослідження Фантазії «Лезгінка» з опери А. Рубінштейна «Демон» у транскрипції О. Зілоті. **Наукова новизна** полягає у встановленні ролі Зілоті-виконавця та Зілоті-редактора в історико-стильовому контексті кінця ХІХ – першої третини ХХ століття. Ці вектори творчої діяльності О. Зілоті досліджуються крізь призму тенденцій виконавства та музичного редагування попереднього (першої половини ХІХ століття) та подальшого (початок ХХ століття) періоду. Вперше публікується інтерпретаторський аналіз редакції «Лезгінки» О. Зілоті, в процесі якого даються конкретні піаністичні рекомендації для сучасних виконавців, які планують взяти цей твір у свій концертний репертуар. **Висновки.** Виконавський та редакторський стилі О. Зілоті органічно вписався у тенденції цих видів діяльності на межі століть. В означених векторах творчості музиканта раціональне начало привалює над емоціональним, що підкреслює його особливу позицію серед інших піаністів-транскрипторів означеного часового проміжку. Його редакції вирізняються прискіпливістю у виставленні динамічних, агогічних та фактурних рекомендацій, що дає можливість використовувати ці твори як у виконавському, так і в педагогічному репертуарі сучасного піаніста.

Ключові слова: Олександр Зілоті, романтичне виконавство, транскрипції, обробки, музичне редагування, імпровізатори, піаністична манера.

Кулиш Мария Игоревна, аспірантка кафедри «Музыковедение и музыкальное образование» Института искусств Киевского университета им. Бориса Гринченка

Фортепианные транскрипции и обработки А. Зилоти в контексте традиций романтического исполнительства и тенденций музыкального редакторства

Цель статьи состоит в анализе фортепианных транскрипций и обработок А. Зилоти в контексте романтического исполнительства и определения их роли в музыкальном редакторстве конца ХІХ – первой трети ХХ столетия. **Методология** представлена аналитическим, биографическим, музыкально-текстологическим, а также интерпретологическим методами исследования. Аналитический метод состоит в теоретическом анализе научной литературы по выбранной

проблематике. Биографический метод предусматривает изучение исполнительской и редакторской деятельности А. Зилоти в период преподавания в Московской консерватории. Музыкально-текстологический и интерпретологический методы используются для исследования Фантазии «Лезгинка» из оперы А. Рубинштейна «Демон» в транскрипции А. Зилоти. **Научная новизна** состоит в установлении роли Зилоти-исполнителя и Зилоти-редактора в историко-стилевом контексте конца XIX – первой трети XX столетия. Эти векторы творческой деятельности А. Зилоти исследуются сквозь призму тенденций исполнительства и музыкального редакторства предыдущего (первая половина XIX столетия) и последующего (начало XX столетия) периодов. Впервые публикуется интерпретаторский анализ «Лезгинки» А. Зилоти, в процессе которого даются конкретные пианистические рекомендации для современных исполнителей, которые планируют взять это произведение в свой концертный репертуар. **Выводы.** Исполнительский и редакторский стили А. Зилоти органично вписались в тенденции этих видов деятельности на рубеже веков. В обозначенных векторах творчества музыканта рациональное начало превалирует над эмоциональным, что подчеркивает его особенную позицию среди других пианистов-транскрипторов обозначенного временного промежутка. Его редакции отличаются тщательностью в выставлении динамических, агогических и фактурных рекомендаций, что даёт возможность использовать эти произведения как в исполнительском, так и в педагогическом репертуаре современного пианиста.

Ключевые слова: Александр Зилоти, романтическое исполнительство, транскрипции, обработки, музыкальное редакторство, импровизаторы, пианистическая манера.

Kulish Maria, graduate student of the Department of Musicology and Music Education at the Institute of Arts in the Kyiv University named after Borys Hrinchenko

Piano transcriptions and arrangements by A. Siloti in the context of traditions of romantic performance and tendencies of musical editing

The purpose of the article is to analyze the piano transcriptions and arrangements of O.A. Siloti in the context of romantic performance and determine their role in the musical editing in the end of 19th – first third of the 20th century. **Methodology** is represented by analytical, biographical, musical-textological and interpretive research methods. The analytical

method is a theoretical analysis of the scientific literature on selected issues. The biographical method involves the study of performing and editorial activities of A. Siloti during his teaching at the Moscow Conservatory. Musical-textological and interpretological methods are used to study the Fantasy "Lezginka" from A. Rubinstein's opera "Demon" in the transcription of A. Siloti. **Scientific novelty** is to establish the role of Siloti-performer and Siloti-editor in the historical and stylistic context in the end of the 19th century – first third of the 20th century. These vectors of A. Siloti's creative activity are studied through the prism of the tendencies of performance and musical editing of the previous (first half of the 19th century) and the subsequent (beginning of the 20th century) period. For the first time, an interpretive analysis of A. Siloti's "Lezginka" edition is published, in the process of which specific pianistic recommendations are given for modern performers who plan to take this work into their concert repertoire. **Conclusions.** A. Siloti's performing and editorial styles organically fitted into the tendencies of these types of activity at the turn of the century. In the specified vectors of creativity by this musician the rational component rests over emotional, which emphasizes his special position among other pianists-transcribers of the specified time period. His editions are meticulous in presenting dynamic, agogic and textural recommendations, which makes it possible to use these works in both the performing and pedagogical repertoire of the modern pianist.

The key words: Alexander Siloti, romantic performance, transcriptions, arrangements, music editing, improvisators, piano style.

Постановка проблеми. Редакторська діяльність О. Зілоті тривалий час залишалася поза увагою дослідників у радянський період через статус емігранта. Після 1990-х років творчість О. Зілоті була фрагментарно досліджена російськими та американськими вченими. Відсутність детальної інформації про творчий шлях О. Зілоті не дозволяє сформулювати повну картину редакторського доробку О. Зілоті. Це, в свою чергу, обмежує свободу інтерпретування сучасного виконавця, не дозволяючи йому проаналізувати ці твори з точки зору історично інформованого виконавства. З огляду на цей фактор дослідження позиції фортепіанних редакцій О. Зілоті в контексті традицій виконавства епохи Романтизму та тенденцій музичного редагування означеного часового проміжку є актуальним як для дослідників-теоретиків, так і для практикуючих піаністів.

Аналіз сучасних публікацій. Сьогодні науковий інтерес до вивчення творчої спадщини О. Зілоті виявлений у царині виконавства, педагогіки, організаторської роботи та редагування. Постать Зілоті-піаніста досліджується у дисертації О. Мальцевої «Олександр Зілоті: піаніст, педагог, організатор концертного життя» [8] та американського вченого Н. Тантікарна ««Біографічний огляд педагога-піаніста Олександра Сілоті та його перегляд Другого фортепіанного концерту Ф. Ліста» [14]. Громадська діяльність О. Зілоті проаналізована лише у розрізі російського періоду його творчості. Окрім праці О. Мальцевої цьому аспекту присвячене дослідження С. Горобець «Культуротворча діяльність О.І. Зілоті у художньому житті Росії початку ХХ століття» [2]. Амплуа Зілоті-редактора найбільш повно розкрито у дисертації С. Ізотової «О.І. Зілоті та його роль у рецепції творчості І. С. Баха» [5], проте лише з точки зору його обробок творів І. С. Баха. Редакції О. Зілоті творів інших композиторів є майже недослідженими. Єдина іноземна монографія, присвячена еміграційному періоду життя та творчості О. Зілоті, належить американському дослідникові, диригенту, професорові Стенфордського університету Чарльзу Барберу «Загублений серед зірок. Забуте музичне життя Олександра Сілоті» [13]. Крім того за його сприяння було надруковане єдине найбільш повне зібрання редакцій О. Зілоті, у які не увійшли обробки М. Равеля та А. Рубінштейна, а також ряд творів А. Лядова, С. Рахманінова та Й.С. Баха [15].

Мета статті – проаналізувати фортепіанні транскрипції та обробки О. Зілоті в контексті романтичного виконавства; визначити їхню роль у музичному редагуванні кінця ХІХ – першої третини ХХ ст.

Об’єкт дослідження – фортепіанні транскрипції та обробки О. Зілоті, а **предмет** – традиції романтичного виконавства та музичного редагування кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. у редакторській діяльності О. Зілоті.

Виклад основного матеріалу. Кінець ХІХ століття став періодом, насиченим сформованими протягом століття традиціями виконавства, в тому числі і фортепіанного. Отже можна виділити ряд ключових тенденцій означеного часового проміжку, в контексті яких доцільно досліджувати редакторську діяльність О. Зілоті. Факти подальшого аналізу його редакторського доробку засвідчують, що О. Зілоті створював свої аранжування та транскрипції, орієнтуючись саме на конкретні аспекти тогочасного фортепіанного виконавства. Як

показує історичний контекст, до XVII століття функції виконавця були нерозривно пов'язані із редакторською та композиторською діяльністю. Натомість, у XIX столітті ці ролі були чітко розмежовані. Виконавство доби Романтизму не вимагало від композитора обов'язкового віртуозного володіння інструментом та активної концертної діяльності. Відповідно сам виконавець не мав потреби писати власні твори та занотовувати власні редакції. Природньо, що підчас роботи над будь-яким твором виконавець вносить невеликі корективи, проте ці зміни не обов'язково відображаються у нотному тексті, як це було кілька століть тому, в епоху «імпровізаторів». Як аргумент наведемо цитату з дослідження Н. Усенко: «У різні історичні періоди взаємодія виконавської та композиторської «складових» у творчості одного музиканта набувало різних форм <...> Завершальний етап вказаного складного та суперечливого процесу безпосередньо збігся з бурхливим розквітом віртуозного романтичного виконавства, що виявило вельми інтенсивний вплив на європейську музичну культуру» [12; 9]. Піанізм епохи Романтизму протягом усього XIX століття, як і мистецтво в цілому, був зорієнтований на максимальну природність та безпосередність художнього образу.

Фортепіанний твір наділявся темпераментом, і для подальшої його демонстрації довелося розширити арсенал віртуозних задач. На межі століть до романтичних тенденцій повертається превалювання інтелекту над почуттями, проте воно існує у балансі з піаністичною манерою розкриття емоцій. Яскравим прикладом таких пропорцій стали стилі гри братів Рубінштейнів. Якщо Антон ставив на чільне місце чуттєвість виконання, іноді гіпертрофовану передачу емоцій, то Микола був прихильником врівноваженої манери, де на першому місці була чіткість умовних контурів художнього образу, які визначив композитор. У цьому випадку виконавець мав частково поступитися активністю прояву емоцій. Оскільки, О. Зілоті був учнем М. Рубінштейна у консерваторії, є очевидним, що він наслідував такий підхід до інтерпретування твору. Це вплинуло і на його редакторський стиль, який, як ми виявили в ході дослідження, відзначався чисельними примітками у нотному тексті, а в деяких редакціях і актуальними для виконавця рекомендаціями на початку твору.

Кінець XIX століття вимагав від артиста осмисленості та природності виконання: «Спостерігаючи за клавірним та фортепіанним виконавством, за самою стихією музичної діяльності у суспільних формах, ми бачимо періоди панування "трюкових"

артистів, що змінювали періоди вподобань глибокої змістовності та серйозності <...> музичних висловлювань. <...> на відстежування цього "маятника" масових смаків та споживань налаштовує сьогодення дійсність, коли на наших очах віртуозність як видатне володіння інструментом у масовій свідомості витісняє пануючу нещодавно високу духовність музичного спілкування» [10, 94]. При чому публіка воліла бачити та чути виключно віртуозів, майстрів своєї справи, яким беззаперечно був і О. Зілоті. Для того, щоб проаналізувати редакторську діяльність в контексті такого стилю виконавства, визначимо чинники, які, на нашу думку, зумовили поступову популяризацію фортепіанної гри, яка на межі століть досягла апогею. Варто відзначити, що фортепіано часто делегували функцію оркестру, оскільки повноваження піаніста були розширені композиторськими вимогами. Крім того, більшість тогочасних виконавців були талановитими піаністами, а отже їхні твори були відображенням їхніх піаністичних можливостей. Перехід між ХІХ та ХХ століттями був ознаменований новою плеядою «законодавців» традицій фортепіанного виконавства. О. Зілоті активно співпрацював із видатним німецьким піаністом Павлом Пабстом, результати впливів якого найбільше виявилися у період Петербурзької антрепризи О. Зілоті. Виконавську манеру П. Пабста вирізняли такі риси як абсолютна технічна свобода, пріоритет музичної виразності над віртуозністю, «оркестровість» гри та чіткий контроль над звуковидобуванням. А. Рубінштейн вважав П. Пабста найкращим виконавцем своїх творів, а М. Рубінштейн 1878 року запросив його до викладів у Московській консерваторії. П. Пабст був постійним партнером О. Зілоті у фортепіанному ансамблі більше десяти років. На нашу думку, така тісна та тривала співтворчість обумовлена схожістю виконавських смаків музикантів.

Власне на межі ХІХ та ХХ століть концертуючі артисти часто займалися і редакторською діяльністю, проте не завжди вона проявлялася настільки масштабно, як у О. Зілоті. Окремої популярності серед жанрів редакторства досягла транскрипція. ХІХ століття ознаменоване появою піаністів-віртуозів, котрі завоювали прихильність публіки. З 1810-х років сольні виконавці не лише демонструють свої можливості вітчизняним слухачам, а також здійснюють активну гастрольну діяльність. Тогочасного глядача потрібно було не лише зацікавити, але й здивувати, однак його музичний світогляд був вельми обмежений. Тому виконавцям

доводилося брати за основу транскрипцій теми, які були популярними в тій чи іншій країні. Окрім орієнтації на популярні оперні номери піаністи віддавали перевагу фольклорним темам. Особливе місце посіла орієнтальна стилістика. Один із ключових творів у репертуарі О. Зілоті – фантазія «Ісламей» Мілія Балакірева. О. Зілоті взяв її в роботу ще під час навчання у Ф. Ліста. Це був один із найпопулярніших творів у класі видатного педагога. М. Балакірев належав до генерації транскрипторів середини ХІХ століття. «Ісламей» – не єдиний приклад орієнтальної тематики. М. Балакірев створив ряд транскрипцій на теми М. Глинки. Серед них – фортепіанні фантазії на теми «Арагонської хоти» (Блискуче капричіо у формі увертюри), «Жайворонка», «Камаринської» (Фантазія на дві російські народні пісні), «Не говори» (Арабески для концертного виконання), «Спогади про оперу “Іван Сусанін”» та фортепіанна фантазія «Життя за царя». Для своїх транскрипцій оперні теми також обирав Сеймур Шифф – відомий піаніст середини ХІХ століття. У його доробку транскрипції та фантазії на теми з опер «Дон Жуан», «Руслан та Людмила», «Іван Сусанін», а також на теми з ключових симфонічних творів, таких як Симфонія g-moll В.А. Моцарта і Другої, П'ятої та Сьомої симфоній Л.Бетховена. С.Шифф також був представником плеяди імпровізаторів, адже більшість його транскрипцій – це частини концертних імпровізацій, занотованих вже після самого виступу. Своїми фортепіанними версіями народних пісень та романсів Ф. Шуберта, О. Аляб'єва, П. Чайковського, М. Глинки, прославилися такі піаністи-редактори як С. Тальберг, А. Гензельт, А. Контський, Т. Деллер, Фердинанд та Едвард Ланберги, О. Дюбюк. Останні двоє були педагогами першого покоління Московської консерваторії, яких запросив до викладацького складу М. Рубінштейн. Видатним віртуозом свого часу, якого порівнювали із Ф. Листом, і навіть вважали кращим за нього, був Сигізмунд Тальберг. Його піаністичний шлях розпочався концертом у Парижі 1836 року, на якому він вразив публіку темпами та мелодійністю виконання. Серед його транскрипцій найбільш відомий ор. 79, що має назву «Мистецтво співу, що застосовується до фортепіано» (1830 р.). Видання містить фантазії на оперні теми, камерні вокальні твори й народні пісні.

Наступне покоління транскрипторів, до якого належить і О. Зілоті, привносило власні новації у музичне редагування. Наприкінці ХІХ століття у піаністичну практику міцно увійшли спроби виконавців записати свої імпровізаційні фрагменти, які іноді

були введені у нотне полотно твору, навіть безпосередньо під час концерту. В такий спосіб поширювалася форма транскрипції або фантазії на теми того чи іншого твору. Яскравим прикладом транскрипції на популярні мелодії у редакторській творчості О. Зілоті є Дванадцять тем з відомих вальсів Й. Штрауса. О. Зілоті відмічає на початку твору «транскрипція та редакція для студентів-піаністів». В даному випадку О. Зілоті не лише звертає увагу на комплекс популярних творів, але і адресує свою транскрипцію конкретній виконавській аудиторії. Особливістю редакторського доробку О. Зілоті є його універсальність. У нього є не лише твори високого піаністичного рівня, але і менш складні редакції, розраховані як на професіонала, так і на піаніста-аматора або учня середньої ланки музичної освіти. Серед них обробка «Пісні Індійського гостя» з опери «Садко» М. Римського-Корсакова, «Мелодії» з опери «Орфей та Евридика» К. В. Глюка, «Лебідя» з сюїти «Карнавал тварин» та «Кадіш» з вокального циклу «Дві єврейські мелодії» М. Равеля.

В цьому контексті становить інтерес Фантазія на теми з опери А. Рубінштейна «Демон», яку П. Пабст часто виконував сам і згодом опублікував нотний текст своїх змін до Фантазії у виданні П. Юргенсона. Саме в ньому наразі існує найбільш повний матеріал, присвячений транскрипторам ХІХ століття та містить інформацію про О. Зілоті. Н. Іванчей так пише про це видання: «Варто відзначити, що аналізуючи один із Каталогів видавництва Юргенсона, ми виявили вісімдесят імен транскрипторів. Серед них – відомі імена: Гензельт, Бюлов, Губерт, Лауб, Даргомижський, Зілоті, Ліст, Дюбюк, та мало знайомі або зовсім невідомі музиканти: Мельцель, Маркс, Капрі, Абрамова, Паладін, Тивольський, Альберті та інші» [4, 123].

О. Зілоті створив свою версію згаданої Фантазії П. Пабста, зробивши транскрипцію на транскрипцію. Однак з невідомих причин пояснення щодо першоджерела П. Пабста зникає з нотних видань, і наразі у нотному тексті «Лезгінки» вказані лише імена А. Рубінштейна як автора опери, теми з якої використані у транскрипції, та самого О. Зілоті. Ця редакція не увійшла до основної збірки аранжувань та транскрипцій видання К. Фішера, проте наразі ноти є у вільному доступі¹¹⁴. Сьогодні ми не маємо можливості ознайомитися з версією П. Пабста, над якою працював О. Зілоті, оскільки її нотний текст втрачений. Проте, досліджуючи редакторський стиль О. Зілоті, можна

¹¹⁴ en.scorser.com/Out/300541902.html

припустити, що він не вносив значних змін у Фантазію П. Пабста, зробивши її більш зручною для виконавця. «Лезгінка» складає гострий контраст із попереднім хоровим номером «У день веселощів ми всі зібралися» та останнім з танцювальних номерів – плавним танком дівчат. Звісно, у фортепіанному виконанні вона звучить окремим номером, що не дозволяє протиставити її ліричному матеріалу опери. Тому під час інтерпретування піаніст має мислити цей номер як *інтермедію між протилежною за характером музикою*. Таким чином, головну задачу поданої транскрипції можемо визначити як *оволодіння мистецтвом симфонічного піанізму*, що є однією з ключових позицій романтичного виконавства на межі століть. Для цього опишемо методи роботи крізь призму виконавської інтерпретації.

Темп варто взяти на початку більш стриманий, аніж в оригіналі. Згідно з метрономом чверть на початку твору має дорівнювати від 120 до 140 ударів у швидких частинах, адже темп швидких частин має істотно прискоритися у фіналі. Це дозволяє зберегти чіткість у пасажах та не втратити цільність мелодії. Мал. 1 – «Лезгінка» з опери «Демон» А. Рубінштейна у редакції О. Зілоті. Оригінал є симфонічним номером з другої дії опери та першим з танцювальних номерів у ній.

ЛЕЗГИНКА
из оперы «ДЕМОН»

А. РУБИНШТЕЙН
Переложение для фортепиано А. ЗИЛОТИ

Ф-п.

Скоро
mf staccato

rit.

a tempo

Перше, що привертає увагу впродовж усього нотного тексту – це велика кількість акцентів. Дослухаючись до оригіналу, приходимо до висновку, що там, де О. Зілоті проставив акценти, проходить лінія головної теми. А оскільки тип мелодії інструментальний, а не вокальний, пріоритетний музичний матеріал потрібно додатково підкреслювати, адже він може загубитися в рясній фактурі. Звернемо увагу, що таке маркування мелодичної лінії зустрічається лише у швидких частинах.

Другий аспект, на якому варто зосередитися, це наявність двох тем, які контрастують між собою. Оскільки «Лезгінка» в опері – це мішаний танок хлопців та дівчат, А. Рубінштейн передає це фрагментами відповідного характеру. В партитурі оригіналу виписані два фрагменти, перший з яких є умовним середнім розділом. У Фантазії О. Зілоті їх три. Звернемо увагу, що в оригінальній версії т. 89-133 включно є ліричним розділом, тоді як у версії О. Зілоті цей тематизм переривається у т. 105 темповим позначенням *Allegro*, а потім повертається у повільний темп з т. 121. Мал. 2 – Лірична тема транскрипції із вставним фрагментом *Allegro* згідно з версією О. Зілоті.

Не споро
leggero
pp con espressione
marcato
a Pedale.

Allegro
sempre pp leggerissimo

8

Таким чином О. Зілоті мислить середній розділ як тричастинну структуру. В процесі нашої виконавської роботи над Фантазією радимо піаністу розглядати цю зміну О. Зілоті у такий спосіб. Перший варіант інтерпретації – визначити це як гостре протиріччя між фрагментами і, як наслідок, зробити *Allegro* в темпі усіх швидких частин, трактуючи це як швидкоплинний порив. Другий варіант інтерпретації полягає у трактуванні швидкого фрагменту як видозміну основної ліричної теми, а отже, *Allegro* зробити умовним та грати в *Allegretto non troppo*. В такому випадку у ньому слід додатково підкреслити тему в партії лівої руки. О. Зілоті робить вказівку виконавцеві, виставляючи *marcato* ще на початку повільної частини (т.89).

Оскільки об'єм статті не дозволяє продемонструвати більш детальний інтерпретаторський аналіз цієї редакції О. Зілоті, викладене дозволяє дійти висновку, що О. Зілоті постійно фокусує увагу піаніста на гострому ритмі та системі взаємодії сильних та слабких долей, особливо у фіналі твору, де є тенденція постійного прискорення. Наразі відомий лише один запис виконання цієї транскрипції О. Зілоті Сергієм Форостіані у концертній залі Яані Кірік в Естонській церкві Св. Іоанна у Санкт-Петербурзі 20 квітня 2015 року. У контексті нашого інтерпретаторського дослідження радимо виконавцеві ознайомитися з цією версією «Лезгінки», однак не орієнтуватися на неї повністю як на взірць для наслідування: «Редагування – це та царина, де можливі перехрещення інтерпретаційно-виконавських якостей музиканта та його педагогічної діяльності. Ця співтворчість виконавців з композиторами, яка характерна для всіх великих музикантів, хоча і проявляється вона у різноманітних формах. В одних – у власних виконаннях, зафіксованих записах <...>, в інших – в усній формі уроків, відображених у пам'яті учнів»¹¹⁵ [6; 49-50]. М. Корноухов, якому належить цей вислів, відносить означену класифікацію до більш пізнього періоду розвитку фортепіанного мистецтва, а саме ХХ століття. Він наводить приклади таких викладачів як Г. Нейгауз, С. Фейнберг, А. Шнабель, М. Юдіна, Г. Гульд, Б. Яворський. Проте ми вважаємо, що ця тенденція у ХХ столітті проявила себе в повній мірі, але розвиватися такий погляд на працю редактора почав саме на межі століть. Фортепіанне редакторство та романтична манера виконання в цей період нарешті отримали чіткі контури: «У музичному мистецтві

¹¹⁵ Корноухов М. Д. Формирование готовности к редактированию нотного текста у учащихся-музыкантов в процессе обучения, дисс....канд.пед.наук, Москва, 2003. 145 с.

романтизму вперше настільки яскраво виражена ідея особистісного відношення до осягнення художнього світу, особистісної інтерпретації, особистісного судження. Це розуміння сутнісних особливостей <...> зіграло величезну роль у формуванні нової виконавської культури романтичного століття, у появі таких блискучих інтерпретаторів як Ф. Ліст, Ф. Шопен та А. Рубінштейн, у пошуку нових виконавських можливостей»¹¹⁶ [9, 32-33]. У редакторській діяльності кінця ХІХ – поч. ХХ ст. основні тенденції, які формують «дух часу», можна охарактеризувати одним із основних піаністичних принципів Ф. Бузони: «Дана обробка має на подальшій меті – в певному сенсі перетворити цей благородний матеріал у широку за обсягом вищу школу фортепіанної гри»¹¹⁷[1, 255].

О. Зілоті навпаки не ставив на меті своїми обробками створити «вищу школу фортепіанної гри». На перший погляд така точка зору щодо рівня складності іде в розріз з майстерністю гри самого О. Зілоті. Проте, на нашу думку, такий вектор редакторської діяльності стає природним для виконавця, який позиціонує себе не як майстер, а як учень у відношенні до композитора, чий твір він бере для створення редакції. Питання взаємозв'язку виконавства та редакторства, як виявили результати дослідження його редакцій, у випадку з О. Зілоті становить *збалансовану інтерпретацію*. Подібний тип інтерпретації у пізніших дослідженнях визначають як «художню інтерпретацію», тобто «розуміння мистецтва, що знайшло себе у різних актуально-творчих художніх творах»¹¹⁸[7; 54]. Таку позицію щодо процесу інтерпретації висловлює і Д. Дятлов: «Фортепіанна інтерпретація включає в себе велику кількість елементів, які створюючи різноманітні зв'язки, складають цілісну єдність музичного виконання. У музичному виконанні парадоксальним способом пов'язуються суперечливі та на перший погляд несумісні речі: <...> нотний текст, що є графічним зображенням музичної ідеї та його інтерпретація, яка включає в себе не лише, але і <..> багато з того, що текст не містить»¹¹⁹ [3; 174-175]. Згідно з такою думкою вже не можна роз'єднати виконавство та інтерпретацію: «Інтерпретація музичного твору виступає в якості

¹¹⁶ Мелешкина Е.А. Стилевой феномен романтизма в профессиональной подготовке учителя музыки. Дисс. ... канд. пед. наук. Москва, 2004. 179 с.

¹¹⁷ Бузони Ф. И.С. Бах. Клавир хорошего строя. Гос. муз. изд. МУЗГИЗ, 1941. Т. 1. 232 с.

¹¹⁸ Кудряшов А.Ю. Исполнительская интерпретация музыкального произведения в исполнительско-стилевой эволюции: теория вопроса и анализ «ХТК». М., 1994. 233 с.

¹¹⁹ Дятлов Д.А. Исполнительская интерпретация фортепианной музыки: теория и практика. Дисс. ... докт. искусств. Ростов-на-Дону, 2015. 495 с.

складної системи діяльності музиканта, яка проявляється у творчому пошуку виконавських засобів для відображення розуміння змісту твору»¹²⁰[11, 21].

Висновки. Проаналізувавши окремо виконавський та редакторський стиль О. Зілоті, приходимо до висновку, що обидва вектори його роботи органічно вписалися в актуальні тенденції відповідних форм музичного мистецтва кінця XIX – першої третини XX століття. Специфіка естетичних поглядів О. Зілоті, яка особливо полонила його аудиторію в період еміграції, полягала у тому, що він міг грати як редактор і створювати редакції як виконавець. Редакції О. Зілоті високо цінуються і до сьогодні, оскільки, на відміну від сучасних йому редакторів, мають настільки конкретні побажання самого О. Зілоті, що можуть вигідно використовуватися і як методичний репертуар. Його редакторський стиль можна назвати більше раціональним, аніж емоційним. Транскрипції більшості піаністів-редакторів XIX століття були умовною стенографією їх власних імпровізацій. А отже у своїх версіях творів вони розраховували на власні піаністичні можливості, тоді як О. Зілоті брав до уваги виконавців із різним арсеналом технічних та виразових здібностей, що свідчить про остаточну кристалізацію його редакторського стилю на межі століть.

Перспективи подальшого вивчення редакторської діяльності О. Зілоті лежать у площині виконавських та педагогічних досліджень. Редакції О. Зілоті можуть зайняти вагоме місце у виконавського репертуарі професійного піаніста. Адже в процесі роботи над будь-яким з цих творів він неодмінно звернеться до глибинного вивчення проблеми музичного редагування, розглядаючи О. Зілоті в контексті тогочасних тенденцій музичного редагування та виконавської манери. До детального вивчення взаємозв'язку Зілоті-редактора та Зілоті-виконавця можуть звернутися і фортепіанні педагоги, які обиратимуть його редакції для своїх учнів. Піаністичний рівень задач, поставлених О. Зілоті у його текстах, відповідає середній та вищій ланці освіти. При роботі із студентом педагог повинен буде звернутися до естетичного, виконавського та редакторського чинників епохи, у яку О. Зілоті створював свої редакції. Отже, він вивчатиме цей аспект з метою більш зрозумілої постановки інтерпретаторських завдань для свого студента.

¹²⁰ Телегина Н.О. Развитие у музыкантов-исполнителей умений художественной интерпретации в процессе фортепианной подготовки в вузе, дисс. ... канд. пед. наук, Челябинск, 2014. 215 с.

Список використаних джерел і літератури:

1. Бузони Ф. И.С. Бах. Клавир хорошего строя. М.: Музгиз, 1941. Т. 1. 232 с.
2. Горобец С.В. Культуротворческая деятельность А.И. Зилоти в художественной жизни России начала XX века: дисс. ... док. культур., Санкт-Петербург, 2018. 432 с.
3. Дятлов Д.А. Исполнительская интерпретация фортепианной музыки: теория и практика. Дисс. ... докт. искусствовед., Ростов-на-Дону, 2015. 495 с.
4. Иванчей Н.П. Фортепианная транскрипция в русской музыкальной культуре XIX века. Дисс. ... канд. искусствовед., Ростов-на-Дону, 2009. 325 с.
5. Изотова С.А. А.И. Зилоти и его роль в рецепции творчества И.С. Баха. Дисс. ... канд. искусствовед., Санкт-Петербург, 2015. 289 с.
6. Корноухов М.Д. Формирование готовности к редактированию нотного текста у учащихся-музыкантов в процессе обучения. Дисс. ... канд. пед. наук, Москва, 2003. 145 с.
7. Кудряшов А.Ю. Исполнительская интерпретация музыкального произведения в исполнительско-стилевой эволюции: теория вопроса и анализ «ХТК». М., 1994. 233 с.
8. Мальцева Е.Г. Александр Ильич Зилоти: пианист, педагог, организатор концертной жизни. Дисс. ... канд. искусствовед., Ростов-на-Дону, 2014. 434 с.
9. Мелешкина Е.А. Стилевой феномен романтизма в профессиональной подготовке учителя музыки. Дисс. ... канд. пед. наук, Москва, 2004. 179 с.
10. Мударян Г.В. Virtuозность как феномен в истории фортепианной культуры. Дисс. ... канд. искусствовед., Ростов-на-Дону, 2015. 200 с.
11. Телегина Н.О. Развитие у музыкантов-исполнителей умений художественной интерпретации в процессе фортепианной подготовки в вузе. Дисс. ... канд. пед. наук, Челябинск, 2014. 215 с.
12. Усенко Н.М. Влияние романтического виртуозного исполнительства на композиторское творчество. Дисс. ... канд. искусств, Ростов-на-Дону, 2005. 168 с.
13. Barber C. Lost in the Stars. The Forgotten Career of Alexander Siloti. Lanham, Maryland and Oxford: The Scarecrow Press, 2002. 431 p.
14. Tanticarn N. Biografical Overview of Pianist-pedagogue Alexander Siloti, Coral Gables, Florida: ProQuest LLC, 2013. 101 p.
15. The Alexander Siloty Collection: Editions, Transcriptions and Arrangements for Piano Solo. Canada: Carl Fisher's edition. 2003.

References:

1. Busoni, F. (1941). I.S. Bach. Piano score of Well Tempered Clavier. State muses. ed. MUZGIZ, T. 1, 232 [in Russian].
2. Gorobets, S. (2018). Cultural activity of A I. Ziloti in the artistic life of Russia at the beginning of the XXth century, St. Petersburg. 432 [in Russian].
3. Dyatlov, D. (2015). Performing interpretation of piano music: theory and practice, dissertation, Rostov-on-Don. 495 [in Russian].
4. Ivanchey, N. (2009). Piano transcription in Russian musical culture of the XIXth century, Rostov-on-Don. 325 [in Russian].

5. Izotova, S. (2015). A.I. Ziloti and his role in the reception of I.S. Bach, St. Petersburg. 289 [in Russian].
6. Kornoukhov, M. (2003). Formation of readiness for editing musical text among students-musicians in the learning process, Moscow. 145 [in Russian].
7. Kudryashov, A. (2014). Performing interpretation of a piece of music in the performing-style evolution: Theory of the question and analysis of "WTC". M., 1994. 233 [in Russian].
8. Maltseva, E. (2014). Alexander Ilyich Ziloti: pianist, teacher, organizer of concert life, Rostov-on-Don. 434 [in Russian].
9. Meleshkina, E. (2004). Stily phenomenon of romantism in the professional training of a music teacher, Moscow. 179 [in Russian].
10. Mudaryan, G. (2015). Virtuosity as a Phenomenon in the History of Piano Culture, Rostov-on-Don. 200 [in Russian].
11. Telegina, N. (2014). Development of artistic interpretation skills in musicians-performers in the process of piano training at a university, Chelyabinsk. 215 [in Russian].
12. Usenko, N. (2015). Influence of romantic virtuoso performance on composer's creativity, Rostov-on-Don. 168 [in Russian].
13. Barber, C. (2002). Lost in the Stars. The Forgotten Career of Alexander Siloti. Lanham, Maryland and Oxford: The Scarecrow Press, 431 [in English].
14. Tanticarn, N. (2013). Biographical Overview of Pianist-pedagogue Alexander Siloti, Coral Gables, Florida: ProQuest LLC. 101 [in English].
15. The Alexander Siloty Collection: Editions, (2003). Transcriptions and Arrangments for Piano Solo. Canada: Carl Fisher`s edition. 288 [in English].

UDC 78.082.4

DOI 10.33287/222158

Юрійчук Надія Анатоліївна,
заслужена артистка України,
доцент кафедри «Фортепіано»

Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

тел. (097) 983 - 13 - 84

e-mail: nadinur0111@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0162-247X>

ПОЛІФОНІЧНІ ПРИНЦИПИ В КАММЕРМУЗІК № 7

ПАУЛЯ ХІНДЕМІТА

Мета статті – відображення принципів поліфонічної роботи Пауля Хіндемита на прикладі *Kammermusik* № 7, фіналу макроцикла, в якому композитор втілює ідеї епохи Бароко в сучасній йому манері. Цей цикл став одним з найбільш показових прикладів звернення композитора до неокласицизму – в першу чергу, це помітно у

використанні форми *Concerto Grosso*, в якій написані всі сім концертів. У фіналі останнього з них, концерта для органа з оркестром, генеральним принципом формоутворення стає поліфонія, що дозволяє вважати цей твір одним з найбільш показових зразків контрапунктичної роботи П. Хіндемита. **Методи** дослідження, що були використані при написанні статті: емпіричні (опис, порівняння, узагальнення), цілісний музикознавчий аналіз, історичний, структурно-функціональний, а також системний підходи. **Наукова новизна** роботи концентрується у докладному розгляді (вперше в українському музикознавстві) фіналу циклу *Kammermusik* Пауля Хіндемита і в розкритті особливостей інтерпретації композитором барокових моделей, зокрема, у рамках органного концерту. Також вперше детально проаналізовано значення поліфонії в останній частині *Kammermusik*. **Висновки.** Цикл *Kammermusik* надзвичайно показовий для характеристики стилю П. Хіндемита того часу: в першу чергу, він демонструє спосіб композиторської роботи автора з бароковою моделлю, тобто втілює поєднання принципів неокласицизму із власною композиторською технікою; крім того, ціла низка композиційних прийомів передбачили майбутню інструментальну творчість П. Хіндемита. У свою чергу, фінал циклу являє собою один з найважливіших зразків не тільки у творчості композитора, але і в цілому в області органного концерту ХХ століття, де втілені у повній мірі всі принципи роботи П. Хіндемита з поліфонічною тканиною.

Ключові слова: Пауль Хіндеміт, *Kammermusik*, концерт для органа з камерним оркестром, поліфонія, неокласицизм, фуга, *Concerto grosso*.

Юрийчук Надежда Анатольевна, заслуженная артистка Украины, доцент кафедры «Фортепиано» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Полифонические принципы в *Kammermusik* № 7 Пауля Хиндемита

Цель статьи – отображение принципов полифонической работы Пауля Хиндемита на примере *Kammermusik* № 7, финала макроцикла, в котором композитор воплощает идеи эпохи Барокко в современной ему манере. Этот цикл стал одним из наиболее показательных примеров обращения композитора к неоклассицизму – в первую очередь, это заметно в том, что автор использует форму *Concerto Grosso*, в которой написаны все семь концертов. В финале последнего

из них, концерта для органа с оркестром, генеральным принципом формообразования становится полифония, что позволяет считать это произведение одним из наиболее показательных образцов контрапунктической работы П. Хиндемита. **Методы** исследования, которые были использованы при написании статьи: эмпирический (описание, сравнение, обобщение), целостный музыковедческий анализ, исторический, структурно-функциональный, а также системный подходы. **Научная новизна** работы концентрируется в подробном рассмотрении (впервые в украинском музыковедении) финала цикла *Kammermusik* Пауля Хиндемита и в раскрытии особенностей интерпретации композитором барочных моделей, в частности, в рамках органного концерта. Также впервые детально проанализировано значение полифонии в последней части *Kammermusik*. **Выводы.** Цикл *Kammermusik* чрезвычайно показателен для характеристики стиля П. Хиндемита того времени: в первую очередь, он демонстрирует способы композиторской работы автора с барочной моделью, то есть, воплощает сочетание принципов неоклассицизма с собственной композиторской техникой; кроме того, целый ряд композиционных приёмов предусмотрели будущее инструментальное творчество П. Хиндемита. В свою очередь, финал цикла представляет собой один из важнейших образцов не только в творчестве композитора, но и в целом в области органного концерта XX века, где воплощены в полной мере все принципы работы П. Хиндемита с полифонической тканью.

Ключевые слова: Пауль Хиндемит, *Kammermusik*, концерт для органа с камерным оркестром, полифония, неоклассицизм, фуга, *Concerto Grosso*.

Yuriychuk Nadezhda, Honored artist of Ukraine, Associate Professor of the „Piano” department at the Dnepropetrovsk Academy of music named after M. Glinka

Polyphonic Principles in *Kammermusik* No. 7 by Paul Hindemith

The purpose of article is to reflect the principles of Paul Hindemith's polyphonic work on the example of *Kammermusik* № 7, the finale of the macrocycle, in which the composer embodies the ideas of the Baroque era in his contemporary manner. This cycle became one of the most illustrative examples of the composer's appeal to neoclassicism – first of all, it is noticeable in the use of the form *Concerto Grosso*, in which all seven concerts are written. In the finale of the last, a concerto for organ and

orchestra, the general principle of formation is polyphony, which allows us to consider this work as one of the most illustrative examples of P. Hindemith's counterpoint work. Research **methods** used in writing the article: empirical (description, comparison, generalization), holistic musicological analysis, historical, structural and functional, as well as a systematic approach. The **scientific novelty** of the work is concentrated in the detailed consideration (for the first time in Ukrainian musicology) of Paul Hindemith's *Kammermusik* cycle' finale and in the disclosure of the composer's interpretation peculiarities of baroque models, in particular, in the organ concert. The significance of polyphony in the last part of *Kammermusik* was also analyzed in detail for the first time. **Conclusions.** The *Kammermusik* cycle is extremely revealing for the characterization of P. Hindemith's style of that time: first of all, it demonstrates the author's way of composing with the baroque model, i.e. he embodies the combination of neoclassicism' principles with his own compositional technique; in addition, a number of compositional techniques foresaw the future instrumental work of P. Hindemith. In turn, the finale of the cycle is one of the most important examples not only in composer's work, but in general in the field of twentieth century's organ concert, which fully embodies all the principles of P. Hindemith's work with polyphonic fabric.

The key words: Paul Hindemith, *Kammermusik*, organ concerto with chamber orchestra, polyphony, neoclassicism, fugue, *Concerto grosso*.

Постановка проблеми. Макроцикл *Kammermusik* Пауля Хіндемита – це ряд концертів для різноманітних складів. Серед них – концерти для п'яти духових інструментів (*Kleine Kammermusik*), для фортепіано і 12 сольних інструментів (*Kammermusik* № 2), для віолончелі та 10 сольних інструментів (*Kammermusik* № 3), а також чотири концерти для камерного оркестру і сольних інструментів: скрипки (№ 4), альту (№ 5), віоли d'amour (№ 6) і органу (№ 7). Стиль П. Хіндемита того часу найбільш наглядно можна проаналізувати якраз на прикладі цього грандіозного циклу: як вказує музикознавець В.П. Варунц, «по-перше, він [цикл] найбільшою мірою здатен показати композиторський метод автора, а по-друге, знайдені тут художні та композиційні прийоми багато в чому визначили усю подальшу інструментальну творчість Хіндемита» [1, 152]. У своєму дослідженні ми зупинимося на розгляді останнього, органного концерту – і, зокрема, простежимо поліфонічні принципи, перетворені автором у музичній тканині твору.

Актуальність. Дослідження *Kammermusik* № 7 Хіндемита повністю вписується в надзвичайно актуальну на даний момент проблему реалізації композиторами ХХ – ХХІ ст. класичних (в тому числі барокових) моделей. Крім того, особливий інтерес представляє собою вивчення жанру органного концерту в рамках творчості П. Хіндемита.

Огляд літератури. Макроцикл *Kammermusik* і деякі його частини окремо стали об'єктами численних досліджень музикознавців різних країн. Зокрема, можемо відзначити дві статті українських дослідників: А.В. Городецького [3] і Б.Ю. Решетилова [6]. Однак ці статті описують інші частини циклу, тоді як фіналу *Kammermusik* до сих пір не було присвячено окреме дослідження. Поліфонію Хіндемита і особливості стиля в цілому розглядають книги Т.Н. Левої і О.Т. Леонтьєвої [5], а також підручник І.К. Кузнєцова [4] і дисертація Н.Г. Бать [2]. Найбільш докладно про цей твір сказано в статті В.П. Варунц зі збірки статей і досліджень про Хіндемита [1], в монографії І.О. Цахер [7] і у вступній статті G. Schubert до нотного видання твору [8].

Мета статті – розглянути аспекти поліфонічної техніки Пауля Хіндемита на прикладі *Kammermusik* № 7.

Об'єкт дослідження – контрапунктична майстерність Пауля Хіндемита, а **предмет** – способи її втілення на прикладі жанру органного концерту.

Виклад основного матеріалу. *Kammermusik*¹²¹ Пауля Хіндемита для різних інструментів в супроводі оркестру – колосальний макроцикл, що створювався автором протягом більш ніж семи років: з 1921-го по 1928-й. Його фінал, *Kammermusik* №7 було виконано 8 січня 1928 року за управлінням Людвіга Роттенберга, а партію органу грав Райнгольд Мертен.

У цьому циклі творів автор знову звертається до музики минулого: «зразком для *Kammermusik* послужила абсолютно забута і зникла до ХХ століття форма ансамблево-оркестрової музики *Concerto grosso*. Мабуть, два моменти особливо привернули композитора до цього жанру – його камерність і концертність» [1, 152]. Форма *Concerto Grosso* уособлює для композитора усю епоху бароко, що

¹²¹ «Ще один жанр, відроджений П. Хіндемітом, займає важливе місце в його творчості і в музичному мистецтві перших декад ХХ століття – жанр *Kammermusik*. Він відобразив загальну тенденцію в розвитку оркестрової музики – перехід від пізньоромантичного мистецтва кінця ХІХ століття, зображеного в грандіозних звукових концепціях симфоній Г. Малера, А. Брукнера, Р. Штрауса, до камерності» [3, 173].

надзвичайно важлива для його стилю: «для Хіндемита художні принципи барокко стали тим магічним кристалом, крізь який він сприймав і створював своє музичне мистецтво першої половини ХХ століття. Стильові основи його музики залишаються єдиними і в ранній, і в пізній періоди творчості» [4, 154]. Генеральною ідеєю в цій формі стає постійне чергування *Solo* і *Tutti*. Так, структуру циклу ми можемо представити на прикладі сьомої, фінальної частини, таким чином: I. *Nicht zu schnell* – оркестрова токато.

Приклад 1. Оркестрова токато в I частині

Paul Hindemith
opus 46 No. 2

I

Nicht zu schnell. (♩ bis etwa 116)

The musical score is for Paul Hindemith's 'Nicht zu schnell' (Opus 46 No. 2), Part I. It is a full orchestral work with a tempo marking of 'Nicht zu schnell' (♩ bis etwa 116). The score is divided into two systems. The first system includes staves for Flute (Kleine Flöte), Oboe (Grosse Flöte), Oboe (Oboe), Clarinet in B (Klarinette in B), Bass Clarinet (Bassklarinette), Horns (Horn), Trumpets (Trompete), Trombone (Posaune), Solo (Solo), Violoncelli (Violoncelli), and Contrabass (Kontrabaß). The second system includes staves for Solo (Solo) and Violoncelli (Violoncelli). The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as f, mf, and p.

II. *Sehr Langsam und ganz ruhig* – *basso ostinato* (В.П. Варунц зазначає, що це – пассакалія). Ця частина має тричастинну форму, де крайні частини представляють собою остінато, а середня частина – фугато.

Зважаючи на те, що П. Хіндеміт – композитор, в рівній мірі схильний до імітаційності і до остинатності, обидві ці форми поліфонії знаходяться в рівновазі, по черзі переважаючи одна над одною в різних творах або навіть частинах одного твору.

Іноді можна відзначити злиття остинато і фуги в різних пропорціях і отримання «коктейлю» з *basso ostinato* і фуги (або низки канонів), як надбудови в верхньому шарі або фуги з темою, схильної до остинатного «обертання». В той же час, остинатна поліфонія в творчості П. Хіндеміта представлена максимально широко і багатопланово.

Композитор дає, щонайменше, 4 різних вказівки на різні види остинато в своїх творах: *Passacaglia*, *Basso ostinato*, *Ostinato* і *Variationen*. Часом автор повністю відмовляється від будь-якого коментарю і віддає судження про техніку і формі твору на волю слухача або виконавця.

Приклад 2. *Basso ostinato* і канон у верхньому пласту фактури II част.

Sehr langsam und ganz ruhig (♩ bis etwa 60)

Solo

p

cresc.

mf

p

A

Приклад 3. Реприза II частини – подвійно-рухомий контрапункт в сольній партії та імітаційне проведення головної теми в оркестрових голосах.

The image shows a page of a musical score for a chamber orchestra. The instruments listed on the left are: Klar. B., Basskl., 1. Flg., 2. Flg., Horn, Trpt., Pos., Solo, Vclli, and X. basso. The score is written in 4/4 time. A rehearsal mark 'C' is placed above the Solo part. The Solo part features a double fugue, while the orchestral parts provide imitative treatment of the main theme. Dynamics like 'p' (piano) are indicated throughout the score.

III. Ohne satz besetzung — подвійна fuga.

Найбільш помітна, очевидна ідея циклу – це неокласичний підхід автора до музичної мови. П. Хіндеміт, як і майже всі композитори післявоєнного часу, неодноразово звертався до неокласичних прийомів у своїх творах, але саме у циклі *Kammermusik* це набуває найбільш помітний, основоположний характер. Про вплив неокласицизму на структуру циклу Варунц пише так: «Дотримання традиції у П. Хіндеміта тут очевидно. Основний формоутворювальний принцип цього старовинного жанру – контрастування – настільки ж типовий і для циклу П. Хіндеміта: контраст загальної маси ансамблю (*ripieno*) і групи соло інструментів (*concertino*), контраст тембрів, темповий контраст, контраст жанрів. Але є межа, що різко виділяє твори Хіндеміта – стилевий контраст. Композитор навмисно загострює його в *Kammermusik*, де, наприклад, є сусідами піднесена пасакалія, що втілює традиції Баха, Генделя, з типовими для них прийомками музичного розвитку, і потворно деформований «Військовий марш», який за своєю стилістикою від першої до

останньої ноти належить XX століттю. Мають рацію вчені, що відзначають в сучасній музиці відсутність єдиного стилю, як це було в попередні століття. *Kammermusik* в цьому відношенні надзвичайно показовий твір – його характеризує перш за все їх контрастне зіставлення. Тому будемо говорити не про стиль *Kammermusik*, а про його стильову систему» [1, 153].

Загальні питання стилю достатньо детально проаналізовані в дослідженнях, що присвячені циклу – наприклад, оркестровка, питання ладу, жанру тощо. Поширена думка про те, що поліфонія грає більшу роль у перших та других частинах концертів циклу. Ми ж, навпаки, вважаємо, що саме в фіналах поліфонія є провідним композиційним принципом¹²², а, наприклад, III частину *Kammermusik* № 7 в цілому можна розглядати як масштабну фугіровану форму [8]¹²³.

Розглянемо детально основні поліфонічні тенденції всього циклу на прикладі фінала. Він розпочинається одностанно – у труби звучить тема фуги. Будова теми максимально класична: так, в основі лежить принцип ядра і розгортання. Ініціальна інтонація в обсязі досягає малої ноти і охоплює звуки великого мінорного секундакорда (t2 в умовах нейтрально-ладової звуковисотної організації з центром хроматичної диссонантної тональності – C/c).

Приклад 4. Тема і відповідь фуги в III частині.

III



Розгортання, в свою чергу, не менше класичне і засноване на техніці прихованого поліфонічного голосоведення. Воно полягає в наступному: з одного реального голосу виділяються три приховані

¹²² «Поліфонія П. Хіндеміта – це стиль і принцип його музичного мислення, мислення художника, що значною мірою є типовим для музики XX століття» [4, 173].

¹²³ Про фуги П. Хіндеміта цінну думку висловив І.К. Кузнецов: «Хоча фуги різні за своїм образним строем, їх зближує активний, вольовий характер, притаманний більшості фуг цього автора. У них переважає моторне рух, на тлі якого виділяються енергійні інтонації теми» [4, 158].

лінії, дві з яких – верхня і нижня – рухаються по хроматизму в протилежних напрямках (це своєрідний зразок хіндемітовської ідеї *sekundgang* – секундового протириву голосів). Нарешті, середній прихований голос стає «віртуальним» тонічним органним пунктом.

Експозиція фуги відходить від традиційного кварто-квінтового принципу. П'ятиголосний вступ тем охоплює всі інструментальні групи і регістри: h^1 (труба) – a (кларнет) – Gis (фаготи) – a^1 (гобой і флейти) – H (низькі струнні та дерев'яні духові). Подібну секундову диспозицію можна зустріти, зокрема, в фіналі симфонії і опери «Гармонія світу». Однак тут необхідно зробити важливе уточнення: основні тони диспозиції наводяться нами за найбільш звичному для читача принципу звернення акордів. Якщо відштовхуватися від хіндемітівської теорії основного тону (основний тон в інтервалі нони – верхній), то диспозиція набуває свого «істинного» вигляду в тональності *in C*: $C - B - A - B - C$. Це симетрична диспозиція, яка описує дорійсько-міксолідійський контур ладового способу.

Приклад 5. *Tutti* оркестру в кінці експозиції фуги і перехід до неімітаційного викладу теми у органу (III частина).

[B]

[B]

У наступній після експозиції побудові – *solo* органу – тема набуває гущі голосів і позбавляється свого розгортання (досить типовий прийом для фуг з протяжними темами). Цю побудову, цілком «надбудовану» над тонічним органним пунктом, можна характеризувати як перехідну або як своєрідну інтермедію, побудовану на ініціальній інтонації теми. Примітно, що П. Хіндеміт змінює не тільки засоби інструментального втілення (*tutti* оркестру на звучання органа соло), але і фактурний принцип викладу: головна тема звучить на тлі щільної і неімітаційної фактури з високим рівнем автономізації голосів (надзвичайно характерний принцип фактурного викладу для стилю композитора).

Після додаткового проведення теми у флейти-пікколо і невеликої інтермедії (орган, дерев'яні духові і низькі струнні) в партії органної педалі починається виклад другої теми¹²⁴. Вона являє собою «інверсію» класичної будови теми фуги: початкова інтонація – розгортання, викладене шістнадцятими, а закінчення – трубна квартова інтонація, більш характерна для початку класичної теми. Цікаво, що заключна інтонація другої теми «народжується» в партії органу під час додаткового проведення теми (буква С партитури). Ця побудова «передбачає» майбутні двухтемні стретти, за тим лише винятком, що перша тема втратить, а друга тема придбає ініціальне розгортання.

Варто також відзначити, що принцип початкового викладу другої теми близький до *basso ostinato* (ще раз зазначимо високу схильність композитора до використання цієї поліфонічної техніки). Після двох повноцінних проведень тем в оркестрових голосах (буква Е партитури) Хіндеміт поступово «розмиває» другу тему, практично перетворюючи її в фігурацію, з якої вона виросла, і поміщаючи на різних частках такту, що остаточно руйнує ще один класичний принцип – взаємовідношення фону і рельєфу в поліфонічній формі.

Буква І партитури – початок масштабної репризи фуги. У ній композитор дотримується традиційної структури: початок репризи – стретти на першу тему, наступна хвиля (буква М) – стретти на другу тему, заключна побудова репризи (буква S) – особлива лінійна

¹²⁴ «Фуги П. Хіндеміта, особливо фінальні, – це складні фуги: подвійні, потрійні, переважно з роздільними експозиціями і підсумковим з'єднанням тем. Логічна основа такого типу фуг має на увазі все ту же кінцеву єдність контрастного тематизму, підпорядкування «побічних» других, третіх тим головною, першою. Але цим автор укрупнює і універсалізує форму: адже початковий контраст тем дозволяє включити в процес розгортання фуги елементи, що відтіняють розвиток головної теми, надати цьому процесу рельєф і глибину» [4, 159].

стретта, в якій теми викладаються не в різних голосах, а послідовно в одних і тих же.

Також варто відзначити, що за зовнішньою структурою подвійної фуги ховається форма другого плану – сонатна форма. Відомо, що П. Хіндеміт належить до числа композиторів, які були схильні «схрещувати» дві ці форми (досить згадати симфонію «Художник Матіс»). Так, експозиція першої теми – це головна партія, перша інтермедія – сполучна, експозиція другої теми – побічна, друга інтермедія – розробка і так далі. Аргументом на користь версії про наявність сонатної форми як форми другого плану може служити аналогічне розташування інтермедії в репризі (між стреттами на першу і на другу тему) і транспозиція другої теми in C.

Таким чином, поліфонія стає одним з головних формоутворюючих методів в *Kammermusik* № 7. Це підтверджує думка Н.Г. Бать: «Поліфонія – осередок всіх устремлінь Хіндеміта в плані естетики і технології. Вона виступає як основоположна рушійна сила його самобутньої музики, концентрує найістотніші і оригінальні риси стилю, відображає важку еволюцію творчого зростання. Нарешті, з поліфонією зв'язується те коло актуальних питань, мета яких – розкрити найтісніші контакти Хіндеміта з традиціями і новаторський внесок в музику сучасності, бо вона в чималому ступені служить ланкою між сферами впливу минулого і сьогодення в творах композитора» [2, 1].

Висновки. *Kammermusik* № 7 Пауля Хіндеміта – одне з вершинних творів автора в концертному жанрі і одночасно один з найбільших шедеврів в області органного концерту XX століття поряд з його ж Концертом для органу з оркестром 1962 р. Тут композитор в черговий раз вступає в діалог з мистецтвом епохи бароко, при цьому не позбавляючи твір духу XX століття. Так, «він піднімає величезний пласт мистецтва минулого – великої епохи поліфонії – старонімецьку мелодику, хорал, культуру ранньої гетерофонії і строгого стилю, різні старовинні форми і перш за все поліфонічні. Але головне джерело в формуванні творчого обличчя П. Хіндеміта – мистецтво Баха. Важко судити про музику П. Хіндеміта, не оцінюючи цього впливу» [4, 153].

В контексті інструментальної музики весь цикл концертів став початком абсолютно нового віяння, вплинувши на цілий ряд композиторів. Про це пише і В.П. Варунц: «Ми не беремо на себе сміливість стверджувати, що цикл Хіндеміта *Kammermusik* визначив весь розвиток інструментальної музики XX століття. Але він став

однією з перших в цей час спроб, основу яких становив пошук нових можливостей в зображенні життєвих контрастів, і разом з тим це один з перших творів, які включили звернення до прийомів старовинної музики».

Перспективи дослідження. У вивченні данної теми перспективними можуть бути як докладне дослідження органної творчості П. Хіндемита (зокрема, компаративний аналіз Концерту для органу з оркестром і *Kammermusik* № 7), так і загальна характеристика поліфонічної техніки композитора на різних етапах творчого шляху. Крім того, в перспективі дослідження може перебувати і аналіз виконавських особливостей в контексті органної творчості П. Хіндемита.

Список використаних джерел і літератури:

1. Варунц В.П. Цикл «Kammermusik» (к вопросу о неоклассицизме П. Хиндемита). *Пауль Хиндемит. Сборник статей и исследований*. Москва: Советский композитор, 1979. С. 143–178.
2. Бать Н.Г. Полифония П. Хиндемита (на примере симфонических произведений): дисс. ... кандидата искусствоведения. М., 1978.
3. Городецький А.В. Kammermuzik № 5 Пауля Гіндеміта: на шляху до формування індивідуального композиторського стилю. *Музикознавчий універсам*. ЛНМА ім. М.В. Лисенка, 2016. В. 38–39. С. 69–82.
4. Кузнецов И.К. Полифония в зарубежной музыке первой половины XX века. В. 2. Москва: Музыка. 2021.
5. Левая Т.Н., Леонтьева О.Т. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. Москва: «Музыка», 1974.
6. Решетиллов Б.Ю. Пауль Гіндеміт. Тема з варіаціями «Чотири темпераменти» для фортепіано та струнного оркестру: особливості жанру, концепція людини. *Київське музикознавство*. В. 58. 2019. С. 113–127.
7. Цахер И.О. Фуга как феномен музыкального мышления. Бетховен. Хиндемит. Танеєв. Шостакович. Москва: Композитор, 2005.
8. Schubert G. Preface. Paul Hindemith. Kammermusic № 7. London, 2013. P. 3–5.

References:

1. Varunts, V.P. (1979). Cycle «Kammermusik» (to the question of P. Hindemith's neoclassicism). Paul Hindemith. Collection of articles and research. Moscow: Soviet Composer, 143–178 [in Russian].
2. Bat', N.G. (1978). P. Hindemith's polyphony (on the example of symphonic works): diss. ... a candidate of art history. Moscow [in Russian].
3. Gorodetsky, A.V. (2016). Kammermuzik № 5 Paul Gindemita: on the way to the formulation of the individual composer's style. Muzikoznavchiy universam. LNMA im. M.V. Lysenka. Vol. 38–39. P. 69–82 [in Ukrainian].
4. Kuznetsov, I.K. (2021). Polyphony in foreign music of the first half of the 20th century. Is. 2. Moscow: Music [in Russian].

5. Levaya, T.N., Leontyeva O.T. (1974). Paul Hindemith. Life and creation. Moscow: Music [in Russian].
6. Reshetilov, B.Yu. (2019). Paul Gindemit. Theme with variations «Chotiri Temperaments» for piano and string orchestra: special features of the genre, the concept of people. Kiev Musical Science, 58, 113–127 [in Ukrainian].
7. Tsakher, I.O. (2005). Fugue as a Phenomenon of Musical Thinking. Beethoven. Hindemith. Taneyev. Shostakovich. Moscow: Composer [in Russian].
8. Schubert, G. (2013). Preface. Paul Hindemith. Kammermusic No.7. London. P. 3–5 [in English].

UDC 78.787.1/4

DOI 10.33287/222159

Khananaev Serhiy,

*candidate of Art, Associate professor of
the Department of „Orchestral Instruments”,*

Vice Rector for Academic work

at the Dnepropetrovsk Academy of music named after M. Glinka

тел.: (067) 983 - 36 - 94

e-mail: khananaevsv@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1353-0310>

Slavska Valeria,

*master's student of the Dnepropetrovsk Academy of Music
named after M. Glinka*

тел.: (066) 132 - 40 - 87

e-mail: yanina1977@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6508-4933>

TIMBRE OF STRING INSTRUMENTS IN THE SPACE OF ART EXPERIMENT OF MAKSYM KOLOMIETS

Purpose of the article is to identify the peculiarities of the interpretation of string instruments in the space of compositional experiment of Maksym Kolomiyets, whose creative biography is saturated with the interaction of performing, composing work and active promotion of modern Ukrainian music. The author's multifaceted artistic erudition is reflected in his apt and subtle comments about his work in the formulations of his aesthetic principles and philosophical views. **The scientific novelty** of the article is that the work of this composer is first covered in modern musicology in this aspect, which allows to develop further scientific

research on timbre experimentation in contemporary Ukrainian music. **The methods** contain elements of comparative, functional and approaches. These scientific methods have revealed a certain compositional aesthetics in relation to the timbre in comparison with other authors. **Conclusions.** Maxim Kolomiyets' interpretation of the timbre corresponds to the leading bright tendencies of the timbre thinking of contemporary art and at the same time has an established author's position, which consists in the philosophical nature of musical expression, its sophistication and structure, revealing a new sound of timbre due to articulation, dynamic and rhythm, measuring time of the meter, which creates a continuum effect. In this interpretation of time Maxim Kolomiyets is close in his searches to such French authors as W.Dandy, F.Leroux, while paradoxically combining irregularity and repetition of rhythmic figures. The particular importance is the active of the performers of the work which according to the composer's statement, complements the process of combining music. Specific work with the identification of timbre allows us to consider the work «Figures of Light» in the aspect of the new possibilities of the instrumental polylogue.

The key words: experiment, string timbre, timbre color, timbre creation function.

Хананасв Сергій Віталійович, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри «Оркестрові інструменти», проректор з навчальної роботи Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

Славська Валерія Анатоліївна, магістрантка кафедри «Оркестрові інструменти» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

Тембр струнних інструментів у просторі художнього експерименту Максима Коломійця

Метою статті є виявлення особливостей трактування тембру струнних інструментів в експериментальних творах Максима Коломійця, творча біографія якого насичена взаємодією виконавства, композиторської роботи та активного просування сучасної української музики. Багатогранна художня ерудиція автора відображена у його влучних та тонких коментарях про свою творчість, у формулюваннях своїх естетичних принципів і філософських поглядів. **Наукова новизна** презентованої дослідницької статті полягає у тому, що творчість цього композитора вперше висвітлена у сучасному музикознавстві у наданому аспекті, що дозволяє розгорнути подальші наукові розвідки стосовно тембрового експериментування у сучасні

академічній українській музиці. **Методи дослідження** включають елементи порівняльного, функціонального та структурного підходів. Зазначені наукові методи дозволили виявити певну композиторську естетику щодо тембру порівняно з іншими авторами. **Висновки.** Найбільш характерні особливості трактування тембру Максимом Коломійцем відповідають провідним яскравим тенденціям тембрового мислення сучасного мистецтва і водночас мають особливу авторську позицію, яка полягає у філософічності музичного вираження, його витонченості та структурності, виявленні нового звучання тембру за рахунок артикуляції, динаміки та ритму, а також часовимірювального метру. У подібному трактуванні часу Максим Коломійець близький у своїх пошуках таким відомим французьким авторам як В. Денді, Ф. Леру, при цьому парадоксально поєднуючи нерегулярність та повторність ритмічних фігур. Особливого значення набуває художня діяльність виконавців твору, яка, згідно з висловлюванням композитора, доповнює процес створення музики. Специфічна творча робота з виявленням тембру дозволяє розглядати твір «Фігури світла» в аспекті нових художньо-виражальних можливостей інструментального полілогу.

Ключові слова: експеримент, тембр струнних інструментів, темброкolorит, функція темб्रोстворення.

Хананаев Сергей Витальевич, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры «Оркестровые инструменты», проректор по учебной работе Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Славская Валерия Анатольевна, магистрантка кафедры «Оркестровые инструменты» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Тембр струнных инструментов в пространстве художественного эксперимента Максима Коломойца

Целью статьи является выявление особенностей трактовки тембра струнных инструментов в экспериментальных произведениях Максима Коломийца, творческая биография которого насыщена взаимодействием исполнительства, композиторской работы и активного продвижения современной украинской музыки. Многогранная художественная эрудиция автора отражена в его метких и тонких комментариях о своем творчестве, в формулировках своих эстетических принципов и философских взглядов. **Научная новизна** статьи заключается в том, что творчество этого композитора впервые

освещено в современном музыковедении в данном аспекте. Это позволяет развернуть дальнейшие научные исследования по тембровому экспериментированию в современной украинской музыке. **Методы исследования** включают элементы сравнительного, функционального и структурного подходов. Указанные научные методы позволили выявить определенную композиторскую эстетику относительно тембра по сравнению с другими авторами. **Выводы.** Трактовка тембра Максимом Коломийцем соответствует ведущим ярким тенденциям тембрового мышления современного искусства и одновременно имеет особенную авторскую позицию, которая заключается в философичности музыкального выражения, его утонченности и структурности, выявлении нового звучания тембра за счет артикуляции, динамики и ритма, времяизмерительности метра, которая создает эффект континуума. В подобной трактовке времени Максим Коломиец близок в своих исканиях таким французским авторам как В. Дэнди, Ф. Леру, при этом парадоксально сочетая нерегулярность и повторность ритмических фигур. Особое значение приобретает деятельность исполнителей произведения, которая, согласно высказыванию композитора, дополняет процесс сочетания музыки. Специфическая работа с выявлением тембра позволяет рассматривать произведение «Фигуры света» в аспекте новых возможностей инструментального полилога.

Ключевые слова: эксперимент, тембр струнных инструментов, темброколорит, функция темброобразования.

Statement of problem. The substance and forms of the modern artistic experiment is one of the topical object of research in the contemporary study of art. Certain indefiniteness of the "experiment" notion and its cognation to the "innovation" notion require some clarification in particular at the expense of investigation of the author's decisions. The experiment in music of XX - XXI serves as an artist's right to realise the individual tasks and own ideas which in one way or another fit within the cultural "mosaic". Each author can explain and comment the experiment interpretation, therefore a space for the modern experimentation seems to be almost chaotic and beyond the power of scholarly comprehension. Quite often the views of the authors who went in history as masters of the artistic experiment are opposite in their attitude towards it. I. Stravinsky gave the following opinion of the artistic experiment: „The experiment means something in sciences but nothing in musical composition” [9, 281]. John

Cage thought of the experiment as a mental necessity of experimentation for a human, as grounding for aleatory music technique: „If not striving for extremities one gets nowhere; I am interested only in that I know nothing about. The open mind enjoys that” [3, 284]. Thus, the „experiment” notion in the contemporary music requires further thorough study and specification.

The topicality of the chosen theme is based on a necessity to study the contemporary Ukrainian music in its experimental manifestations in particular those connected with one of the most active parameters of the modern composition – the timbre.

Review of literature. The problems of timbre and its functioning in the contemporary Ukrainian music are dealt in the works of Makarenko [3], L. Manafova [4], M. Mymryk [5], I. Savchenko [7]; general issues of timbre development of the contemporary music are analysed by I. Godina [2], O. Radvilovich [6], I. Usachova [8], M. Shabunova [9].

The purpose of the article is to identify the peculiarities of interpretation of string instrument timbre in the space of compositional experiment of Maksym Kolomiyets. **The research object** is investigation of the timbre in the contemporary Ukrainian instrumental music, **the subject** – the specific timbre into the musical compositions by Maksym Kolomiyets.

Basic material. The unprecedented convergence of the art and science in sphere of thinking and principles and ideas exchange in the modern culture open new possibilities of separation of the experiment area with account of numerous approach angles, artistic position and concepts with respect to its essential features. The specific marked purpose of the art of XX - XX1 centuries – is representation of ideas which touch upon the core of human existence and at the same time have the strong substantiation or deep analogies in science. There have already become classic the parallels of the modern art with theories of physicist M. Planck and N. Bohr, comparison of rayism of M. Larionov and gestalt psychology, analytic painting of P. Filonov and study of microworld, actual imaging of the energy distribution in the atom nucleus of Pollack, Wolsey, Henri Michaux and Georges Claude (idea of A. Gehlen). dialogue theories of a culturologist and philosopher V. Bibler and bifurcation theory of I. Prigogine in synergetics, biomimetic architecture, etc.

In regard to the musical art - there are lots of examples among which the famous work with a sound of Iannis Xenakis. The author created timbres of the necessary density through the sound overdubbing and the frequency of their entrance was usually calculated by laws of „Brownian motion” or

random walks, the density according to the law of S. Poisson and velocity / duration – to the law of C. Gauß.

The creations of the modern composer, oboist, organiser and co-founder of the „Nostri Temporis” band, the author from Kyiv, Maksym Kolomiyets – the bright example of implementation of the experimental ideas. His composer's education gives all grounds to consider his works in actual contexts of the modern art. Studying of composition at Johannes Schöllhorn's Hochschule für Musik und Tanz Köln (Germany), participation in courses of the "Compositional technique" summer school in Ohrid, Macedonia, active concert activity, participation in the „Modern art of Ukraine” biennial (Kyiv, 2004) – all this and many other draw attention to the works of this artist. In 2007 together with the composer and pianist Oleksii Shmurak, he founded the band of modern music „Nostri Temporis”, and in 2014 – the baroque music band. In 2017 Kolomiyets – a curator of music programs for Gogolfest (Kyiv), the active participant of the multidisciplinary projects, which combine music with pictorial art, spatial and literature art. In numerous interviews, the composer emphasizes that a purpose of projects like Gogolfest is to introduce the Ukrainian music to the world context. His multifaceted artistic erudition is reflected in his incisive and precise comments as for his work, formation of his aesthetic principles and philosophy. Even the list of the composer's music titles which are the specific indicators and navigators of the experimental direction, speaks for the unordinary philosophy and conceptual search of the author: „A window behind the window”, „Charred ruins of the frightened rainbows”, „Compressed light”, etc.

Let us consider a composition of „Light figures” for oboe, violin, viola and piano (2009) with participation of string instruments from the experiment standpoint. The foreword to the composition at the same time serves as a prompt to the performance method and certain content: „Singing in a light, elastic and soft sound as a flabby dough that sticks to fingers, the complex forms can be found easily. The flattened, volume, extended and straightened sleeping forms, piled up and forgetting everything” [13]. When talking with the article author, the composer pointed out that the composition was performed 5 - 6 times and each time in course of performance he changed something in the music scores.

In addition, the great importance for him acquired the consonances (called by the author as harmonies) meaning the vertical coordinate of texture which is transparent and precious in the composition by layout. Such interpretation of the texture vertical correlates for example with the

respective means in music of E. Denisova: „It is about the texture and harmony complexes enriched with articulation, register and dynamic elements as a base of the modern sonorant technique. In conditions of the timbre modelling they have another function: now it is not only the timbre replacement but a method of its reproduction, reproduction of the specific paint of sounding” [5, 16].

Between the „falling” sounds of the strings there is a partial regularity (because of the inconstant occurrence): ascendant, different register homophonous motives are met by their inversion descendant variants. This space intervals are not felt as usual intervals, they are the independent instrumental „word” that creates this quiet theatre. If to rely on the current investigations of the semantic significance of the timbre colour in music of XX-XXI centuries, it is worth to remind of a concept of the articulation significance as a dramaturgical component of a composition, its timbre creation function [5].

Definitely, this work is a feeling of the time extension that accentuates the meaning of each sound. It is also denoted by the *Adagissimo* tempo mark. The paradox of consonance regular movement or arabesque passage arises out of the constant internal irregularity and changing meters. The composer in a masterly manner applies the „Klangfarbenmelodie” effects for a specific calling of timbres and their almost hearable talk. „Considering that the timbral transformations of the same sound may be perceived as an equivalent of the melodious sequence, the modern composers transform the timbre-sound colouration to the structural element of the musical composition. A special sphere of the "klangfarbenmelodie" — is achieving the effect of the sound timbre repainting on the principally one-voiced instruments. For creation of the "klangfarbenmelodie", the composers use the octave jumps between the notes” [6].

A special attention should be paid to the author's instructions, in particular for the stings: *flageolets*, *sul ponticello*, *bisbigliando* (in a whisper), demand to play without vibrato and thereby reach the „bodiless” sounding. On a „provisionally developing” stage of the composition, all instruments start to „voice” the sounds by trills reminding vibrations of the light wave. We qualify these denominations as so called „denominations-names” (by terminology of O. Mikhailov) which, according to the scholar's investigation „embracing the "body" of the composition in whole”, are similar to the „dashed worded plot written by dash” [7, 123].

All timbres, especially of the strings given in the untraditional sounding when the performance method by itself is not typical for them, but

rather on the contrary, is unusual. The timbre line which in one way or another assigned to this instruments exists only as a "memory" of the timbre being exactly that „mellowed” by the author. The main tendency is to create the practically mono-timbered band from the multi-timbered one that requires the strong band feeling from the performers. In this case it can be affirmed that the composer opts for so called timbre imitation that allows an instrument to reproduce any soundings including overtone ones at the expense of flageolets.

Conclusions. Maxim Kolomiyets' interpretation of the timbre of string instruments in particular violin, viola of corresponds to the leading bright tendencies of the timbre thinking of contemporary art and at the same time has an established author's position, which consists in the philosophical nature of musical expression, its sophistication and structure, revealing a new sound of timbre due to articulation, dynamic and rhythm. The author's term of „Sleeping forms” is not only metaphoric but also very incisive for understanding of the compositional process. There the strings play a role of the quiet voice many times reflected in other timbres. The nature of this voice survives under the „pileup” of the sounding time.

Outlook for further researches on the stated theme implies investigation of the timbre experimentation with the string depending on the genre and style regularities of different levels.

Список використаних джерел і літератури:

1. Берегова О. Постмодернізм в українській камерній музиці 80-90-х років ХХ сторіччя. Київ. 1999. 141 с.
2. Година И. Явление сонорного интонирования в музыкальном искусстве: в поисках метода исследования. *Музичне мистецтво і культура*. В.10. Одеса, 2009.
3. Костелянец Р. Разговоры с Кейджем, Ад Маргинем. М., 2015. 400 с.
4. Макаренко Л. Фольклорні засади оркестрової творчості Лева Колодуба. Вінниця: Нова Книга, 2015. 220 с.
5. Манафова М. Темброколеристические свойства оркестровой ткани в музыке второй половины ХХ века: автореф. ... дис. канд. искусств. СПб, 2011. 19 с.
6. Мимрик М. Деякі особливості темброво-виражального потенціалу саксофона у другій половині ХХ – початку ХХІ ст. *Традиції та новації в архітектурно-художній освіті*. В. 4. Харків, 2014. С. 37–42.
7. Михайлов А.В. Об обозначениях и наименованиях в нотных записях А.Н. Скрябина. *Нижегородский скрябинский альманах*. 1995. С. 119–152.
8. Радвилович А.Ю. Инструментарий новой музыки второй половины ХХ века (на примере камерных жанров в творчестве зарубежных композиторов 1960–1980 гг.): автореф. дис. ... канд. искусств. СПб, 2007. 21 с.

9. Савчук І. Про деякі особливості збагачення палітри виражальних засобів та функцій виконавця в українській камерній музиці кінця XX – початку XXI ст.: *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. В. 106. 2013. С. 226–242.
10. Стравинский И.Ф. Диалоги: воспоминания, размышления, комментарии. М.: «Музыка», 1971. 413 с.
11. Усачева О. Тембровая имитация в произведениях российских композиторов второй половины XX века. М.: Манускрипт, 2020.
12. Шабунова И.М. О функциях тембра в современной музыке: дис. ... канд. искусств.: М., 1987. 207 с.
13. Maxim Kolomiets. «Light figures» for oboe, violin, viola and piano. Score. 2009. 27 p.

References:

1. Berehova, O. (1999). Postmodernism in Ukrainian chamber music of the 80-90s of the XX century. Kyiv, 141 [in Ukrainian].
2. Hodyna, Y. (2009). The phenomenon of sonorant intonation in musical art: in search of a research method. *Muzychne mystetstvo i kul'tura*, 10 [in Russian].
3. Kostelianets, R. (2015). Conversations with Cage, Ad Margin. 400 [in Russian].
4. Makarenko, L. (2015). Folklore principles of Lev Kolodub's orchestral work. Vinnytsia: Nova Knyha, 220 [in Ukrainian].
5. Manafova, M. (2011). Timbre-coloristic properties of orchestral fabric in music of the second half of the 20th century. Extended abstract of candidate's thesis. SPB [in Russian].
6. Mymryk, M. (2014). Some features of the timbre-expressive potential of the saxophone in the second half of the 20th – early 21st century, 4, 37-42 [in Ukrainian].
7. Mykhajlov, A.V. (1995). About designations and names in musical notes A.N. Scriabin. *Nyzhehorodskyj skriabynskyj al'manakh*, 119-152 [in Russian].
8. Radvyl'ovych, A.Yu. Instrumentations for new music of the second half of the 20th century (on the example of chamber genres in the works of foreign composers 1960-1980). Extended abstract of candidate's thesis. SPB [in Russian].
9. Savchuk, I. (2013). On some features of enriching the palette of means of expression and functions of the performer in Ukrainian chamber music of the late 20th – early 21st centuries, 106, 226-242 [in Ukrainian].
10. Stravynskyj, Y.F. Dialogues: memories, reflections, comments. Moscow: «Музыка» [in Russian].
11. Usacheva, O. (2020). Timbre imitation in the works of Russian composers of the second half of the 20th century. Moscow: Manuscript [in Russian].
12. Shabunova, Y.M. On the functions of timbre in modern music. Extended abstract of candidate's thesis. MSC [in Russian].
13. Maxim Kolomiets, (2009). «Light figures» for oboe, violin, viola and piano. Score, 27 [in Ukrainian].

Громченко Валерій Васильович,
*доктор мистецтвознавства,
професор кафедри «Оркестрові інструменти»,
проректор з наукової роботи
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (097) 470 - 23 - 10
e-mail: gromchencko.valeriy@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-2446-2192>

**КОНЦЕПТУАЛЬНО-ТЕМАТИЧНІ ЗАСАДИ
ВИКЛАДАННЯ ДИСЦИПЛІНИ
«СУЧАСНІ ІНФОРМАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ
У НАУКОВІЙ ДІЯЛЬНОСТІ МУЗИКАНТА»**

Метою статті є визначення тематично-змістовної послідовності представлення навчальної дисципліни «Сучасні інформаційні технології у науковій діяльності музиканта» в її концептуально-логічній системі викладення освітнього курсу. Коло **методів** науково-дослідницького процесу ґрунтується на використанні низки теоретичних, а також емпіричних прийомів вивчення означеної теми, а саме – аналізу і синтезу, індукції та дедукції, структурно-функціональному підході, методу вистежування об'єкту дослідження, безпосередньо застосованого під час викладання означеної дисципліни у сьогочасному навчально-освітньому процесі. **Наукова новизна** теми обумовлюється відсутністю звернення науковців до педагогічно-своєрідних ознак викладання сучасних інформаційних технологій у науковій діяльності музиканта-вченого, підкреслимо, у контексті концептуально-логічної послідовності викладення тематичного матеріалу даного освітнього курсу. **Висновки.** Означена у статті послідовність викладення тематичного матеріалу окресленої навчальної дисципліни, обумовлюється магістрально-функціональним значенням одного з найпоширеніших видів наукової публікації – наукової статті, що у світлі вищезначеного навчального курсу постає своєрідно-консолідуючою, концептуально-логічною, керівною ідеєю у формуванні тематично-змістовної послідовності викладення означеної дисципліни. Саме структурна черговість відповідних компонентів у написанні наукової статті (UDC, DOI, ORCID, Annotations, Key words,

Literature, References) та її подальше представлення у наукометричних базах, зокрема Google Academy (Google Scholar), Copernicus, PІНЦ, Web of Science, Scopus, електронних каталогах Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського НАН України, зумовлює усвідомлення наукової статті як характерологічної концептуально-тематичної основи викладання даної навчальної дисципліни.

Ключові слова: навчальна дисципліна, інформаційні технології, наукова діяльність, наукова стаття, вчений, тема, освітній курс.

Громченко Валерий Васильевич, доктор искусствоведения, профессор кафедры «Оркестровые инструменты», проректор по научной работе Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Концептуально-тематические основы преподавания дисциплины «Современные информационные технологии в научной деятельности музыканта»

Целью статьи является определение тематически-содержательной последовательности представления учебной дисциплины «Современные информационные технологии в научной деятельности музыканта» в её концептуально-логической системе преподавания образовательного курса. **Круг методов** научно-исследовательского процесса основывается на использовании ряда теоретических, а также эмпирических приёмов изучения обозначенной темы, а именно – анализа и синтеза, индукции и дедукции, структурно-функциональном подходе, методе отслеживания объекта исследования, непосредственно применённого во время преподавания данной дисциплины в современном учебно-образовательном процессе. **Научная новизна** темы обуславливается отсутствием обращения ученых к педагогически-своеобразным чертам преподавания современных информационных технологий в научной деятельности музыканта-ученого, подчеркнём, в контексте концептуально-логической последовательности изложения тематического материала обозначенного образовательного курса. **Выводы.** Очерченная в представленной статье последовательность изложения тематического материала данной учебной дисциплины, обуславливается магистрально-функциональным значением одного из наиболее распространённых видов научной публикации – научной статьи, которая в свете вышеотмеченного учебного курса является своеобразно-консолидирующей, концептуальной, руководящей идеей в формировании тематически-содержательной последовательности

изложения дисциплины. Именно структурная поочередность определённых компонентов в написании научной статьи (UDC, DOI, ORCID, Annotations, Key words, Literature, References) и её дальнейшее представление в наукометрических базах – Google Academy (Google Scholar), Copernicus, РІНЦ, Web of Science, Scopus, электронных каталогах Национальной библиотеки Украины им. В.И. Вернадского НАН Украины, обуславливает осознание научной статьи как характерологической концептуально-тематической базы дисциплины.

Ключевые слова: учебная дисциплина, информационные технологии, научная деятельность, научная статья, ученый, тема, образовательный курс.

Hromchenko Valerii, doctor of Arts, professor of chair «Orchestral instruments», vice rector of research for Mikhail Glinka academy music of Dnepropetrovsk region

Conceptual and thematic basis teaching of the discipline „Modern information technologies in the scientific activity of a musician”

The purpose of the article is to determine the thematic-meaningful sequence of presentation of the academic discipline „Modern information technologies in the scientific activity of a musician” in its conceptual-logical system of teaching an educational course. The range of **methods** of the research process is based on the use of a number of theoretical as well as empirical techniques for studying a designated topic, namely, analysis and synthesis, induction and deduction, a structural-functional approach, a method of tracking the research object, directly applied during the teaching of this discipline in modern educational process. **The scientific novelty** of the topic is conditioned to the lack of attention of scientists to the pedagogically peculiar features of teaching modern information technologies in the scientific activity of a musician-scientist, we emphasize, in the context of the conceptual and logical sequence of presenting the thematic material of the designated educational course. **Conclusions.** The sequence of the presentation of the thematic material of this academic discipline outlined in the presented article is determined by the main-functional meaning of one of the most common types of scientific publication – a scientific article, which in the light of the above-mentioned training course is peculiarly consolidating, conceptual and logical, the guiding idea in the formation of the thematic-meaningful sequence of the presentation of this discipline. It is the structural sequence of certain components in writing a scientific article (UDC, DOI, ORCID, Annotations,

Key words, Literature, References) and its further presentation in scientometric databases – Google Academy (Google Scholar), Copernicus, RISC, Web of Science, Scopus, electronic catalogs of the National Library of Ukraine named after V. Vernadsky, determines the awareness of the scientific article as a conceptual and thematic basis of this discipline.

The key words: academic discipline, information technology, scientific activity, scientific article, scientist, topic, educational course.

Постановка проблеми. Стрімка активізація нетрадиційних форм концертної, фестивально-конкурсної, а також культурно-просвітницької діяльностей, активно означених у сьогоденні дистанційним принципом мистецько-творчої взаємодії, максимально усталює у сучасній художній практиці явище інформаційно-технологічної комунікації. «Вже зараз можна спрогнозувати, що роль дистанційних форматів у музичній індустрії, театральнo-концертному менеджменті, фестивально-конкурсному русі, музичній освіті, науці та інших видах соціальної і мистецької активності значно зросте, буде урізноманітнюватися спектр онлайн-послуг, удосконалюватиметься їхня якість» [1, 8].

Вочевидь, сучасна музична педагогіка не може залишатися осторонь цих доленосно-глобалізаційних звершень, адже відповідаючи потребам суспільства, вона, водночас, формує і вектор соціально-культурного розвитку новочасного соціуму. Наукова діяльність музиканта-студента, здобувача вищої освіти, безумовно, є пріоритетною складовою вищих щаблів навчально-освітньої системи, зокрема аспірантури. Відтак, розвиток професійного фахівця не можливий без усталення його проблемно-аналітичної діяльності, а саме – науково-дослідницької практики майбутніх музикантів-професіоналів, які здатні покладати в основи художньо-творчої діяльності не лише музично-виконавські, методико-педагогічні компоненти, але й дослідницько-наукову складову загальної культурно-мистецької практики.

У різноманітті векторів діяльнісного потенціалу людини складно віднайти сферу без використання сучасних інформаційних технологій. Розповсюджуючись через мережу інтернет, різноманітна інформація стає швидко доступною, відносно певних запитів до її пошуку. «Інтернет-технології носять безперечно революційний характер, що можна порівняти з винайденням книгодрукування. У широкий вжиток входять технічні засоби, за допомогою каналів електронної комунікації постає змога отримувати практично необмежений доступ до інформаційних ресурсів людства» [2, 91].

Наголосимо, що саме тут і виникає проблема свідомого використання відповідної інформації, представленої засобами сучасних технологій. У навчально-освітньому процесі, зокрема для аспірантів, це питання вивчається у рамках дисципліни «Сучасні інформаційні технології у науковій діяльності музиканта». Створення можливості щодо досягнення свідомого максимально-результативного оперування музикантами-вченими інформаційними технологіями, вбачається у розробці концептуально-тематичної системи вищезначеного освітнього курсу, що й формує відповідну музично-педагогічну проблему.

Актуальність презентованого дослідження обумовлюється не лише новизною вищевизначеного освітнього курсу в навчальних планах академії ім. М. Глінки, необхідністю означення відповідної специфіки використання інформаційних технологій у науковій діяльності музиканта-вченого, але й важливістю кристалізації певної концептуально-логічної тематичної послідовності викладання даної початкової дисципліни.

Огляд літератури. Проблеми впровадження новітніх інформаційних технологій у науковому та, взагалі, навчально-освітньому процесах, вивчаються багатьма сучасними вченими. Так, у сфері музичної педагогіки вищевизначене питання розробляється дослідниками Г.Р. Швидків [7], Н.А. Прохоровою [4], Л.К. Ураловою [6]. Особливості роботи з базами даних у соціокультурному та науково-дослідницькому векторах вивчаються І.М. Вінчук [2], Л. Гавріловою та Н. Вороновою [3]. Мистецький контекст у застосуванні сучасних інформаційних технологій набуває виразного означення у наукових працях О. Берегової [1], Л. Торнтон [8]. Але ж, підкреслимо, що сучасні інформаційні технології, на жаль, не розглядаються науковцями у рамках конкретної навчальної дисципліни, з виокремленням її концептуально-тематичної структури, відповідної послідовності викладення певного освітнього курсу. У переліку аналізованої літератури означимо також робочу програму навчальної дисципліни «Сучасні інформаційні технології у науковій діяльності музиканта», що можна окреслити як відповідний матеріал дослідження [5].

Метою статті є визначення тематично-змістовної послідовності представлення навчальної дисципліни «Сучасні інформаційні технології у науковій діяльності музиканта» в її концептуально-логічній системі викладення освітнього курсу.

Об'єктом дослідження постає навчальна дисципліна «Сучасні інформаційні технології у науковій діяльності музиканта», а **предметом**

– концептуально-тематична специфіка викладання окресленої дисципліни у сфері сучасної музичної педагогіки.

Виклад основного матеріалу. Вищезначена навчальна дисципліна належить до нормативної частини плану навчального процесу з підготовки докторів мистецтва, розробленого у Дніпропетровській академії музики ім. М. Глінки (рівень вищої освіти – третій (освітньо-творчий), ступінь вищої освіти – «Доктор мистецтва», галузь знань – 02 «Культура і мистецтво», спеціальність – 025 «Музичне мистецтво», період викладання дисципліни – I семестр, загальна кількість годин – 90, практичні заняття – 30, самостійна робота – 60, тижневих годин для денної форми навчання – 2).

Поряд з такими навчальними курсами як «Теоретичні основи музичного тезаурусу», «Науковий практикум з мистецтвознавства», зазначена дисципліна складає основу циклу професійної підготовки майбутніх фахівців царини професійної музично-виконавської діяльності. Вивчення вищезначеного курсу має наметі, насамперед, набуття знань, а також відповідних навичок стосовно використання музикантом-вченим ряду наукометричних баз, задля процесів цитування, максимально швидкого знаходження спеціалізованої інформації, відповідної комунікації з науковцями та, безумовно, здійснення максимально широкої апробації результатів власної науково-дослідницької діяльності. У світлі загальних тематичних обріїв навчальної дисципліни «Сучасні інформаційні технології у науковій діяльності музиканта», вивчаються, поміж іншого, й міжнародні ідентифікатори наукових праць, ідентифікація особистості вченого у новочасному науково-інформаційному просторі, відповідні наукові класифікатори, особистісно-професійні показники наукової практики музикантів-вчених.

У лоні цілей вищезначеної дисципліни виокремимо також і комплексну професійну підготовку фахівців з музичного мистецтва до роботи в академічних навчально-освітніх закладах; активне виховання у здобувачів освіти цінностей педагогічної професії, формування відповідального і сумлінного ставлення до педагогічної праці та, безумовно, різноманітної пролонгації професійного музичного мистецтва. Серед завдань означеної навчальної дисципліни – оволодіння майбутніми фахівцями відповідним комплексом практичних, а також теоретичних знань щодо використання сучасних інформаційних технологій, підкреслимо, у власній науково-дослідницькій та апробаційній діяльності.

Акцентуватимемо, що на сьогодні інформаційні технології у сфері професійного академічного музичного мистецтва вивчаються у багатьох мистецьких навчальних закладах. Але, слід наголосити, що вони пов'язані, передусім, із взаємодією концертної, творчої, композиторської, а також викладацької діяльностей сучасних митців, залишаючи дещо осторонь науково-дослідницьку роботу музикантів-вчених, як таку, що полишена конкретної професійної музично-виконавської практики. Таким чином, постає необхідність вивчення практичних реалій, певних функцій інформаційних технологій у науковій активності музиканта-вченого, сфери академічного музичного мистецтва.

Н.А. Прохорова, вивчаючи інформаційно-комунікаційні технології у навчально-мистецькому процесі, констатує, що термін «інформація» «використовується у таких значеннях: повідомлення про якісь події або відомості про навколишній світ та процеси, що в ньому відбуваються; відомості, що передаються від людини до людини усно, письмово чи будь-яким іншим способом; нові відомості, які прийняті, зрозумілі і оцінені користувачем інформації; відомості, або повідомлення про щось» [4, 122]. Стосовно поняття «технологія», щойно згадувана дослідниця стверджує його консолідуюче значення, наголошуючи, що «технологія містить у собі методи, прийоми, режим роботи, послідовність операцій і процедур, вона тісно пов'язана із застосовуваними засобами, обладнанням, інструментами, використовуваними матеріалами» [4, 122].

Відтак, об'єднуюче змістовно-формує значення феномену інформаційних технологій у сучасній науковій діяльності музиканта-вченого, дозволяє виокремити саме наукову статтю як найбільш концептуально-консолідуючий вид наукової публікації, що об'єднує в собі етапну результативність наукової практики та певні інноваційні технології у її представленні, котрі й постають у центрі педагогічної уваги навчальної дисципліни «Сучасні інформаційні технології у науковій діяльності музиканта». У досягненні концептуального бачення наукової статті у світлі новочасних інформаційних технологій, тематично-змістовна послідовність викладання вищезначеного освітнього курсу, може бути представлена у наступній логічно обумовленій системі. Програма дисципліни складається із двох тематично-змістовних модулів, а саме – «Інформаційно-комунікаційні технології у призмі структури наукової статті» (перший змістовний

модуль) та «Наукометричні бази як інформаційно-технологічна складова наукової комунікації вченого» (другий змістовний модуль).

До першого змістовного блоку належить послідовність тем, що відтворює певну структурність черговості складових наукової статті, а саме – «Універсальна десяткова класифікація», «Номери книжкових видань ISBN та ISSN», «Цифровий ідентифікатор DOI», «Реєстр ідентифікації вчених ORCID», «Інформаційно-технологічне значення анотацій та ключових слів у науковій статті», «Список використаних джерел і літератури як інформаційно-комунікаційна технологічна система», «Референс як інформаційно-комунікаційна система». Другий змістовний блок означеного навчального курсу складають такі теми як «Google Academy (Google Scholar)», «Наукометрична база РІНЦ», «Наукометрична база Copernicus», «Наукометрія Web of Science» та «Наукометрична база Scopus». В основі викладення кожної з вищезначених тем постає діалектичний метод пізнання. Визначаються певні взаємозв'язки різних максимально характерних явищ, багатоманітних спеціалізовано-самобутніх процесів, що формують ствердження якісно нової мистецької дієвості, акцентуватимемо, заснованої на взаємозбагаченні відповідних художньо-виконавських та науково-аналітичних звершень професійного музиканта.

Підкреслимо, що теми з вищезначеної дисципліни розкриваються у відповідності їх найбільш позитивних та негативних сторін, відносно наукової діяльності музиканта-вченого. Так, наприклад, говорячи про певну довершеність наукометричної бази Scopus, а саме про те, що дана база індексує наукові журнали, збірники наукових статей, матеріали наукових конференцій, дисертації, монографії, серійні книжкові видання та ін.; що класифікаційна система Scopus включає 24 основні тематичні розділи; що Scopus індексує наукові праці на різних мовах, наголосимо, за умови наявності в них розгорнутих анотацій на англійській мові; що слоган бази даних наукової періодики Scopus, тобто найбільш коротка, ємка фраза, рекламний девіз (описує основну конкурентну перевагу товару, послуги), – refine your research (покращить власне дослідження), слід зацентувати увагу й на тому, що, на превеликий жаль, лише біля 3% тематично-векторного спрямування бази Scopus належить науковим роботам сфери мистецтвознавства, культурології та гуманітарних наук.

У низці найбільш визначальних загальних компетентностей, означених у робочій програмі означеної навчальної дисципліни, виділимо здатність до планування та, безумовно, реалізації комплексних творчих мистецьких проєктів, зокрема у міждисциплінарних галузях, на

основі відповідної системної художньої та наукової ідеології, безперечно, із використанням сучасних інформаційних та комунікаційних технологій. В ряді фахових компетентностей підкреслимо здатність митцем планувати й організовувати професійну, а також науково-інноваційну, творчу мистецьку діяльність в галузі професійного музичного мистецтва, зокрема у ситуаціях, що конче вимагають новітніх стратегічних підходів. У переліку відповідних програмних результатів навчання, наголосимо на спроможності музиканта планувати, ініціювати й здійснювати розробку дослідницько-інноваційних, мистецьких проєктів, а також керувати роботою наукових, творчих колективів; використовувати певні інформаційно-комунікаційні технології у педагогічній, творчій, менеджерській, мистецькій, науково-інноваційній діяльності. Перелік завдань для самостійної роботи вихованців, у світлі вищезначеної навчальної дисципліни, складають наступні теми, а саме – «Ознайомлення з опціями інтерфейсу наукометричних платформ Web of Science, Scopus, Copernicus, Google Academy (Google Scholar)», «Вивчення вимог стосовно оформлення наукових статей, що подаються у збірники, представлені у наукометричних базах Web of Science та Scopus», «Створення наукового профілю у наукометричній базі Google Academy (Google Scholar)», «Електронні каталоги наукових робіт у Національній бібліотеці України ім. В.І. Вернадського Національної академії наук України», «Електронні каталоги наукової періодики у наукових бібліотеках України».

Висновки. Означена у презентованій статті послідовність викладення тематичного матеріалу навчальної дисципліни «Сучасні інформаційні технології у науковій діяльності музиканта», обумовлюється магістрально-функціональним значенням одного з найпоширеніших видів наукової публікації – наукової статті, що у світлі вищезначеного навчального курсу постає своєрідно-консолідуючою, концептуально-логічною, керівною ідеєю у формуванні тематично-змістовної послідовності викладення означеної дисципліни. Саме структурна черговість відповідних компонентів у написанні наукової статті (UDC, DOI, ORCID, Annotations, Key words, Literature, References) та її подальше представлення у наукометричних базах, зокрема Google Academy (Google Scholar), Copernicus, РІНЦ, Web of Science, Scopus, електронних каталогах Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського НАН України, зумовлює усвідомлення явища наукової статті, як характерологічної концептуально-тематичної основи

викладання навчальної дисципліни «Сучасні інформаційні технології у науковій діяльності музиканта».

Перспективою дослідження педагогічних особливостей даної навчальної дисципліни є застосування методів анкетування та опитування, під час поточного проведення практичних занять зі здобувачами освіти.

Список використаних джерел і літератури:

1. Берегова О.М. Нові формати дистанційної комунікації в музичному мистецтві: виклик часу чи перспектива розвитку в ХХІ столітті? *Сучасне музичне мистецтво як соціокультурне явище*. IV Всеукр. наук.-практ. дистанц. конференція, м. Дніпро, 6-7 квітня 2020 р. С. 3–8.
2. Вінчук І.М. Системи управління базами даних в соціокультурному секторі. *Мистецька освіта в культурному просторі України ХХІ століття*. Матеріали Міжнар. науково-творчої конф., м. Київ, Одеса, 28-30 квітня 2015 р. С. 91–93.
3. Гаврілова Л., Воронова Н. Журнали з музичного мистецтва та освіти в наукометричній базі SCOPUS: нетнографічний аналіз. *Міждисциплінарні дослідження складних систем*. 2012. № 1. С. 88–103.
4. Прохорова Н.А. Інформаційно-комунікаційні технології у навчанні рисунку. *Мистецька освіта в культурному просторі України ХХІ століття*. Матеріали Міжнар. науково-творчої конф., м. Київ, Одеса, 28-30 квітня 2015 р. С. 121–123.
5. «Сучасні інформаційні технології у науковій діяльності музиканта» [робоча прогр. навч. дисц.] / розр. В.В. Громченко. Дніпро: ДАМ ім. М. Глінки. 2021. 24 с.
6. Уралова Л.К. К проблеме роли педагога-музыканта в условиях современных социальных коммуникаций. *Мистецька освіта в культурному просторі України ХХІ століття*. Матеріали Міжнар. науково-творчої конф., м. Київ, Одеса, 28-30 квітня 2015 р. С. 133–135.
7. Швидків Г.Р. Іноваційні методи та форми організації проведення індивідуальних занять з постановки голосу. *Мистецька освіта в культурному просторі України ХХІ століття*. Матеріали Міжнар. науково-творчої конф., м. Київ, Одеса, 28-30 квітня 2015 р. С. 135–137.
8. Thornton L. Music education at a distance. *Journal of music teacher education*. 2020. 29 (3). P. 3–6.

References:

1. Bereghova, O.M. (2020). New formats of distance communication in the art of music: the challenge of time or the prospect of development in the 21st century? Suchasne muzychnе mystectvo jak sociokuljturne javyshhe. IV All-Ukrainian scientific-practical distance conf., Dnipro, April 6-7, P. 3–8 [in Ukrainian].
2. Vinichuk, I.M. (2015). Database management systems in the socio-cultural sector. Mystecjka osvita v kuljturnomu prostori Ukrajinjy 21 stolittja. Materials International scientific and creative conf., Kyiv, Odessa, April 28-30, P. 91–93 [in Ukrainian].

3. Ghavrilova, L., Voronova, N. (2012). Journals on music art and education in the SCOPUS scientometric database: netnographic analysis. *Mizhdyscyplinarni doslidzhennja skladnykh system*, 1, 88–103 [in Ukrainian].
4. Prokhorova, N.A. (2015). Information and communication technologies in drawing education. *Mystecjka osvita v kuljturnomu prostori Ukrajin 21 stolittja. Materials Intern. Scientific and Creative conf.*, Kyiv, Odessa, April 28-30, P. 121–123 [in Ukrainian].
5. „Modern information technologies in the scientific activity of a musician” [working prog. of the disc.] / devel. V.V. Hromchenko. Dnipro: DAM im. M. Glinky [in Ukrainian].
6. Uralova, L.K. (2015). On the problem of the role of the teacher-musician in the conditions of modern social communications. *Materials International scientific and creative conf.*, Kyiv, Odessa, April 28-30, P. 133–135 [in Russian].
7. Shvydkiv, Gh.R. (2015). Innovative methods and forms of organizing individual lessons on voice production. *Materials International scientific and creative conf.*, Kyiv, Odessa, April 28-30, P. 135–137 [in Ukrainian].
8. Thornton, L. (2020). Music education at a distance. *Journal of music teacher education*, 29 (3), 3–6 [in English].

UDC 613.6.027;159.946:78.07

DOI 10.33287/222161

Березуцька Марина Сергіївна,

доктор філософії з музичного мистецтва,

доцент кафедри «Народні інструменти»

Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

тел. (067) 965 - 31 - 66

e-mail: bermarser@ua.fm

<https://orcid.org/0000-0002-5511-2195>

Березуцький Володимир Іванович,

кандидат медичних наук,

доцент кафедри «Пропедевтика внутрішньої медицини»

Дніпровського державного медичного університету

тел. (067) 965 - 31 - 66

e-mail: bermarser@ua.fm

<https://orcid.org/0000-0002-0989-2960>

ПРОФЕСІЙНІ ХВОРОБИ РУК МУЗИКАНТІВ:

ОДВІЧНА ПРОБЛЕМА

Мета статті – вивчення закономірностей розвитку міждисциплінарної взаємодії при вирішенні проблеми професійних захворювань рук музикантів протягом всієї історії. **Методологія** дослідження ґрунтується на історичному, джерелознавчому й аналітичному методах. Для досягнення цілі було проведено аналіз

джерел, що містять дані про причини, механізми розвитку, клінічні ознаки, методи лікування й профілактики травм перенапруги в музикантів. Пошук джерел проводився без обмеження часу в електронних архівах, репозитаріях та журналах, що індексуються у наукометричних базах Scopus, WoS, MedLine та PubMed. **Наукова новизна.** На підставі проведеного аналізу вперше були визначені три періоди в історії співпраці представників медицини та музичної педагогіки. Також вперше було систематизовано обґрунтування розподілу участі медичних і музичних фахівців у лікуванні та профілактиці професійних захворювань рук музикантів. **Висновки.** Встановлено зміст та сутність кожного з трьох періодів історії проблеми травм перенапруги музикантів. Перший період (до кінця XVIII століття) характеризувався відсутністю інтересу до проблеми з боку медицини. Однак досвід, накопичений викладачами провідних фортепіанних та скрипкових шкіл, дозволив означити основні причинні фактори (неергономічна виконавська техніка) й розробити загальні принципи профілактики. Другий період (з кінця XVIII до кінця XX ст.): формування основ міждисциплінарної взаємодії. У цей час музичні педагоги активно використовують базові медичні науки (анатомію і фізіологію) в удосконаленні ергономіки виконавства, як основи профілактики професійної патології музикантів. Представники наукової і практичної медицини активно вивчають патогенез й симптоматику травм перенапруги у музикантів, а також накопичують досвід застосування наявних у розпорядженні терапевтичних засобів (масаж, електротерапія, фізичні вправи). Третій період (з кінця XX століття до наших днів) характеризується активним розвитком міждисциплінарної взаємодії, підсумком якої стало реорганізація системи музичної освіти (включення в освітні програми дисципліни «основи здоров'я музиканта»), створення центрів міждисциплінарних наукових досліджень та спеціалізованих реабілітаційних центрів для музикантів з професійними захворюваннями в країнах Європейського Союзу та США.

Ключові слова: професійні хвороби музикантів, травми перенапруги, «перегружена рука», ергономічна виконавська техніка.

Березуцкая Марина Сергеевна, доктор філософії по музикальному мистецтву, доцент кафедри «Народные инструменты» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Березуцкий Владимир Иванович, кандидат медицинских наук, доцент кафедры «Пропедевтика внутренней медицины» Днепропетровского государственного медицинского университета

Профессиональные болезни рук музыкантов: извечная проблема

Цель статьи – изучение закономерностей развития междисциплинарного взаимодействия при решении проблемы профессиональных заболеваний рук музыкантов на протяжении всей истории. **Методология исследования** основана на историческом, источниковедческом и аналитическом методах. Для достижения цели был проведен анализ источников, содержащих сведения о причинах, механизмах развития, клинических признаках, методах лечения и профилактики травм перенапряжения у музыкантов. Поиск источников проводился без ограничения времени в электронных архивах, репозиториях и журналах, индексируемых в наукометрических базах Scopus, WoS, MedLine и PubMed. **Научная новизна.** На основании проведенного анализа впервые были выделены три периода в истории сотрудничества представителей медицины и музыкальной педагогики. Также впервые была обоснована система распределения участия медицинских и музыкальных специалистов в лечении и профилактике травм перенапряжения у музыкантов. **Выводы.** Установлены содержание и сущность каждого из трех периодов истории проблемы травм перенапряжения музыкантов. Первый период (до конца XVIII века) характеризовался отсутствием интереса к проблеме со стороны медицины. Однако опыт, накопленный профессорами ведущих фортепианных и скрипичных школ, позволил определить главные причинные факторы (неэргономичная исполнительская техника), а также разработать общие принципы профилактики. Второй период (с конца XVIII до конца XX века): формирование основ междисциплинарного взаимодействия. В это время музыкальные преподаватели активно используют базовые медицинские науки (анатомия и физиология) в совершенствовании эргономики исполнительства как основы профилактики профессиональной патологии музыкантов. Представители научной, а также практической медицины активно изучают патогенез и симптоматику травм перенапряжения у музыкантов, накапливают опыт применения имеющихся в распоряжении терапевтических средств (массаж, электротерапия, физические упражнения). Третий период (с конца XX века до наших

дней) характеризуется активным развитием междисциплинарного взаимодействия, итогом которой стала реорганизация системы музыкальной педагогики (включение в образовательные программы дисциплины «основы здоровья музыканта»), создание центров междисциплинарных научных исследований и специализированных реабилитационных центров для музыкантов с профессиональными заболеваниями в странах Европейского Союза и США.

Ключевые слова: профессиональные болезни музыкантов, травмы перенапряжения, «переигранная рука», эргономичная исполнительская техника.

Berezutska Maryna, PhD in Music Art, Associate Professor at the Department of Folk Instruments M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music

Berezutsky Volodymyr, PhD in Medicine, Associate Professor at the Department Propedeutic of Internal Medicine Dnipro State Medical University

Professional injuries in musicians' hands: the perennial problem

The purpose of this article was to study the patterns of interdisciplinary interaction throughout the history of the problem. In order to achieve the objective, sources containing information on etiopathogenesis, clinical manifestations, methods of treatment and prevention of the overuse in musicians were analysed. The research methodology is based on historical, source and analytical methods. To achieve the goal, an analysis of sources containing information about the causes, mechanisms of development, clinical signs, methods of treatment and prevention of overexertion injuries in musicians was carried out. Source searches were conducted without time limitations in electronic archives, repositories, and journals indexed in Scopus, WoS, Medline, and Pubmed. The analysis made it possible to distinguish three periods in the history of the interdisciplinary cooperation of representatives of medicine and music pedagogy. The scientific novelty. Based on the analysis carried out, three periods were identified for the first time in the history of cooperation between representatives of medicine and musical pedagogy. Also, for the first time, a system for distributing the participation of medical and musical specialists in the treatment and prevention of overexertion injuries in musicians was substantiated. Conclusions. The content and essence of each of the three periods in the history of the problem of stress injuries of musicians have been established. The first period (until the end of the 18th century) is characterized by a lack

of medical interest in the problem. However, the experience gained by the teachers of the leading piano and violin schools has made it possible to identify the main causal factors (non-ergonomic performing techniques) and to develop general principles of prevention. The second period (from the end of the 18th to the end of the 20th century): the formation of the foundations of interdisciplinary interaction. At this time, music teachers actively use the basic medical sciences (anatomy and physiology) in improving ergonomics of performers as a basis for prevention of professional pathology of musicians. Representatives of scientific and practical medicine actively study pathogenesis and symptoms of stress injuries in musicians, as well as accumulate experience of using available therapeutic means (massage, electrotherapy, exercise). The third period (from the end of the 20th century to the present day) has been characterized by the active development of interdisciplinary interaction, resulting in the creation of a scientific interdisciplinary research centers and specialized rehabilitation centers for musicians with occupational diseases.

The key words: playing-related musculoskeletal disorders, overuse injuries in musicians, a repetitive strain injury, ergonomic performing technique.

Постановка проблеми. «Переграна рука» – не-медичний термін, який зазвичай використовують музиканти-інструменталісти, коли хочуть розповісти про больові відчуття в пальцях рук, кисті, в м'язах передпліччя або плеча, що виникають внаслідок тривалої перенапруги сухожиль та м'язів, задіяних при виконавській практиці. За «переграною рукою» зазвичай ховаються міозити і тендовагініти (нерідко в супроводі ганглія або гігроми), різноманітні тунельні синдроми (наприклад, компресійне ураження серединного нерва в зап'ястному каналі), артрити і періартрити, бурсити (запалення білясуглобової сумки) та інш. В україномовній науковій літературі ці захворювання прийнято називати «професійні захворювання рук музикантів» (ПЗРМ), а в англomовних виданнях цю патологію зазвичай називають «*overused syndromes*», «*a repetitive strain injury*», «*overuse injuries*» или «*cumulative trauma disorders*». Більше за інших смислового змісту ПЗРМ відповідає англо-мовний термін «*playing-related musculoskeletal disorders*». Навіть найлегший варіант ПЗРМ веде до тривалої тимчасової непрацездатності музиканта і суттєво перешкоджає його професійному росту. У важких випадках «переграна рука» веде до професійної непридатності: музикант, який

мріяв про кар'єру виконавця або вже досяг певних висот, змушений повністю переорієнтуватися на педагогічну роботу. Крах кар'єри виконавця для творчої особистості нерідко призводить до затяжної депресії. Піаністка В. Гутерман, автор книги «Повернення до творчого життя. Професійні захворювання рук» (ориг. – «Возвращение к творческой жизни. Профессиональные заболевания рук»), писала: *«Переживання, що пов'язані з професійними захворюваннями, бувають настільки важкими, що змушують звертатися до психоневролога. Відомі випадки самогубства»* [28, 22].

Актуальність теми. «Перегрена рука» – міждисциплінарна проблема, до вирішення якої в країнах з найбільш передовою системою охорони здоров'я підключені фахівці різноманітних профілів (від музикантів і лікарів-реабілітологів до ІТ-фахівців). Проблема досі не вирішена, про що свідчать показники поширеності ПЗРМ за даними досліджень 2020 року, які досить високі і коливаються від 65 до 85% [55]. Проблема особливо актуальна для України, оскільки ні в одному з численних музичних закладів вищої освіти майбутніх музикантів не навчають профілактиці професійних захворювань, оскільки ні в одному з українських закладів післядипломної медичної освіти лікарів не навчають специфіці лікування ПЗРМ (на відміну, наприклад, від Іспанії або Німеччини). Саме тому зарубіжний досвід у вирішенні проблеми профілактики і лікування ПЗРМ надзвичайно важливий для України. З урахуванням того, що проблема досі не вирішена, особливий інтерес представляє історія еволюції підходів у вирішенні цієї проблеми, по суті – історія розвитку міждисциплінарної взаємодії практиків, теоретиків, науковців від музики і медицини. Аналіз закономірностей розвитку такої взаємодії допоможе у виборі найбільш ефективного варіанту координації роботи різнопрофільних фахівців при формуванні вітчизняної системи профілактики професійних захворювань музикантів.

Метою статті є аналіз і систематизація еволюції поглядів музикантів і лікарів на етіопатогенез (причини та мехнізм розвитку захворювання), методи профілактики і лікування ПЗРМ, а також аналіз розвитку міждисциплінарної взаємодії фахівців різних профілів протягом всієї історії існування проблеми (від перших згадок до наших днів).

Огляд літератури. Для досягнення мети було проведено пошук наукової літератури, присвячений проблемі ПЗРМ. Пошук (без

обмеження часу) проводився у виданнях, що індексуються в наукометричних базах Scopus, WebOfScience, MedLine і PubMed, а також в електронних репозитариях. Для пошуку використовувалися такі поєднання ключових слів: *overused syndromes, musicians; a repetitive strain injury, musicians; overuse injuries, musicians; cumulative trauma disorders, musicians; playing-related musculoskeletal disorders, musicians; playing-related musculoskeletal problems, musicians*; а також російськомовні і україномовні смислові аналоги: синдроми перенапруги у музикантів; професійні захворювання у музикантів; «переграна рука». Пошук дозволив виявити більше 1000 публікацій, 79 з яких були безпосередньо використані в статті.

Об'єкт дослідження – проблема професійних захворювань рук музикантів, а **предмет** – встановлення закономірностей міждисциплінарної взаємодії представників музики та медицини під час розв'язання проблеми профілактики та лікування травм перенапруги у музикантів.

Виклад основного матеріалу. Систематизація і аналіз виявлених джерел дозволили розділити всю історію міждисциплінарної взаємодії фахівців різних профілів на три періоди. Перший період характеризується повною відсутністю інтересу до ПЗРМ з боку медицини, коли музиканти були один на один зі своєю проблемою і намагалися розв'язати цю проблему «в міру свого розуміння». Другий період: проблема привернула увагу представників практичної і наукової медицини, які намагалися її вирішити своїми силами в односторонньому порядку – тобто знову ж «в міру свого розуміння». В цей же період музиканти, хоча і продовжують наполягати на бажанні вирішити проблему своїми силами і засобами, вже усвідомлено спираються на базові медичні науки – анатомію і фізіологію. Третій період характеризується активним розвитком міждисциплінарної взаємодії музичної педагогіки та медицини. Нижче наведена детальна характеристика кожного з періодів історії ПЗРМ.

Період перший: з часів появи перших професійних музикантів і до кінця XIX століття. Немає сумнівів в тому, що проблема ПЗРМ існувала ще до нашої ери. Добре відомо, що струнні інструменти у давньогрецьких музикантів були досить важкими, не мали ергономічного дизайну, а музично-драматичні вистави тривали годинами. Наприклад, кіфара (один з найпоширеніших музичних інструментів у Стародавній Греції) мала плоский важкий дерев'яний корпус з прямими або фігурними обрисами, до корпусу кріпилося

7 струн. Вважається, що такий вид кіфара мала в VI-V ст. до н.е., проте глиняні статуетки кіфариста з масивним інструментом датуються 3000-2700 рр. до н.е. Грали на кіфарі правою рукою (переважно стоячи), а лівою, при необхідності, гасили коливання струн. Інструмент під час виступу знаходився на плечі музиканта і підтримувався підв'язкою з тканини або шкіри, закріпленої навколо лівого зап'ястка. Виконавець міг регулювати звучання не тільки за допомогою контролю прикладеної до струн сили, а й швидко міняти їх натяг, отримуючи високі або низькі ноти [2, 9]. Історики музики, аналізуючи численні зображення кіфаристів (збереглися на давньогрецьких амфорах), звертають увагу не тільки на вкрай незручну позу, але і на гіпертрофовані і напружені м'язи ший музикантів [2, 188]. Можна не сумніватися в тому, що тендовагінити і тунельні синдроми лівої руки у кіфаристів були звичайним явищем, оскільки протягом усього виконання інструмент (вагою в кілька кілограмів) утримувався музикантом у висячому положенні лівою рукою. Аналіз доступних трактатів-посібників для музикантів (органістів, арфістів, флейтистів, лютністів, скрипалів) XVI-XVIII століть показує, що в них присутні лише непрямі згадки про ПЗРМ [39; 51; 69].

Детально задокументовані уявлення про механізми виникнення ПЗРМ і методах їх профілактиці вдається виявити лише в «школах гри» для скрипалів і піаністів першої половини XIX століття, прийнято вважати, що саме з цих «шкіл гри» починається історія вивчення ПЗРМ [8]. Типовим зразком одного з таких трактатів є «Violinschule» («Grand Violin School» з нім.) 1832 року відомого німецького скрипаля, композитора, диригента, педагога Ludwig (Louis) Spohr (1784-1859), видана у 1843 році англійською мовою під назвою «Louis Spohr's celebrated violin school» [62]. «Louis Spohr's celebrated violin school» на багато десятиліть вперед визначила не тільки розвиток техніки скрипкового виконавства, а й уявлення музикантів про причини, механізми розвитку та методи профілактики ПЗРМ. Louis Spohr вважав, що болі в м'язах рук скрипаля виникають від тривалого їх перенапруження під час виконання. Обтяжуючими факторами він вважав слабкий фізичний розвиток і невміння розслабляти м'язи. Для попередження перевтоми м'язів Louis Spohr рекомендував робити перерви в заняттях з інструментом, під час яких для більш ефективного відпочинку радив «інші заняття». Важливою основою профілактики він вважав вірну виконавську техніку, опису якої приділив окрему

главу свого посібника. Інша глава книги приділена підбору інструменту відповідно до фізичних даних музиканта (вік, зріст, вага, статура, рівень фізичного розвитку) [62 - 13, 14, 143, 183].

Висловлюючись сучасною термінологією, можна сказати, що Louis Spohr вважав причиною ПЗРМ неергономічну виконавську техніку, неергономічний музичний інструмент і недотримання гігієни професійної праці. Louis Spohr вже в передмові своєї книги наполягав на тому, що навчати і контролювати процес навчання (від якого Louis Spohr не відокремлював профілактику ПЗРМ) повинен педагог (у випадку з учнем-дитиною або підлітком – педагог за допомогою батьків). Ергономічності дизайну музичних інструментів велику увагу приділяли перші виробники: італійські скрипкові майстри Amati (1596-1684), Stradivari (1644-1737), Guarneri (1698-1744) [49, 103]; виробники роялів і фортепіано Broadwood and Sons (John Broadwood, 1732-1812), Pleyel та син (Ignaz Josef Pleyel, 1757-1831) [14, 347]. Відомий скрипаль Thomas Lamb Phipson (1833-1908) в книзі 1896 року «Famous Violinists and Fine Violins. Historical Notes, Anecdotes, and Reminiscences» згадує епізод зі своєї практики: його вчитель, бельгійський скрипаль-віртуоз і композитор, один із засновників національної скрипкової школи Henri François Joseph Vieuxtemps (1820-1881) діагностував у автора (висловлюючись сучасною термінологією) краніомандибулярну дисфункцію, пов'язану з неергономічною конструкцією скрипки [50, 243]. Численні керівництва відомих музикантів з навчання гри на скрипці і фортепіано, видані в другій половині XIX століття, написані за зразком «Louis Spohr's celebrated violin school», вони також розглядають профілактику ПЗРМ як частину навчального процесу, який повністю спирається на накопичений і переосмислений відомими музичними педагогами, досвід [6; 33; 43; 73].

Про те, що проблема ПЗРМ у другій половині XIX століття була досить актуальною, побічно свідчить і ряд патентів на винаходи для профілактики втоми рук музикантів. Наприклад, патент No. 247, 796, був зареєстрований 4 жовтня 1881 року в UNITED STATES PATENT OFFICE (Патентне Бюро США) William H. Brady з Hackensack, New Jersey, під назвою «ARM-REST FOR VIOLINISTS». Як зазначено в описі патенту *«винахід призначений служити подвійній меті: створювати опору для руки, запобігаючи втоми, а також для утримання руки скрипаля у вірному положенні без напруги і зусиль з*

боку виконавця», тобто – для формування вірної (ергономічної виконавської техніки).

Підводячи підсумок аналізу першого періоду, можна сказати, що його суть найкращим чином відображає добре відомий вислів: «Порятунок потопаючих – справа рук самих потопаючих». Не можна промовчати про те, що всі музиканти і лікарі, які підключилися до вивчення ПЗРМ в наступні 188 років, не мали принципових розбіжностей у думці з Louis Spohr по сформульованим їм принципам профілактики ПЗРМ

Період другий: з кінця XIX століття до кінця XX століття. Практично до кінця XIX століття наукова медицина не цікавилася проблемами здоров'я музикантів. Піонером наукового підходу до діагностики та лікування травм перенапруги музикантів по праву вважається професор Медичного Коледжу при Лондонському Університеті George Vivian Poore (1843-1904), який в 1887 році виступив перед членами Британського хірургічного товариства з доповіддю «Clinical lecture on certain conditions of the hand and arm which interfere with the performance of professional acts, especially piano-playing», текст якого в тому ж році був опублікований в Британському Медичному Журналі. Публікація містить аналіз етіопатогенезу, клінічних проявів і досвід лікування 21 професійного музиканта з ураженням кисті. Професор George Vivian Poore в числі основних етіопатогенетичних факторів назвав багатогодинну виконавську практику без перерв і нефізіологічну (читати – неергономічну) виконавську техніку. Як приклад він навів “*Stuttgart piano method*”, що набув великого поширення в Європі і названий на честь Штуттгартської фортепіанної школи. Професор Poore дав наступний опис “*Stuttgart piano method*”: *«при цій техніці напружене розтягнення пальців кисті підтримується під час виконання постійно, за винятком моменту, коли пальці натискають на клавіші, розтяжка найближчих фаланг пальців також зберігається весь період часу. При цьому методі утримання руки виникає значне навантаження на розгиначі зап'ястка і розгиначі ближніх фаланг – extensor communis digitorum, extensor indicis, extensor minimi digiti»* [52]. В якості обтяжуючих обставин, що сприяють розвитку ПЗРМ, George Vivian Poore вказував супутні фонові захворювання і слабкий фізичний розвиток музиканта. Він вважав, що «найважливішим моментом в лікуванні є відпочинок» (для «перегрової руки») і писав: *«інтенсивне використання руки має бути припинено, і часто необхідно наполягати*

на цьому авторитарно. Гра на піаніно забороняється взагалі, або повинна практикуватися тільки до тієї міри, поки вона не викликає біль або сильний дискомфорт. Часто важко стримувати запал цих пацієнтів під час гри. Як тільки вони відчують хоча б найменше покращення, вони летять до інструменту; мені відомо багатьох випадків, коли передчасне відновлення виконавської практики призвело до серйозних наслідків» [52]. Для забезпечення спокою «переграній руці» George Vivian Poore рекомендував її фіксацію за допомогою гіпсової пов'язки або лангети. Він з обережністю призначав масаж – «не дуже тривалий і не дуже енергійний». Велику увагу Poore приділяв лікуванню супутніх захворювань («ревматизм, подагра, анемія, диспепсія» і ін.), а також фізичним вправам.

В середовищі лікарів George Vivian Poore мав багато прихильників і послідовників, в числі яких був президент Королівського Хірургічного і Медичного товариства, хірург Лікарні Святого Георгія в Лондоні John Warrington Haward (1841-1921), який на сторінках Британського Медичного Журналу в тому ж році поділився своїм досвідом лікування ПЗРМ і практично за всіма положеннями підтримав свого колегу [31]. Соратниками професора Poore можна назвати американського невролога George Miller Beard (1839-1888) [5] і британського лікаря, активного сподвижника розвитку діспасерної медичної допомоги в Великобританії Adolphe Wahltuch (1803-1897).

Adolphe Wahltuch у 1886 році зі сторінок Британського Медичного Журналу поділився успішним досвідом лікування ПЗРМ у молодій скрипальки. Хвора тривалий час скаржилася на біль і судими в біцепсі, дельтоподібного і великого грудного м'язів лівої руки, а також в зап'ястку і кисті правої руки. Лікар застосував місцево (на область кожної з уражених м'язів лівої кінцівки) серію процедур гальванізації: постійний електричний струм невисокої напруги і невеликої сили 3 рази в тиждень тривалістю 5-10 хвилин за допомогою 10-15 Leclanche cells (прообраз акумулятора з напругою 1,4 вольт, винайденого і запатентованого в 1866 році французьким ученим Georges Leclanché, 1839-1882). На праву кисть пацієнтки Adolphe Wahltuch впливав «струмом Фарадея» (змінний струм низької частоти) також 3 рази на тиждень. Повне зникнення симптомів було досягнуто після 9 процедур [76]. Не можна промовчати про те, що після цього клінічного випадку електропроцедури стали обов'язковою складовою комплексного лікування ПЗРМ (включаючи наш час). Не менш

важливо відзначити, що методи і принципи лікування ПЗРМ, викладені George Vivian Poore у своїй історичній лекції 1887 року «Clinical lecture on certain conditions of the hand and arm which interfere with the performance of professional acts, especially piano-playing», на 100 років вперед визначили лікарську тактику ведення хворих з ПЗРМ. До такого висновку в прийшов у своїй роботі 1987 року «Overuse syndrome in musicians – 100 years ago: An historical review» засновник сучасного міждисциплінарного підходу до вирішення проблеми ПЗРМ австралійський хірург-травматолог Hunter John Hall Fry на підставі аналітичного огляду наукової літератури з питань синдромів перенапруги у музикантів (21 монографія і 54 статті, починаючи з 1830 року) [18].

Довгі і гнучкі пальці завжди вважалися перевагою для виконавської техніки (як для піаністів, так і для музикантів, що грають на струнних інструментах), а маленька рука з короткими пальцями завжди створювала труднощі при грі. Особливо великі проблеми виникли у піаністів у першій половині XIX століття, коли стали популярні твори, що вимагають від виконавця захопити пальцями всю октаву: для маленької руки потрібна була позамежна розтяжка. Саме в цей період музичні педагоги стали особливу увагу приділяти фізичним даним учня (будова кисті). Вправи для розтяжки пальців кисті стали обов'язковими для всіх піаністів, наполегливі тренування нерідко приводили до травм перенапруги. Загальновідома трагічна спроба німецького композитора Robert Schumann (1810-1856) домогтися розтяжки руки за допомогою механічного пристрою, яка призвела до травми і краху кар'єри піаніста-віртуоза [77, 70]. Відомий польський фортепіанний педагог Theodor Leschetizky (1830-1915) і його не менш відома учениця, піаністка і педагог чеського походження Marie Unschuld von Melasfeld (1871-1965) в книзі 1903 року «The Pianists Hand» приділяють велику увагу техніці фортепіанної гри для піаністів з маленькими руками, що дозволяє уникнути перенапруги і вдосконалювати майстерність [74, 53].

Схожим шляхом проходив і розвиток виконавської техніки у скрипалів. Гра на скрипці завжди вимагала гарної розтяжки пальців, але після появи творів відомого Niccolò Paganini (1782-1840) вимоги до розтяжці пальців стали ще більш недосяжними. Внаслідок генетичного дефекту – синдрому Марфана Niccolò Paganini мав надзвичайно довгі і гнучкі пальці, він спеціально написав ряд творів, розрахованих на виконавця з подібною будовою кисті [53, 25]. Відомий англійський

скрипаль і педагог Basil Althaus (1865-1928) в своїй книзі 1905 «Selected violin solos and how to play them» рекомендує ряд таких творів Паганіні для посилення розтяжки кисті [1, 140]. Для досягнення позамежної розтяжки кисті музиканти використовували не тільки фізичні вправи і механічні пристрої, але йшли і на відчайдушні вчинки у вигляді хірургічного втручання. Американський хірург з Філадельфії William S. Forbes (1831-1905) ще в 1857 запропонував для піаністів, які бажають легко грати октави, оперативне втручання на кисті, яке він назвав «liberating of the ring finger» (дослівний переклад – «звільнення безіменного пальця», смисловий – «збільшення рухливості безіменного пальця»). На перший погляд цей факт представляється свідченням міждисциплінарної взаємодії. Однак жодної взаємодії з музичними педагогами при розробці ідеї і техніки операції «liberating of the ring finger» не було, за своєю суттю – це одностороння комерційна пропозиція медичної послуги цільовій групі споживачів (музиканти-інструменталісти). Повідомлення про цю операцію, опубліковані в музичних виданнях тих років, дуже схожі на рекламу. У них йдеться про те, що за допомогою операції легко досягається *«бездоганна незалежність пальців, необхідна для бравурного стилю виконання»*. Оскільки рухливість безіменного пальця дійсно дуже важлива для виконавської техніки, вибір припав саме на нього. William S. Forbes багато років практикував дане хірургічне втручання, техніку якого він дуже докладно описав у численних публікаціях в американських журналах для хірургів під заголовком «The liberation of the ring finger in musicians by dividing the accessory tendons of the extensor communis digitorum muscle» [16, 17].

Згодом операцію «liberating of the ring finger» стали практикувати й інші хірурги. Канадські хірурги James R. Parrot і David B. Harrison з Університету Ватерлоо у 1980 році досліджували історію цього специфічного оперативного втручання і встановили, що воно дійсно широко практикувалося в США протягом дуже тривалого періоду – «well into the XX century», хоча після 1900 року воно «вийшло з моди» [48]. Публікації William S. Forbes викликали величезний інтерес у Великобританії (як у лікарів, так і у музикантів) у другій половині XIX століття: в 1887 році на сторінках Британського Медичного Журналу невролог George Vivian Poore і хірург John Warrington Haward висловили негативне ставлення до такого хірургічного втручання [31, 52]. Не виключено, що ці відгуки сприяли втраті популярності даної операції. У науковій літературі досі не дано остаточної оцінки

ефективності та безпеки даного хірургічного втручання. James R. Parrot і David B. Harrison у 1980 році зі сторінок «Journal of Hand Surgery» звернулися до колег за допомогою в зборі матеріалу про цю операцію, але наступних публікацій виявити не вдалося. Можна не сумніватися в тому, що особливий інтерес така операція викликала у піаністів з маленькими руками. У наш час проблема безпеки виконавської техніки піаністів з маленькими руками залишається актуальною, про що свідчать 3 дисертаційних дослідження 2017 року [9, 13, 67].

Професор George Vivian Poore ще не раз негативно висловлювався про ергономіку окремих піаністичних технік в ряді наступних публікацій, в якості основної причини він називав відсутність знань анатомії і фізіології рухової системи у музичних педагогів. В науковій літературі не вдалося знайти відомостей про безпосередню взаємодію професора Poore та численних послідовників його клінічних і наукових розробок з педагогами музики з питань профілактики ПЗРМ. Однак, цілком можливо, що саме публікації George Vivian Poore сприяли тому, що з кінця XIX – початку XX століття найбільш передові педагоги фортепіано зайнялися формуванням у своїх учнів ергономічного виконавського стилю, заснованого на знанні і розумінні фізіології.

Одним з перших спробував поставити на фізіологічну основу фортепіанне виконавство німецький педагог Steinhausen Friedrich Adolf (1859-1910), який виклав свою систему у книзі «Die Physiologie der Bogenführung auf den Streich-Instrumenten» (з німецької – «Фізіологічні помилки в техніці фортепіанної гри») 1903 року [66], у 1909 році книга була видана російською мовою. Ідеологічним послідовником Friedrich Adolf Steinhausen і пропагандистом ергономічного стилю в педагогіці фортепіанного виконавства став відомий американський музикознавець і фортепіанний педагог Otto Ortmann (1889-1979), який написав і видав в 1929 році книгу «The Physiological Mechanics Of Piano Technique. An experimental study of the nature of muscular action as used in piano playing, and of the effects there of upon the piano key and the piano tone». Книга написана на підставі результатів наукових робіт Дослідницької лабораторії Консерваторії Музики Пібоді в Балтіморі. Книга цілком присвячена фізіології кістково-м'язової системи фортепіанного виконавства. Багато уваги приділено механізму розвитку тендовагінітів внаслідок надзвичайно тривалих вправ за інструментом або нефізіологічної (неергономічної)

виконавської техніки [46, 381-382]. Цікаво, що Ottto Ortmann дає докладний опис кіст в сухожиллях тильного боку кисті піаністів (як прояв ПЗРМ), які пов'язує з ускладненням тендовагініту: *«Кісти утворюються при витіканні синовіальної рідини через оболонку сухожилля, всередині якої воно ковзає. Якщо з якоїсь причини оболонка розривається, рідина просочується в прилеглі тканини, зазвичай твердне в губчасту масу у вигляді кісти»* [46, 306]. Найімовірніше, Ottto Ortmann відносив до кіст ще ганглії і гігроми. Він вказує, що *«конкретне місце розташування кісти має важливе значення: якщо кіста тисне на нерв, то гра супроводжується больовими відчуттями, особливо наростаючими при октавних вправах»* (що вимагають великої напруги і розтяжки пальців і зап'ястка) [46, 306].

Іншим апологетом ергономіки в фортепіанному мистецтві став відомий естонський піаніст, професор Таллінської консерваторії Peter Ramul (1881-1931), який більшу частину своєї книги 1931 року «The Psycho-Physical Foundations of Modern Piano-Technique» присвятив фізіологічним основам фортепіанної техніки [54]. Особливе місце в історії міждисциплінарних розробок проблеми зайняв блискучий німецький диригент, музикант, музикознавець і невропатолог Kurt Singer (1885-1944), який написав і видав у 1931 році працю «Diseases of the musical profession: a systematic presentation of their causes, symptoms and methods of treatment », багато положень якої актуальні і зараз [60]. Завдяки тому, що Kurt Singer володів знаннями і досвідом в обох сферах (медицині і музиці) його різнопланова діяльність (організаторська, клінічна, видавнича, просвітницька, виконавська і т.ін.) являє собою ідеальний приклад міждисциплінарної взаємодії в справі профілактики і лікування ПЗРМ. Приклад, що є винятком із загальної для даного періоду закономірності: відсутність прямого діалогу між представниками музичної педагогіки та медицини.

Показово, що музичні педагоги першої половини ХХ століття (які навіть не позиціонували себе прихильниками фізіології-ергономіки музичного виконавства) дають в своїх підручниках практичні рекомендації з профілактики ПЗРМ. Яскравим прикладом може служити англійський піаніст, композитор і письменник James Francis Cooke (1870-1960) ще в 1913 році у своїй книзі «Great pianists on piano playing. Study talks with foremost virtuosos» написав: *«немає більш тупого засобу займатися, ніж тривало практикувати (гру на фортепіано), не роблячи перерв для загальнофізичних та дихальних вправ. Учень, який проводить занадто багато часу за клавіатурою,*

неминуче віддає себе в руки лікаря або масажиста. Він втрачає гроші, витрачені на заняття музикою, нічого не отримуючи взамін» [10]. З даної цитати можна зробити висновок, що масаж був стандартним методом лікування «переграної руки».

Іншим яскравим представником таких педагогів є Leopold Auer (1845-1930) – російський скрипаль угорського походження, педагог, диригент і композитор, засновник російської скрипкової школи. Важливо відзначити, що обидва з відомих педагогів Leopold Auer – Jakob Dont (1815-1888) і Joseph Joachim (1831-1907) в своїх підручниках практично не приділяли уваги здоров'ю музиканта. Leopold Auer в 1921 році видав книгу «Violin playing as I teach it», в якій виклав свою методику навчання скрипкового виконавства. В якості невід'ємної частини методики він дає абсолютно конкретні поради щодо профілактики ПЗРМ [3]. Ця книга до сих пір користується популярністю та багаторазово перевидавалася на різних мовах. Хоча Leopold Auer безпосередньо не спирається в своїх рекомендаціях на знання фізіології та анатомії, він розвивав у своїх учнів виконавську техніку, яку цілком можна вважати фізіологічною. Він різко критикує багатогодинні безперервні заняття: *«учні ... займаються від 8 до 9 годин на день в марній надії полішити свою техніку, від надмірної безперервної роботи ледь можуть ворушити пальцями» [3, 12]. Leopold Auer пише: «моя порада, заснована на багаторічній практиці – ніколи не займатися більше 30-40 хвилин поспіль і відпочивати не менше 15-20 хвилин, перш ніж знову взятися за роботу. Якщо цей план занять виконується, а я не можу не підтвердити ще раз його цінність, то учень для 4-5 годин щоденних вправ повинен мати в розпорядженні 6-7 годин» [3, 14]. Leopold Auer радив учням «зупинятися, як тільки відчуєте втому. М'язи і зв'язки кисті та передпліччя потребують відпочинку після хоч і невеликого, але тривалого зусилля» [3, 16].*

Величезний внесок у розвиток фізіологічної (читати – ергономічної) основи музичного виконавства вніс лікар і музикант Іван Іванович Крижанівський (1867-1924), скрипаль, композитор, музикознавець, вчений-фізіолог, автор монографій «Фізіологічні основи фортепіанної техніки» (ориг. – «Физиологические основы фортепианной техники») [36] і «Біологічні основи еволюції музики» (ориг. – «Биологические основы эволюции музыки»), вже після його смерті виданої у Великобританії англійською мовою [35]. Як і Kurt Singer, І.І.Крижанівський являв собою вдале поєднання музиканта і

лікаря, він тривалий час займався лікуванням професійних травм музикантів. Будучи професором Петроградської консерваторії по курсу фортепіанної техніки, він на постійній основі читав в консерваторії лекції з анатомії і фізіології людини.

Знання і досвід І.І. Крижанівського лягли в основу педагогічної системи радянської піаністки Ганни Шмідт-Шкловської (1901-1961). Саме «переграні руки» Шмідт-Шкловської привели її у 1922 році на лекції І.І. Крижанівського. Свою методику Шмідт-Шкловська створювала і удосконалювала під керівництвом і в тісній співпраці з професором І.І. Крижанівським, книгу якого «Фізіологічні основи фортепіанної техніки» вона використовувала як підручник для своїх учнів. Методика передбачає розвиток у піаністів почуття свободи і розкутості під час виконання і ґрунтується на знанні фізіології рухів. Метод не обмежується виробленням ергономічної техніки, він був спрямований на розвиток гармонійної єдності творчої особистості музиканта-виконавця. У книзі Шмідт-Шкловської «Про виховання піаністичних навичок» (ориг. – «О воспитании пианистических навыков») приведена ціла система фізичних вправ, призначених для розвитку важливих якостей руки піаніста – легкості руху пальців, гарної розтяжки. Головним чином за допомогою цих вправ Шмідт-Шкловська все своє життя займалася лікуванням «переграних рук» не тільки у піаністів, а й у інструменталістів інших спеціалізацій. Ці вправи мають особливу цінність, оскільки вони можуть бути застосовані і *«при розучуванні п'єс: даючи більш яскраве і виразне відчуття потрібного прийому, як би через збільшувальне скло, вони допомагають знайти і закріпити цей прийом. Так, «польотні рухи» (вільне розкриття долоні і всіх пальців швидким рухом) виробляють відчуття легкості, розчленованості пальців. Вправи на розтягнення допомагають знайти міру занурення в клавіатуру і міру зусиль для видобування звуку будь-якої інтенсивності і забарвлення. Безпосередньо під час виконання твору ці прийоми залишаються тільки у відчутті – їх зовнішнє вираження зводиться до мінімуму»* [59, 12]. Не можна не помітити, що характеристика Шмідт-Шкловською «польотних рухів» кисті піаніста різко відрізняється від критикованого професором George Vivian Poore „Stuttgart piano method”, докладний опис якого він дав у своїй доповіді 1887 року [52]. Використання цих вправ не тільки забезпечує профілактику травм і зміцнює м'язи рук піаніста, а й сприяє формуванню розкутої техніки виконання. Принцип «економії зовнішніх засобів» (ергономіка

виконання) поєднувався у Г.А. Шмідт-Шкловської з прагненням до зручності позицій на клавіатурі і залежності положення рук і пальців від виконуваної музики. Вона приділяла велику увагу формуванню індивідуальної техніки виконання, що враховує анатомо-фізіологічні особливості. Г. Шмідт-Шкловська використовувала розроблені на основі знання фізіології вправи для реабілітації травм перенапруги у музикантів-виконавців.

Величезний внесок у вивчення проблеми профілактики ПЗРМ внесла інша радянська піаністка Валентина Олександрівна Гутерман (1913-1993) яка в 1943 р. в Свердловській консерваторії захистила кандидатську дисертацію «Дотиково-руховий метод навчання при професійних захворюваннях рук піаністів» (ориг. – Осязательно-двигательный метод обучения при профессиональных заболеваниях рук пианистов). Все своє життя В.О.Гутерман займалася саме практичним лікуванням професійних захворювань рук музикантів за допомогою свого методу. Весь свій більш ніж піввіковий досвід В.О. Гутерман виклала в книзі «Повернення до творчого життя. Професійні захворювання рук» (ориг. – Возвращение к творческой жизни. Профессиональные заболевания рук), виданій вже після її смерті у 1994 році. В анотації книги вказано: *«Книга знайомить з оригінальною методикою лікування і профілактики професійних захворювань рук у музикантів-виконавців. Завдяки В.О. Гутерман сотні людей повернулися до творчої діяльності. Методику також можуть використовувати в'язальниці, друкарки і представники інших професій, пов'язаних з тонкою і точною ручною працею»* [28].

Дисертація В.О. Гутерман отримала позитивні відгуки не тільки відомих фортепіанних педагогів Г.М. Когана, Г.Г. Нейгауза, Н.І. Голубовської, Б.С. Маранц, а також академіка-фізіолога Л.А. Орбелі і професора-хірурга Ф.Р. Богданова. В.О. Гутерман згадувала: *«Їхнє ставлення [вчених-медиків] до моєї роботи як до серйозної наукової праці, поклало початок співпраці між музикантами і лікарями в області лікування професійних захворювань»* [28, 15]. На жаль, ця співпраця не вилилося в будь-які спільні міждисциплінарні дослідження, що було обумовлено відсутністю об'єктивних умов, але сам факт схвалення роботи педагога з боку представників наукової медицини принципово важливий. Навіть говорили музиканти і лікарі «на різних мовах». При першій зустрічі академік Л.А.Орбелі (відомий радянський фізіолог, учень і наступник професора І.П.Павлова) і В.О.Гутерман насилу розуміли один одного: намагаючись описати

відчуття людини з «переграною рукою», піаністка використовувала вигаданий нею термін «ізольована кисть», який для лікаря був незрозумілий: *«Як? Ампутована?»* В.О. Гутерман згадувала: *«якийсь час ми з ним точно говорили на різних мовах. Думаючи про те, як все-таки важко зрозуміти один одного людям різних професій, я звернула увагу на його праве плече: послухайте, так у Вас же контрактура! Професор Орбелі визнав, що у нього дійсно там щось є: плече болить так, що іноді скальпель випадає з рук, і тут же з недоступного академіка перетворився в нещасного хворого »* [28, 13].

Як і більшість музикантів і лікарів, В.О. Гутерман вважала ПЗРМ результатом дефектної виконавської техніки. Навчання безпечній (фізіологічній, ергономічній) виконавській техніці для профілактики або лікування «переграної руки» В.О. Гутерман будувала на розвитку у музиканта почуття єдності кістково-м'язової системи в русі, чому і називала свій метод «дотиково-руховим». У відгуку на дисертацію професор Л.О. Орбелі пояснював більш звичною для медицини мовою: *«В результаті такого методу навчання, заснованого на системі контролю з боку викладача за рахунок його власних кінестетичних і дотикових відчуттів, зіставлених з кінестетичесними сприйняттями учня, останній навчається тонкому аналізу відчуттів, правильному оцінюванню і вмінню керувати своїми м'язами, створюючи потрібні координації»* [28, 14]. Позитивний ефект фізіологічної виконавської техніки був добре відомий музикантам і до В.А. Гутерман. Відомий радянський піаніст і педагог Генріх Густавович Нейгауз (1888-1964) *«лікував дефекти патологічного порядку грою»* (на фортепіано), він вважав, що *«якщо людина правильно грає, то може і сама вилікувати хворобу»* [28, 16]. В. Гутерман в діагностиці «переграної руки» спиралася на скарги та анамнез, дані огляду (загального і локального, включаючи оцінку виконавської техніки: в першу чергу – її дефектів) і дані пальпації всіх м'язів постраждалої кінцівки (не тільки ділянки з больовими відчуттями). Пальпація проводилася з метою виявлення гіпертонусу (контрактури), гігром і гангліїв. Слід визнати, що при повній відсутності медичної освіти піаністка В. Гутерман проводила діагностику по всім пропедевтичним канонам. У числі зцілених В.Гутерман людей були не тільки музиканти (піаністи, скрипалі, домристи, диригенти, баяністи та ін.), а й робочі (в'язальниці, швачки), лікарі-хірурги.

Існування «піаністичних» методик лікування синдромів перевантаження в той період було вимушеним заходом: «порятунок потопаючих» продовжував залишатися «справою самих потопаючих», оскільки представники практичної і наукової медицини, не обізнані зі специфікою патогенезу ПЗРМ, тоді ще не могли запропонувати ефективного вирішення. В. Гутерман у своїй книзі досить точно описала результат звернення музиканта з «переграною рукою» за медичною допомогою в її час: *«При зверненні до лікарів (найчастіше в разі гострого стану) зазвичай рекомендується гіпс, повний спокій. Ставляться діагнози: тендовагініти, бурсити. При полегшенні болю проводяться теплові процедури: електрофорез, парафін, прогріваючі компреси, ванночки та ін. Все це може дати, але може і не дати полегшення. Однак, навіть якщо вдається зняти біль, то при грі на інструменті вона, як правило, поновлюються. Це пояснюється тим, що виконавець, починаючи грати, повертається до невірних відчуттів, які і стали причиною захворювання. Таким чином, звернення до лікарів часто не вирішує проблему, а лише дає тимчасове полегшення»* [28, 12]. Викладена В.А. Гутерман медична тактика суттєво не відрізняється від запропонованої професором George Vivian Roore сотнею років раніше в 1887 році [52], як і від тієї, якої дотримуються в наші дні лікарі в Україні.

Ідеологічним послідовником ергономічного стилю в виконавстві можна вважати і відомого радянського (тепер вже Ізраїльського) скрипаля і музичного педагога Володимира Мазеля. Свій колосальний педагогічний досвід Володимир Мазель виклав у ряді книг: «Музикант та його руки. Фізіологічна природа і формування рухової системи. Профілактика та реабілітація професійних захворювань», «Музикант та його руки. Книга 2. Формування оптимальної постави», «Рух – життя моє. Книга для всіх. Теорія і практика руху». Педагогу вдалося розробити універсальну методику формування ергономічного підходу до інструментального виконавства, побудовану на розвитку у виконавця (за допомогою спеціальних вправ): *«системи зонно-точкових відчуттів в різних м'язових групах»: «відчуття плечової частини як провідної при будь-яких рухах руки», «стабільного відчуття руки в підвішеному стані», стабільного відчуття ваги руки, «відчуттів руки як складової частини корпусу», «відчуття точок опори при нахилах корпусу» та ін.* [42, 104-159].

Не менш яскравим представником музичних педагогів, які прославились досягненнями в лікуванні ПЗРМ, є американська

піаністка Dorothy Taubman (1917 - 2013), авторка і популяризатор оригінального напрямку в фортепіанній педагогіці, що отримав назву «Taubman Approach», засновник Інституту фортепіано «Taubman Institute of Piano» у Нью-Йорку. Розроблена Dorothy Taubman нова фортепіанна техніка отримала назву «*coordinate motion*», ґрунтувалася вона на «*кінестетичному стилі навчання*», який виробляв у музикантів «*почуття єдності руху*». У числі зцілених методом Dorothy Taubman музикантів всесвітньо відомий американський піаніст і диригент Leon Fleisher, який тривалий час страждав фокальній дистонією (той самий pianists' cramp, 27 випадків якого представив у своїй лекції 1887 року професор George Vivian Poore). Як і метод В. Гутерман, метод Dorothy Taubman виявився універсальним для музичної педагогіки. Відома американська піаністка, соратник і послідовник Dorothy Taubman в фортепіанній педагогіці, співзасновник «Taubman Institute of Piano», засновник «Golandsky Institute» фортепіано Edna Golandsky свій 30-річний досвід роботи за методикою Dorothy Taubman успішно адаптувала для скрипалів за допомогою педагога-скрипаля Sophie Till [71]. Ще раніше методика Dorothy Taubman була адаптована для виконавців на марімбі (ударний музичний інструмент) [38].

На основі знання фізіології руху і свого педагогічного досвіду американська скрипачка Karen Tuttle створила дуже схожу методику навчання, спрямовану на формування безпечної для здоров'я виконавської техніки. Karen Tuttle дала назву своїй методиці «*Coordination*», в її основі – розвиток у музиканта почуття власного тіла (за висловом Karen Tuttle – «*своєрідний кінестетичний інтелект*»), що забезпечує виключення напруги не задіяних при виконавській практиці груп м'язів [44]. Не можна не відзначити схожість «*кінестетичного інтелекту*» в «*Coordination technique*» Karen Tuttle, «*дотиково-рухового*» або «*кінестетично-дотикового*» методу В. Гутерман, «*кінестетичного стилю навчання*» в «*coordinate motion technique*» Dorothy Taubman, «*системи зонно-точкових відчуттів в різних м'язових групах*» в системі В. Мазеля. Об'єднує ці методики і прагнення скоординувати в єдиному русі найбільш ефективний (ергономічний) розподіл навантаження на всі задіяні при виконанні м'язи. Спільність знань, досвіду і цілей у різних музикантів породило єдність мислення і вибору засобів. Кожна зі згаданих методик передбачає персоналізацію та врахування анатомо-фізіологічних і психологічних особливостей кожного виконавця.

Засоби досягнення персоналізації у педагогів відрізняються технічно. Karen Tuttle розробила «контрольний лист» для оцінювання збалансованої координації виконавця, яка враховує навіть стиль виконуваного музичного твору (джаз, фолк, класика). Конкретні вказівки щодо розвитку кінестетичного контролю за групами м'язів (за картографічним описом) під час виконання дозволяють виконавцю навчитися фізично «відчувати джаз в тілі». Як методика Володимира Мазеля, так і методики Dorothy Taubman, Karen Tuttle потребують знання основ фізіології опорно-рухового апарату людини.

Багато педагогів-інструменталісти розвивають у своїх учнів ергономічний стиль виконання, використовуючи Alexander Technique. Методика існує вже понад півстоліття і названа на честь її творця – австралійського актора і педагога акторської майстерності Frederick Matthias Alexander (1869 - 1955). Спочатку Alexander Technique призначалася автором для «розвитку просторової свідомості» і «поліпшення ментального і фізичного благополуччя шляхом навчання позбавлення від поганих звичок» (в першу чергу – від рухових стереотипів і несприятливих поз). Однак музиканти-інструменталісти досить швидко адаптували її до своїх потреб, включаючи в освітній процес музиканта вправи, що забезпечують розслаблення м'язів, перевантажених в «професійних позах» під час репетицій [8]. Frederick Matthias Alexander вважав, що основою для оптимального сенсорно-моторного контролю будь-якої людини є первинний контроль специфічного ставлення осі голова-шия-хребет до інших частин тіла. Контроль такого співвідношення досягається за допомогою розвитку здатності розпізнавати шкідливі нервово-м'язові патерни, пов'язані з конкретними завданнями, і свідомо пригнічувати ці реакції, починаючи з м'язів шиї. Для музикантів вироблення збалансованої позиції при взаємодії всього тіла і музичного інструменту досягається динамічної реакцією на мінливі потреби в м'язовому тонусі, гнучкості і силі. Alexander надавав великого значення пригніченню стресових реакцій і розвитку конструктивних моделей мислення і руху, він був переконаний, що такі стратегії потенційно змінюють спосіб відтворення музики і сприяють удосконаленню професійної майстерності виконавця [65]. Dorothy Taubman використовувала Alexander Technique як обов'язковий компонент своєї педагогічної та лікувальної практики. Методика Karen Tuttle має настільки багато спільного з Alexander Technique, що багато дослідників вважають її адаптованим для скрипалів варіантом Alexander Technique [44].

Підводячи підсумок аналізу історії другого періоду, можна сказати, що це історія перших, розрізнених спроб вирішення проблеми ПЗРМ, заснованих на односторонній точці зору музикантів або лікарів, нагадує давню індійську притчу про слона і сліпих мудреців. Мудреці, які обмацували різні частини тіла слона, прийшли до різних висновків. Кожен мудрець уявляв собі лише те, що могли відчувати його руки, і вірив він тільки собі. В результаті, кожен думав, що тільки він має рацію і знає, на що схожий слон. Ніхто не хотів слухати те, що кажуть йому інші. Тому вони так ніколи і не дізналися, як виглядає слон. Даний період несе безперечні ознаки наміченої міждисциплінарної взаємодії: як лікарі, так і музичні педагоги відчували очевидний брак досвіду і знань в «чужий» частини міждисциплінарної проблеми, в результаті були змушені заходити на «чужу територію».

З початку ХХ століття і до нашого часу музичні педагоги, спираючись на свій досвід і базові медичні науки (анатомію і фізіологію людини), створювали і вдосконалювали методи профілактики ПЗРМ, спрямовані на формування у музикантів ергономічної виконавської техніки та прищеплення їм знань і навичок гігієни професії. Розвиток педагогічних систем профілактики на тлі відсутності ефективної медичної допомоги завело музикантів далеко вглиб «чужій території»: Ганна Шмідт-Шкловська і Валентина Гутерман, Dorothy Taubman застосовували свої методики для лікування ПЗРМ (Гутерман і Dorothy Taubman практикували лікування подібних патологічних станів при інших професіях). Суть ситуації, що склалася, видається дещо дивною: МУЗИКАНТИ ЗАЙМАЮТЬСЯ ЛІКУВАННЯМ тендовагінітів і тунельних синдромів. У свою чергу, лікарі, відчуючи необхідність розуміння специфіки патогенезу ПЗРМ, були змушені вникати в тонкощі виконавської техніки піаністів і скрипалів: варто тільки згадати професора George Vivian Poore з критикою «Stuttgart piano method». Дану ситуацію можна прокоментувати як не менш дивну: ЛІКАРІ КРИТИКУЮТЬ МУЗИЧНУ ПЕДАГОГІКУ. Однак така ситуація була вимушеною і тимчасовою – проміжною стадією розвитку міждисциплінарної взаємодії. Не можна промовчати про те, що В.Гутерман написала в своїй книзі: *«я завжди пам'ятаю, що я не лікар, а педагог, і, якщо не впевнена, що це професійне захворювання, посилаю їх [музикантів] до лікарів. Але здебільшого мені трапляються люди, які вже тривалий час користувалися лікуванням [у лікарів]. У своїй роботі я уникаю медичних термінів, таких, наприклад, як «пацієнт», «профілактика»*

та ін., бо в моєму методі немає нічого медичного. Я завжди залишаюся педагогом-музикантом, який ставить перед собою задачу усунення не тільки патології, але і відкриття людині перспективи для подальшого просування в творчому відношенні, в виконавстві» [28, 16]. Схожі думки іншими словами не раз висловлювали Г. Шмідт-Шкловська і Dorothy Taubman. Відсутність прямої міждисциплінарної взаємодії між представниками музичної педагогіки та медицини досить точно відповідає основній ідеї індійської притчі слона і сліпих мудреців. Особливо показовий епізод труднощів діалогу між піаністкою В. Гутерман і академіком-фізіологом Л.А. Орбелі, яким було *«дуже важко зрозуміти один одного як людям різних професій, які розмовляють різними мовами»* [28, 13].

Третій період: з кінця XX століття і до наших днів. Початок нового періоду було чітко позначено публікацією австралійського хірурга-травматолога Hunter John Hall Fry у 1986 році статті під заголовком «Overuse syndrome in musicians-100 years ago: An historical review», що підвела підсумок попереднім досягненням в лікуванні ПЗРМ [8]. Hunter Fry ініціював десятки досліджень, які досить скоро придбали міждисциплінарний характер. Проведена Hunter Fry ревізія підходів до синдромів перевантаження у музикантів-інструменталістів (на основі аналізу 658 клінічних випадків) дозволила визначити міру взаємодії музикантів і лікарів в профілактиці і лікуванні ПЗРМ, а також при проведенні наукових досліджень. У профілактичній стратегії ПЗРМ був визнаний пріоритет системи музичної освіти (музичної педагогіки) при обов'язковій санітарній освіті (прищеплення здорового засобу життя у всіх її сферах), в терапевтичній стратегії – міждисциплінарній медицині (з диференційованим застосуванням хірургії та фізичної реабілітації, включаючи реабілітаційні методики музичних педагогів). Сфера наукових досліджень ПЗРМ була назавжди закріплена за рівноправною міждисциплінарною взаємодією музики і медицини [21, 23].

Систематизація досягнень в сфері діагностики дозволила усунути розбіжності в термінології і виділити прості (і тому зручні в практичній медицині) діагностичні критерії, засновані на даних опитування, огляду і пальпації ураженої кінцівки [22, 24]. Не можна не відзначити, що описані в 1986 році хірургом Hunter Fry діагностичні критерії не мають принципових відмінностей від ознак, використовуваних піаністкою В. Гутерман з 1943 року (що ні в якій мірі не зменшує їх цінність, і навіть навпаки – підкреслює їх практичну

значимість). Безліч подібних збігів емпіричних досягнень музичних педагогів минулого з результатами наукових досліджень Hunter Fry і його сучасних послідовників однозначно вказує на те, що міждисциплінарний підхід дозволив музикантам і лікарям знайти спільну мову, почути один одного і, нарешті, дізнатися «на що ж схожий слон». Оскільки симптоматика травм перенапруги у музикантів (тендовагініти, тунельні синдроми та ін.) не має суттєвих відмінностей від подібних станів у спортсменів чи робочих Hunter Fry у 1986 році адаптував загальноклінічні прояви синдромів перевантаження для музикантів і виділив 5 ступенів тяжкості (або стадій розвитку). I ступінь – біль локальна і з'являється тільки під час гри на інструменті; II ступінь – біль відзначається в кількох зонах; III ступінь – біль присутній під час гри і зберігається тривалий проміжок часу після припинення виконання, крім того відзначаються ті чи інші порушення координації рухів ураженої кінцівці; IV ступінь – до вищеперелічених симптомів додається посилення болю в повсякденному житті при побутових фізичних навантаженнях, у відповідь на холод або інші фізичні впливи; V ступінь – біль присутній постійно і супроводжується порушеннями чутливості і рухової активності ураженої кінцівки [21]. Завдяки своїй простоті і зручності класифікація прижилася не тільки в клінічній практиці, але і в середовищі музикантів: класифікація приведена в написаній спеціально для музикантів-інструменталістів монографії лікаря-реабілітолога Richard Norris «The Musician's Survival Manual a Guide to Preventing and Treating Injuries in Instrumentalists» [45, 11].

Не менший внесок Hunter Fry вніс і в систематизацію диференційованого лікування ПЗРМ, об'єднавши в ході аналізу досвід попередніх поколінь лікарів і результати лікування 175 пацієнтів. Диференціація тактики лікування в залежності від тяжкості прояви ПЗРМ повністю себе виправдала. При легких формах ПЗРМ з успіхом застосовувався комплекс консервативних заходів під контролем міждисциплінарної команди: обмеження виконавської практики короткими заняттями (15-25 хвилин) з такими ж за тривалістю перервами; перегляд виконавської техніки педагогом-експертом за фахом (з позицій фізіології-ергономіки); виключення з репертуару творів, що провокують напругу і біль; усунення порушень постави і рухливості в суглобах за рахунок фізичних вправ і занять Alexander Technique, йоги; фізіотерапевтичні процедури локально (масаж, електро- і теплові процедури); корекція психологічного статусу за

допомогою фахівця. При важких формах ПЗРМ пріоритетна тактика виключення усіх факторів, що провокують біль (включаючи виконавську практику), після купірування загострення – комплексна реабілітація в щадному режимі з поступовим відновленням колишнього рівня інтенсивності навантажень і колишнього обсягу рухів під контролем міждисциплінарної команди фахівців [19].

Закладений Hunter Fry в середині 1980-х рр. принцип міждисциплінарної взаємодії представників музичної педагогіки та медицини показав свою життєздатність і ефективність за всіма трьома напрямками (профілактика, лікування, наукові дослідження). Так, запропонована Hunter Fry в 1988 році стратегія диференційованого лікування та вторинної профілактики ПЗРМ не має принципових відмінностей від тієї, що використовується в наші дні в спеціалізованих реабілітаційних центрах для музикантів. Відомий гітарист італійського походження Lorenzo Fugazza в своєму дисертаційному дослідженні «Methods to support guitarists to recover from injuries and / or maintain health» 2020 року подає докладний опис 8 принципів реабілітаційної стратегії Інституту фізіології і медицини Мистецтва в Барселоні (Institut de l'Art: Medicine & Fisiologia). Перший – тимчасові обмеження для виконавської практики (5-хвилинні перерви кожні 25 хвилин для відпочинку і вправ на розтяжку); другий – диференціювання виконавської практики (чергування творів, які потребують навантаження на різні м'язово-суглобові групи); третій – якість, а не кількість виконавської практики; четвертий – суворе дотримання ергономічно обґрунтованої структури заняття (поступове збільшення навантаження для забезпечення розігріву); п'ятий – поступове щоденне нарощування навантаження по темпу на 1 удар метронома в хвилину; шостий – чергування активних і пасивних методів відновлення (на кожну хвилину активної практики доводиться 1 хвилина пасивного або активного відпочинку); сьомий – вступний і поточний контроль занять з боку реабілітолога; восьмий – обов'язкове використання різноманітної фізіотерапії [26]. Роботи Hunter Fry частиною підтвердили, а частиною доповнили емпіричні уявлення музичних педагогів про взаємозв'язки і взаємовпливи ПЗРМ і виконавської техніки. Організовані і координовані Hunter Fry міждисциплінарні дослідження показали, що ПЗРМ ведуть до порушення координації рухів ураженої кінцівки виконавця, що замикає порочне коло: неергономічна виконавська техніка веде до ПЗРМ, а викликана болем і порушенням чутливості втрата координації

(в свою чергу) визначає прогресуюче зниження професійної майстерності (з відповідним зростанням ергономічного ризику) [20, 25].

Наступні сучасні дослідження підтвердили виявлені закономірності. У 2019-2020 рр. в декількох міждисциплінарних дослідженнях було встановлено, що ступінь ергономічного ризику (недосконалість виконавської техніки, що веде до розвитку ПЗРМ) знаходиться в сильному зворотному зв'язку від рівня професійної майстерності виконавця. Іншими словами: чим досконаліша виконавська техніка музиканта (як в плані ергономіки, так в плані професійної майстерності) – тим краще звучить виконувана ним музика і тим меншу небезпеку вона представляє для здоров'я музиканта [7; 40; 47]. Таким чином, сучасні міждисциплінарні дослідження, які продовжують і розвивають роботи Hunter Fry, підтвердили емпіричну основу педагогічних систем Louis Spohr, Friedrich Adolf Steinhausen, Otto Ortmann, Peter Ramul, Г.Шмідт-Шкловської, В.О. Гутерман, В. Мазеля, Dorothy Taubman, Karen Tuttle.

Тож не дивно, що після досліджень Hunter Fry 1980-х рр. формування ергономічної виконавської техніки на етапі отримання музичної освіти стало розглядатися в якості найважливішої складової профілактики ПЗРМ. Педагогічні техніки, які мають майже 100-річну історію (і відповідний досвід застосування) продовжують жити і розвиватися в наші дні. Одну з найбільш ефективних концепцій практичного застосування Alexander Technique для музикантів в 2019 році представив всесвітньо відомий скрипаль українського походження Tomas Cotik [11]. У 2019-2020 рр. були опубліковані результати успішного застосування Alexander Technique в консерваторії Сіднея (Австралія) [12] і в декількох консерваторіях США і Канади (Бостонська консерваторія в Берклі, Музичний інститут Кертиса, Університет Макгілла, Королівський музичний коледж і Університет Торонто) [37]. Логічним сучасним продовженням Alexander Technique стала «методика картографування тіла» (Body mapping approach), розроблена віолончелістом William Conable, принцип якої вельми схожий на застосування «контрольного листа» в «Coordination» Karen Tuttle. Методика з успіхом застосовується в музичному коледжі при Університеті в Блумфонтейні (ПАР) [56]. «Body mapping approach» успішно адаптована для виконавців на духових інструментах в музичному коледжі Університету Невади (США) [32], для піаністів – в музичному коледжі при університеті в

Оттаві (Канада) [61], для флейтистів – в музичному коледжі Аппалачського державного Університету (США) [30]. Методика Шмідт-Шкловської знайшла свій подальший розвиток в сучасній фортепіанній педагогіці: в наші дні вона успішно застосовується в Університеті Канзасу (США) [67] і в Йоркському Університеті Торонто (Канада) [68]. Результати застосування усіх вищезгаданих методик профілактики ПЗРМ виражаються не тільки в зниженні частоти синдромів перенапруги у музикантів, а й у поліпшенні якості їх життя, зниженні рівня тривожності, зменшенні пропусків занять через хворобу і підвищення академічної успішності (для студентів, перш за все зі спеціальних дисциплін), в поліпшенні виконавської майстерності (для професіональних музикантів). Підсумовуючи досвід практичної та наукової медицини за 100 років у своєму огляді 1986 року «Overuse Syndrome in Musicians – 100 Years Ago: an Historical Review», Hunter Fry виділив одне з ключових питань терапевтичної тактики при «переграній руці»: «грати чи не грати?». Він писав: *«повний відпочинок від механічного використання руки був протягом 100 років єдиним зареєстрованим ефективним лікуванням»* [8]. Розроблений і перевірений Hunter Fry в дослідженнях 1986-1988 рр. диференційований підхід до вирішення цього принципового питання підтвердив свою доцільність у всіх сучасних дослідженнях [64, 72].

Низька інформованість музикантів у питаннях профілактики професійних захворювань, зазначена як важливий фактор ризику ПЗРМ в 1887 George Vivian Poore, а в 1986 – Hunter Fry, до сих пір є актуальною проблемою. Якщо до другої половини ХХ століття питаннями популяризації знань про здоров'я музикантів-інструменталістів займалися лише музичні педагоги, то з початком діяльності Hunter Fry санітарна просвіта музикантів стала здійснюватися в тісній міждисциплінарної взаємодії музики і медицини. Всі найбільш популярні за кордоном (і, на жаль, маловідомі в Україні) сучасні монографії, спрямовані на популяризацію знань про здоров'я музикантів-інструменталістів, написані в співавторстві лікарями і музикантами (нерідко автор, як у випадку з Kurt Singer, мав професійну освіту і досвід в обох науках). Нижче надана кратка характеристика найбільш відомих сучасних англомовних книг, присвячених профілактиці та лікуванню ПЗРМ. Книги використовуються в країнах Європейського Союзу та США музикантами-педагогами зі спеціальних дисциплін в їх викладацькій практиці (а також студентами консерваторій в якості посібників). Не

менш популярні ці книги серед професійних виконавців (як початківців, так й досвідчених інструменталістів). Книги можуть бути з успіхом використані й в практиці вітчизняних музикантів.

Julie Lyonn Lieberman – американська професійна скрипалька з медичною освітою, композитор, педагог-популяризатор ергономічних виконавських технік, клінічний консультант по ергономіці американського виробника струнних музичних інструментів D'Addario, написала книгу «You are Your Instrument: The Definitive Musician's Guide to Practice and Performance». Книга охоплює всі психо-фізіологічні аспекти інструментального виконавства, що впливають на здоров'я музиканта, і представляє методику навчання ергономічній виконавській техніці, а також цілу систему профілактики професійних захворювань музиканта.

Велику популярність в середовищі музикантів-інструменталістів придбала книга лікаря-реабітолога Richard Norris «The Musician's Survival Manual a Guide to Preventing and Treating Injuries in Instrumentalists», яка багаторазово перевидавалася в США. Richard Norris – лікар, все своє життя присвятив лікуванню і профілактиці професійних захворювань музикантів-інструменталістів, один із засновників Асоціації Медицини виконавських мистецтв, довгі роки викладав санітарну освіту в Консерваторії Нової Англії. Його книга написана простою і зрозумілою для музикантів мовою [45].

Книга «The biology of musical performance and performance-related injury» написана Alan H.D. Watson, доцентом кафедри анатомії і нейробіології Школи біологічних наук при Кардіфському Університеті (Великобританія). Alan H.D. Watson здобув освіту анатома і нейробіолога і викладає курс «Біологія музики» в Королівському Валлійському Коледжі Музики і Драми.

Автори книги «The Musician's Body: a Maintenance Manual for Peak Performance»: доктор Jaume Rosset Llobet – медичний експерт у лікуванні професійних травм музикантів, клінічний директор Центру медицини та фізіології мистецтв в Террасі (Каталонія); George Odam – відомий музичний педагог, професор Гілдхоллській Школи Музики і Театру (Лондон). Книга присвячена проблемі профілактики фізичних і психологічних перевантажень, пов'язаних з професією музикантів-інструменталістів всіх напрямків. Книга «Muscle management for musicians» написана Elizabeth Andrews, яка має музичну і медичну освіту, скрипалька з 25-річним досвідом і одночасно фахівець з мануальної терапії з 15-річним стажем. Книга містить докладний опис

70 м'язів, задіяних при грі на музичних інструментах, а також відомості про заходи з профілактики перевтоми цих м'язів.

Автори книги «The Athletic Musician. A Guide to Playing Without Pain» – лікар-клініцист, фахівець з ортопедичної фізіотерапії Barbara Paull і скрипаль Гамільтонського Філармонічного Оркестру Christine Harrison. У передмові автори вказують, що «мета книги – заповнити прогалину, що існує між музикантами і терапевтами, які їх лікують, а також бути корисною для гастролуючих музикантів, коли у них немає можливості отримати спеціалізовану медичну допомогу».

Книга «The Alexander technique for musicians» написана педагогом Гілдхоллській Школи Музики і Театру по класу контрабаса Judith Kleinman і професором Королівського Коледжу Музики по класу контрабаса Peter Buckoke, сертифікованим фахівцем з Alexander technique. Педагоги адаптували Alexander technique не тільки для вироблення ергономічного стереотипу рухів у музикантів, а й представили практичні рекомендації щодо формування індивідуального безпечного виконавського стилю у інструменталістів різних спеціалізацій.

Популярний американський гітарист Ethan Kind, який сам свого часу страждав синдромом карпального каналу, ставши сертифікованим фахівцем з Alexander technique, написав книгу «An Alexander Technique Approach to Piano Technique», в якій викладає свій досвід вироблення ергономічного виконавського стилю.

Здавалося б, така кількість написаних спеціально для музикантів книг повинна була цілком усунути інформаційний дефіцит. Однак до теперішнього часу стало очевидним, що даний засіб санітарної освіти виявився недостатньо ефективним. До такого висновку в 2019 році прийшла міждисциплінарна команда дослідників, що оцінила рівень освіченості в питаннях ПЗРМ у студентів-музикантів в консерваторіях Австралії. Результати були невтішні, у зв'язку з чим автори опублікували їх під заголовком: «Educating Australian musicians: are we playing it safe?» [78]. Інша міждисциплінарна команда австралійських учених дала чітку відповідь колегам в тому ж 2019 році: вони встановили, що поширеність ПЗРМ серед австралійських музикантів-професіоналів досягає 68%, а серед студентів-музикантів – 86% [63]. Міждисциплінарна команда німецьких вчених в подібному дослідженні 2019 року одержала близькі показники поширеності ПЗРМ, а при аналізі чинників ризику вказала «низьку санітарну грамотність музикантів в питаннях професійного здоров'я» [55]. Для

вирішення даної проблеми міжнародна організація Всесвітня мережа університетів (Worldwide Universities Network) створила проект «Медико-санітарна грамотність і доступність для музикантів: глобальний підхід» (Health education literacy and accessibility for musicians: a global approach) з метою підвищення медичної грамотності для музикантів протягом всієї їхньої кар'єри. Була сформована спільна мультикультурна, міжнародна і міждисциплінарна дослідницької група, яка фінансується Worldwide Universities Network, перед якою було поставлено завдання розробити багатопланову дослідницьку програму для створення гнучких і доступних підходів до санітарної освіти для музикантів. Перші ж результати роботи групи виявили необхідність як організаційних змін в музичній освіті, так і підвищення рівня медичної грамотності музикантів [4]. Логічним продовженням комплексного міждисциплінарного підходу до вирішення проблеми ПЗРМ, запропонованого у 1986-1988 рр. Hunter Fry, є комплексні програми профілактики, що включають реорганізацію як системи музичної освіти, так і системи медичного забезпечення музикантів з ПЗРМ. Такі програми, засновані на взаємодії експертів-педагогів і лікарів різних спеціальностей (реабілітологи, травматологи, профпатологи, психологи) успішно реалізовані в 2018-2020 рр в багатьох консерваторіях: при Університеті Торонто (Канада) [70], в Музичному коледжі Вашингтонського Університету (США) [29], при Університеті Південної Кароліни (США) [72] і відразу в декількох консерваторіях Великобританії [41].

Висновки. Підводячи підсумок аналізу історії розвитку міждисциплінарної взаємодії фахівців, зацікавлених у вирішенні проблеми ПЗРМ, слід розділити його досягнення на теоретичні (наукові) і практичні (в сфері практичної охорони здоров'я і музичної освіти). До теперішнього часу розробка теоретичних основ профілактики і лікування ПЗРМ може вважатися завершеною: основні положення стратегії профілактики (формування ергономічного виконавського стилю і здорового способу життя у майбутніх музикантів на етапі отримання освіти) вже апробовані в багатьох дослідженнях. Апробовані навіть варіанти реалізації такої стратегії профілактики: реорганізація системи музичної освіти і системи медичного забезпечення музикантів. У науково-теоретичної частини досягнень міждисциплінарної співпраці навіть намічаються ознаки нового (четвертого) етапу у вигляді приєднання до наукових досліджень фахівців не-музичної і не-медичної сфери (ІТ-фахівців). У

дослідженнях 2019-2020 рр. ІТ-технології використовувалися при розробці нових методів контролю і навчання музикантів ергономічного стилю виконання [34; 57; 58; 79], а також в розробці ергономічного дизайну музичних інструментів [75]. Відносно практичного вирішення проблеми профілактики ПЗРМ досягнення набагато скромніші. Лише в окремих країнах (Великобританія, США, Нідерланди, Німеччина, Австралія) у 2018-2020 рр. розпочали обережну (експериментальну) реорганізацію системи медичної освіти. У більшості ж країн Європи і Азії (включаючи Україну), проблема профілактики «переграної руки» як і раніше лежить на плечах музичних педагогів. Приблизно так само йде справа з медичним забезпеченням професійного здоров'я музикантів: лише в окремих країнах (Великобританія, Німеччина, Іспанія) є спеціалізовані реабілітаційні центри, де працюють лікарі з відповідною теоретичною підготовкою та досвідом. У всіх інших країнах (і в Україні) музиканти з ПЗРМ позбавлені спеціалізованої медичної допомоги.

Перспективи дослідження. Розробка будь-якої міждисциплінарної проблеми стикається з великою кількістю труднощів суб'єктивного і об'єктивного порядку. Перш за все – в самій міждисциплінарній взаємодії як на всіх етапах наукових досліджень (постановка проблеми, розробка теоретичних основ, пошук і аналіз джерел, планування дослідження, реалізація протоколу дослідження, аналіз і обробка даних, публікація результатів), так і на всіх етапах впровадження результатів дослідження в практику. Основною об'єктивною перешкодою для розвитку міждисциплінарних досліджень служить відсутність «перекладачів» – фахівців, які володіють знаннями в обох сферах. Довгий час «перекладачами» служили люди, які за щасливим збігом обставин, отримали і медичну, і музичну освіту. У наш час вирішення проблем, що виникають на стику різних сфер людської діяльності, найбільш успішно досягається при організованому об'єднанні зусиль фахівців у цих сферах. Це породжує існування на постійній основі центрів міждисциплінарних досліджень. Так, при Університеті Осло (Норвегія) працює RITMO (Centre for Interdisciplinary Studies in Rhythm, Time and Motion) – центр міждисциплінарних досліджень ритму, часу і руху, який об'єднує методи музикознавства, психології та інформатики для вивчення ритму як фундаментальної властивості людського пізнання, поведінки і культури. Ряд досліджень RITMO 2019-2020 рр. присвячений розробці нових методів навчання музикантів ергономічному стилю

виконання [27]. Не меншою перешкодою до міждисциплінарного співробітництва є і суб'єктивний фактор: надлишковий консерватизм професії і, як наслідок, небажання фахівців слухати і чути представників іншої сфери діяльності. Такий підхід обмежує фахівця «своєю» частиною проблеми і позбавляє можливості бачити ціле, виключає можливість налагодження міждисциплінарного діалогу. Не випадково найбільші успіхи у вирішенні проблеми профілактики і лікування ПЗРМ досягнуті в країнах, де лікарі та музиканти активно взаємодіють як в науковій, так і в практичній частині вирішення проблеми. Одним з показників такої співпраці є висвітлення проблеми на сторінках наукових журналів. В журналах Великобританії і США такі публікації з'явилися в кінці XIX століття, їх зміст відображає взаємодію, що неухильно розвивається «вглиб і в широчінь». Так, вельми консервативний американський журнал «Journal of hand surgery» опублікував, на перший погляд, виключно музикознавче дослідження «Evolution of one-handed piano compositions» (в розділі «Clinical perspective»). Дослідження стимулює діалог між фахівцями, здатними допомогти музикантам з обмеженими можливостями, і відкриває різні перспективи міждисциплінарної взаємодії [15]. Обговорення проблеми професійних захворювань рук музикантів на сторінках українських медичних журналів демонструє наявність міждисциплінарної взаємодії, а вивчення і популяризація досвіду зарубіжних колег у цій галузі дозволяє нам заощадити час і кошти на шляху, який належить пройти.

Список використаних джерел і літератури:

1. Althaus B. Selected violin solos and how to play them. London: The Strad, 1905. 210 p.
2. Anderson W.D. Music and musicians in Ancient Greece. London: Cornell University Press, 1994. 261 p.
3. Auer L. Violin playing as I teach it. London: Duckworth, 1921. 212 p.
4. Baadjou V.A., Wijsman S.I., Ginsborg J. et al. Health education literacy and accessibility for musicians: a global approach. Report from the Worldwide Universities Network project. Medical problems of performing artists. 2019. 34 (2). P. 105-107. doi:10.21091/mppa.2019.2011.
5. Beard G.M. Conclusions from the study of one hundred and twenty-five cases of writer's cramp and allied affections. Medical Record (1866-1922). 1879. P. 244-249.
6. Bertini H. A progressive and complete method for the piano-forte. San Francisco: A. Kohler, 1855. 202 p.

7. Calisgan E., Imik U., Talu B. et al. The correlation of muscle strength, flexibility and range of motion with pain in musicians playing string instruments. *Medicine*. 2019. 8 (4). P. 986-93. doi:10.5455/medscience.2019.08.9110.
8. Chapman S. The Alexander technique in relation to practising, performing and teaching. *Bulletin of the Transilvania University of Braşov, Series VIII: Performing Arts*. 2019. 12 (2). P. 7-12. doi:10.31926/but.pa.2019.12.61.11.
9. Choi H. J. First Aid for Collaborative Pianists with Small Hands: Suggestions and Solutions for Awkward Passages from the Standard Repertoire: dissertation. Tempe: Arizona State University, 2017. 190 p.
10. Cooke J. F. Great Pianists On Piano Playing. Study Talks With Foremost Virtuosos. Philadelphia: Theo. Presser Co., 1913. 482 p.
11. Cotik T. Concepts of the Alexander Technique and Practical Ideas for Musicians. *American String Teacher*. 2019. 69(2). P. 33-36. doi:10.1177/0003131319835543.
12. Davies J. Alexander Technique classes improve pain and performance factors in tertiary music students. *Journal of Bodywork and Movement Therapies*. 2020. 24 (1). P. 1-7. doi:10.1016/j.jbmt.2019.04.006.
13. Deahl L., Wristen B. Adaptive Strategies for Small-Handed Pianists. Oxford: Oxford University Press, 2017. 305 p. doi:10.1093/oso/9780190616847.001.0001.
14. Dolge A. Pianos and their makers. Covina, California: Covina publishing company, 1911. 542 p.
15. Drozdov I., Kidd M., Modlin I.M. Evolution of one-handed piano compositions. *The Journal of hand surgery*. 2008. 33(5). P. 780-786. doi:10.1016/j.jhsa.2008.01.002.
16. Forbes W.S. The Liberating of the Ring Finger in Musicians by Dividing the Accessory Tendons of the Extensor Communis Digitorum Muscle. *The Boston Medical and Surgical Journal*. 1884. 111 (26). P. 601-602. doi: 10.1056/NEJM188412251112601.
17. Forbes W.S. The liberation of the ringerfinger in musicians by dividing the accessory tendons of the extensor communis digitorum muscle. *Proc Phil County Med Soc*. 1884. 7. P. 64-72.
18. Fry H.J.H. Overuse syndrome in musicians—100 years ago: An historical review. *Medical journal of Australia*. 1986. 145(11-12). P. 620-625. doi:10.5694/j.1326-5377.1986.tb139514.x.
19. Fry H.J.H. The treatment of overuse syndrome in musicians. Results in 175 patients. *Journal of the Royal Society of Medicine*. 1988. 81(10). P. 572-575. doi:10.1177/014107688808101007.
20. Fry H.J., Rowley G. Instrumental musicians showing technique impairment with painful overuse. *Maryland medical journal*. 1992. 41(10). P. 899-903.
21. Fry H.J.H. Overuse syndrome in musicians: prevention and management. *The Lancet*. 1986. 328(8509). P. 728-731 doi:10.1016/s0140-6736(86)90242-4.
22. Fry H.J.H. Overuse syndrome, alias tenosynovitis/tendinitis: the terminological hoax. *Plastic and reconstructive surgery*. 1986. 78(3). – P. 414-417. doi:10.1097/00006534-198609000-00025.

23. Fry H.J.H. Patterns of over-use seen in 658 affected instrumental musicians. *International Journal of Music Education*. 1988. V. 1. P. 3-16. doi:10.1177/025576148801100101.
24. Fry H.J.H. Physical signs in the hand and wrist seen in the overuse injury syndrome of the upper limb. *Australian and New Zealand Journal of Surgery*. 1986. 56 (1). P. 47-49. doi:10.1111/j.1445-2197.1986.tb01819.x.
25. Fry H.J.H., Hallett M., Mastroianni T. et al. Incoordination in pianists with overuse syndrome. *Neurology*. 1998. 51(2). P. 512-519. doi:10.1212/WNL.51.2.512.
26. Fugazza L. Methods to support guitarists to recover from injuries and/or maintain health: dissertation. Kungl: Musikhögskolan, 2020. 186 p.
27. González-Sánchez V.E., Dahl S. et al. Characterizing movement fluency in musical performance: Toward a generic measure for technology enhanced learning. *Frontiers in psychology*. 2019. 10. P. 1-20. doi: 10.3389/fpsyg.2019.00084.
28. Гутерман В.А. Возвращение к творческой жизни. Профессиональные заболевания рук. Екатеринбург: гуманитарно-экологический лицей, 1994. 90 с.
29. Hale G. Playing with Pain: Injury Prevention Strategies for Music Schools in the United States: dissertation. Washington: Washington American Univer., 2019. 125 p.
30. Hammond E. R. Taking Up Space: A Pedagogical History of Flutists' Perspectives on Breath and Support: dissertation. Boone: Appalachian State Univer., 2019. 189 p.
31. Haward W. Note on pianists' cramp. *British medical journal*. 1887. 1(1369). P. 672-674. doi: 10.1136/bmj.1.1369.672.
32. Holt M. Applied anatomy in music: Body Mapping for trumpeters: dissertation. Las Vegas: School of Music College of Fine Arts. The Graduate College University of Nevada, 2016. 189 p.
33. Hünter F. Gordon's enlarged and improved edition of Hunter's celebrated piano forte school. New York: S.T. Gordon, 1867. 112 p.
34. Johnson D., Damian D. & Tzanetakis G. Detecting Hand Posture in Piano Playing Using Depth Data. *Comp. Mus. Jour*. 2020. 43(1). P. 59-78. doi:10.1162/COMJ a 00500.
35. Kryzhanovskii I.I. The Biological Bases of the Evolution of Music. Oxford: Oxford University Press, 1928. 57 p.
36. Крыжановский И. Физиологические основы фортепианной техники. СПб.: Гос. Акад. Филармония, 1922. 70 с.
37. Lee M. Forward and Up: An Exploration of Implementations of the Alexander Technique in Post-Secondary Music Institutions: dissertation. London: The University of Western Ontario 2019. 194 p.
38. Lidster D. Healing injuries and facilitating technical abilities: Applying the research of Dorothy Taubman to the marimba. *Percussive Notes*. 1999. 37(1). P.52-56.
39. Light E. The new and complete directory to the art of playing on the patent dital-harp: with suitable lessons. London: Foley place, 1820. 31 p.
40. Lima C., Roriz A., Leite A. et al. Exposure to Musculoskeletal Risk of Piano Teachers. *Occupational and Environmental Safety and Health II. Studies in Systems, Decision and Control*. 2020. 277. P. 419-426. doi:10.1007/978-3-030-41486-3_45.

41. Matei R., Broad S., Goldbart J. et al. Health education for musicians. *Frontiers in psychology*. 2018. 9. P. 1137-1146. doi:10.3389/fpsyg.2018.01137.
42. Мазель В. Музыкант и его руки. Физиологическая природа и формирование двигательной системы. Профилактика и реабилитация профессиональных заболеваний. Ст-Петербург: Композитор, 2001. 182 с.
43. Merz K. Piano method; a complete course of instruction for the piano-forte. New York: S. Brainard's Sons, 1885. 308 p.
44. Napier E. Fostering Freedom: A Holistic Comparison of Karen Tuttle's Ideas with Body Mapping and the Alexander Technique: dissertation. Ann Arbor: University of Michigan 2019. 176 p.
45. Norris R. The Musician's Survival Manual. A Guide to Preventing and Treating Injuries In Instrumentalists. St. Louis: MMB Music, 1993. 134 p.
46. Ortmann O. The Physiological Mechanics of Piano Technique. An experimental study of the nature of muscular action as used in piano playing, and of the effects there of upon the piano key and the piano tone. New York: E.P. Dutton and Co., 1929. 500 p.
47. Ozdemir F., Tutus N., Akgun S.O. et al. Evaluation of work-related musculoskeletal disorders and ergonomic risk levels among instrumentalist musicians. *Age (year)*. 2019. 26(11). P. 2630-2634. doi:10.5455/annalsmedres.2019.08.454.
48. Parrot J.R., Harrison D.B. Surgically dividing pianists' hands (Letter to the Editor). *Journal of Hand Surgery A*. 1980. 5. P. 619. doi:10.1016/s0363-5023(80)80121-3.
49. Pearce J. Violins and violin makers. Biographical dictionary of the great Italian artistes, their followers and imitators, to the present time. With essays on important subjects connected with the violin. London: Longman and Co., 1866. 168 p.
50. Phipson T.L. Famous Violinists and Fine Violins. Historical Notes, Anecdotes, and Reminiscences. London: Chatto & Windus, 1896. 280 p.
51. Playford J., Simpson C., Campion T. A Brief Introduction to the Skill of Musick: in two Books to which is added a third book, entitled, the art of descant or Composing musick in parts with annotations thereon. London: W. Godbid for John Playford, 1660. 152 p.
52. Poore G.V. Clinical lecture on certain conditions of the hand and arm which interfere with the performance of professional acts, especially piano-playing. *British medical journal*. 1887. 1(1365). P. 441-444. doi:10.1136/bmj.1.1365.441.
53. Prod'homme J.G., Mattullath A. Nicolo Paganini, a biography. New York: Fischer, 1911. 70 p.
54. Ramul P. The Psycho-Physical Foundations of Modern Piano-Technique. Leipzig: C.F. Kahnt, 1931. 130 p.
55. Rotter G., Noeres K., Fernholz I. et al. Musculoskeletal disorders and complaints in professional musicians: a systematic review of prevalence, risk factors, and clinical treatment effects. *International archives of occupational and environmental health*. 2020. 93(2). P. 149-187. doi:10.1007/s00420-019-01467-8.
56. Salonen B. L. Tertiary music students' experiences of an occupational health course incorporating the body mapping approach: dissertation. Bloemfontein: Odeion School of Music of the Free State University, 2018. 424 p.

57. Saremi S., Mirjalili S. *Optimisation Algorithms for Hand Posture Estimation*. Singapore: Springer Verlag, 2020. P. 109-123. doi:10.1007/978-981-13-9757-8.
58. Schemmann H., Rensing N. & Zalpour C. *Musculoskeletal Assessments Used in Quantitatively Based Studies about Posture and Movement in High String Players. Medical problems of performing artists*. 2018. 33(1). P. 56-71. doi: 10.21091/mppa.2018.1009.
59. Шмидт-Шкловская А. О воспитании пианистических навыков. Ленинград: Музыка, 1985. 36 с.
60. Singer K. *Diseases of the musical profession: a systematic presentation of their causes, symptoms and methods of treatment*. New York: Greenberg, 1932. 280 p.
61. Slade T. *Measurable changes in piano performance following a Body Mapping workshop: dissertation*. Ottawa: Piano Pedagogy Research Laboratory, School of Music Faculty of Arts University of Ottawa, 2018. 109 p.
62. Spohr L. *Louis Spohr's celebrated violin school*. Translated from the original by John Bishop. London: R. Cocks, 1843. 236 p.
63. Stanhope J., Tooher R., Pisaniello D. et al. Have musicians' musculoskeletal symptoms been thoroughly addressed? A systematic mapping review. *International journal of occupational medicine and environmental health*. 2019. 32(3). P. 291-331. doi:10.13075/ijomeh.1896.01340.
64. Stanhope J., Weinstein P. Should musicians play in pain? *British Journal of Pain*. 2020. P. 2049463720911399. doi: 10.1177/2049463720911399.
65. Staring J. *Frederick Matthias Alexander, Born 150 Years Ago, on January 20, 1869. A Fierce Comment Regarding Interpretations of Alexander's Texts by Alexander Technique Teachers*. *Case Studies Journal*. 2018. 7(12). P. 107-108.
66. Steinhausen F. A. *Die Physiologie der Bogenführung auf den Streich-Instrumenten*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1903. 172 p.
67. Suchitphanit S. *Small Hands on a Grand Piano: Understanding Individual Differences and Approaches for Small-Handed Pianists: dissertation*. Kansas: University of Kansas, 2017. 187 p.
68. Tchernik I. *Healthy Piano Technique and the Prevention of Professional Injuries: An Exploration of the Schmidt-Shklovskaya-Minsker Method and its Implementation in Piano Pedagogy: dissertation*. Ontario: York University Toronto, 2017. 190 p.
69. Tessarini C. *An accurate method to attain the art of playing ye violin : with graces in all the different keys, how to make proper cadences, and ye nature of all ye shifts with several duets and lessons for that instrument ... to which is added six favorite minuets in three parts*. London: Longman and Broderip, 1770. 38 p.
70. Thacker L. *Perspectives on Incorporating Health Promotion into Post-Secondary Violin Studio Lessons: A Multi-Phase Qualitative Study: Faculty of Music University of Toronto: dissertation*. Toronto: University of Toronto, 2018. 205 p.
71. Till S. The Taubman/Golandsky Approach to the Violin. *Public Voices*. 2017. 12(2). P. 7-9. doi:10.22140/pv.81.
72. Ting A., Rocker J. Evaluation and Treatment of Musicians from a Holistic Perspective. *The Open Journal of Occupational Therapy*. 2019. 7(4). P. 1-10. doi:10.15453/2168-6408.1581.

73. Tourjée E. The New England conservatory method for the piano-forte: comprising the first three grades of instruction as taught at the New England Conservatory of Music, Boston. Boston: C.D. Russell, 1870. 270 p.
74. Unschuld M., Leschetizky T. The Pianists Hand. Breitkopf & Härtel: London, 115 p.
75. Verwulgen S., Scataglini S., Peeters T. et al. Motion Capturing for the Evaluation of Ergonomically Designed Guitars. *Advances in Intelligent Systems and Computing*. 2020. 1018. P. 130-135. doi:10.1007/978-3-030-25629-6_21.
76. Wahltuch A. Violinist's Cramp Treated Successfully by Electricity. *British medical journal*. 1886. 1(1305). P. 11-12. doi:10.1136/bmj.1.1305.11.
77. Wasielewski W.J., Alger A.L. Life of Robert Schumann. New York: C. H. Ditson, 1871. 278 p.
78. Wijsman S., Ackermann B.J. Educating Australian musicians: are we playing it safe? *Health Promotion International*. 2019. 34(4). P. 869-876. doi:10.1093/heapro/day030.
79. Wolf E., Möller D., Ballenberger N. et al. Marker-Based Method for Analyzing the Three-Dimensional Upper Body Kinematics of Violinists and Violists. *Med Probl Perform Art*. 2019. 34(4). P. 179-190. doi: 10.21091/mppa.2019.4029.

References:

1. Althaus, B. (1905). Selected violin solos and how to play them. London: The Strad, 210 [in English].
2. Anderson, W.D. (1994). Music and musicians in Ancient Greece. London: Cornell University Press, 261 [in English].
3. Auer, L. (1921). Violin playing as I teach it. London: Duckworth, 212 [in English].
4. Baadjou, VA., Wijsman, S.I, Ginsborg, J., Guptill C., de Lisle R., Rennie-Salonen, B, Visentin P, Ackermann B.J. Health education literacy and accessibility for musicians: a global approach. Report from the Worldwide Universities Network project. *Medical problems of performing artists* 2019;34(2):105-107. doi:10.21091/mppa.2019.2011.
5. Beard, G.M. Conclusions from the study of one hundred and twenty-five cases of writer's cramp and allied affections. *Medical Record* (1866-1922). 1879; 159110:244-249 [in English].
6. Bertini, H. (1855). A progressive and complete method for the piano-forte. San Francisco: A. Kohler, 202 [in English].
7. Caliskan, E, Imik, U, Talu, B, Gogremis, M. The correlation of muscle strength, flexibility and range of motion with pain in musicians playing string instruments. *Medicine*. 2019;8(4):986-93. doi:10.5455/medscience.2019.08.9110.
8. Chapman, S. (2019). The Alexander technique in relation to practising, performing and teaching. *Bulletin of the Transilvania University of Braşov, Series VIII: Performing Arts*. 2019;12(2):7-12. doi:10.31926/but.pa.2019.12.61.11.
9. Choi, H.J. (2017). First Aid for Collaborative Pianists with Small Hands: Suggestions and Solutions for Awkward Passages from the Standard Repertoire: dissertation. Tempe: Arizona State University, 190 [in English].

10. Cooke, J.F. (1913). *Great Pianists On Piano Playing. Study Talks With Foremost Virtuosos*. Philadelphia: Theo. Presser Co., 482 [in English].
11. Cotik, T. (2019). Concepts of the Alexander Technique and Practical Ideas for Musicians. *American String Teacher*. 2019;69(2):33-36. doi:10.1177/0003131319835543.
12. Davies, J. (2020). Alexander Technique classes improve pain and performance factors in tertiary music students. *Journal of Bodywork and Movement Therapies*. 2020;24(1):1-7. doi:10.1016/j.jbmt.2019.04.006.
13. Deahl, L., Wristen, B. (2017). *Adaptive Strategies for Small-Handed Pianists*. Oxford: Oxford University Press, 2017. 305 p. doi:10.1093/oso/9780190616847.001.0001.
14. Dolge, A. (1911). *Pianos and their makers*. Covina, California: Covina publishing company, 1911. 542 [in English].
15. Drozdov, I, Kidd, M., Modlin, I.M. Evolution of one-handed piano compositions. *The Journal of hand surgery*. 2008; 33(5):780-786. doi:10.1016/j.jhsa.2008.01.002.
16. Forbes, W.S. The Liberating of the Ring Finger in Musicians by Dividing the Accessory Tendons of the Extensor Communis Digitorum Muscle. *The Boston Medical and Surgical Journal*. 1884;111(26):601-602. doi: 10.1056/NEJM188412251112601.
17. Forbes, W.S. The liberation of the ringerfinger in musicians by dividing the accessory tendons of the extensor communis digitorum muscle. *Proc Phil County Med Soc*. 1884;7:64-72.
18. Fry, H.J.H. Overuse syndrome in musicians—100 years ago: An historical review. *Medical journal of Australia*. 1986;145(11-12):620-625. doi:10.5694/j.1326-5377.1986.tb139514.x.
19. Fry, H.J.H. Rowley, G. Instrumental musicians showing technique impairment with painful overuse. *Maryland medical journal*. 1992; 41(10):899-903.
20. Fry, H.J.H. Overuse syndrome in musicians: prevention and management. *The Lancet*. 1986;328(8509):728-731. doi:10.1016/s0140-6736(86)90242-4.
21. Fry, H.J.H. Overuse syndrome, alias tenosynovitis/tendinitis: the terminological hoax. *Plastic and reconstructive surgery*. 1986,78(3):414-417. doi:10.1097/00006534-198609000-00025.
22. Fry, H.J.H. Patterns of over-use seen in 658 affected instrumental musicians. *International Journal of Music Education*. 1988;1:3-16. doi:10.1177/025576148801100101.
23. Fry, H.J.H. Physical signs in the hand and wrist seen in the overuse injury syndrome of the upper limb. *Australian and New Zealand Journal of Surgery*. 1986;56(1):47-49. doi:10.1111/j.1445-2197.1986.tb01819.x.
24. Fry, H.J.H. The treatment of overuse syndrome in musicians. Results in 175 patients. *Journal of the Royal Society of Medicine*. 1988;81(10):572-575. doi:10.1177/014107688808101007.
25. Fry, H.J.H. Hallett M, Mastroianni T, Dang N, Dambrosia J. Incoordination in pianists with overuse syndrome. *Neurology*. 1998;1(2):512-519. doi:10.1212/WNL.51.2.512.

26. Fugazza, L. (2020). Methods to support guitarists to recover from injuries and/or maintain health: dissertation. Kungl: Musikhögskolan, 186 [in English].
27. González-Sánchez, V.E., Dahl, S., Hatfield, J.L., Godøy, R.I. Characterizing movement fluency in musical performance: Toward a generic measure for technology enhanced learning. *Frontiers in psychology*. 2019;10:1-20. doi: 10.3389/fpsyg.2019.00084.
28. Guterman V.A. (1994). Return to creative life. Occupational diseases of the hands. Yekaterinburg: Humanitarian-Ecological Lyceum. 90 [in English].
29. Hale, G. (2019). Playing with Pain: Injury Prevention Strategies for Music Schools in the United States: dissertation. Washington: Washington American Univer., 125 p.
30. Hammond, E.R. (2019). Taking Up Space: A Pedagogical History of Flutists' Perspectives on Breath and Support: dissertation. Boone: Appalachian State University, 189 [in English].
31. Haward, W. Note on pianists' cramp. *British medical journal*. 1887;1(1369):672-674. doi: 10.1136/bmj.1.1369.672.
32. Holt, M. (2016). Applied anatomy in music: Body Mapping for trumpeters: dissertation. Las Vegas: School of Music College of Fine Arts. The Graduate College University of Nevada, 189 [in English].
33. Hünter, F. (1867). Gordon's enlarged and improved edition of Hunter's celebrated piano forte school. New York: S.T. Gordon, 112 [in English].
34. Johnson, D, Damian, D, Tzanetakis, G. Detecting Hand Posture in Piano Playing Using Depth Data. *Comp. Mus. Jour*. 2020;43(1):59-78. doi:10.1162/COMJ a 00500.
35. Kryzhanovskii, I.I. (1928). The Biological Bases of the Evolution of Music. Oxford: Oxford University Press, 57 [in English].
36. Kryzhanovsky, I. (1922). Physiological foundations of the piano technique. St. Petersburg: State. Acad. Philharmonic, 70 [in Russian].
37. Lee, M. (2019). Forward and Up: An Exploration of Implementations of the Alexander Technique in Post-Secondary Music Institutions: dissertation. London: The University of Western Ontario. 194 [in English].
38. Lidster, D. Healing injuries and facilitating technical abilities: Applying the research of Dorothy Taubman to the marimba. *Percussive Notes*. 1999;37(1):52-56.
39. Light, E. (1820). The new and complete directory to the art of playing on the patent dital-harp: with suitable lessons. London: Foley place, 31 [in English].
40. Lima, C. Roriz, A., Leite, A., Colim, A. & Carneiro P. Exposure to Musculoskeletal Risk of Piano Teachers. *Occupational and Environmental Safety and Health II. Studies in Systems, Decis. and Cont*. 2020;277;419-426. doi:10.1007/978-3-030-41486-3_45.
41. Matei, R, Broad, S, Goldbart, J, Ginsborg, J. Health education for musicians. *Frontiers in psychology*. 2018;9:1137-1146. doi:10.3389/fpsyg.2018.01137.
42. Mazel, V. (2001). Musician and his hands. The physiological nature and formation of the motor system. Prevention and rehabilitation of occupational diseases. St. Petersburg: Composer, 182 [in English].
43. Merz, K. (1885). Piano method; a complete course of instruction for the piano-forte. New York: S. Brainard's Sons, 308 [in English].

44. Napier, E. (2019). *Fostering Freedom: A Holistic Comparison of Karen Tuttle's Ideas with Body Mapping and the Alexander Technique*: dissertation. Ann Arbor: University of Michigan, 176 [in English].
45. Norris, R. (1993). *The Musician's Survival Manual. A Guide to Preventing and Treating Injuries In Instrumentalists*. St. Louis: MMB Music, 134 [in English].
46. Ortmann, O. (1929). *The Physiological Mechanics Of Piano Technique. An experimental study of the nature of muscular action as used in piano playing, and of the effects there of upon the piano key and the piano tone*. New York: E. P. Dutton and Co., 500 [in English].
47. Ozdemir, F., Tutus, N., Akgun, S.O., Kilcik, M.H. Evaluation of work-related musculoskeletal disorders and ergonomic risk levels among instrumentalist musicians. *Age (year)*. 2019;26(11):2630-2634. doi:10.5455/annalsmedres.2019.08.454.
48. Parrot, J.R., Harrison, D.B. Surgically dividing pianists' hands (Letter to the Editor). *Journal of Hand Surgery A*. 1980;5:619. doi:10.1016/s0363-5023(80)80121
49. Pearce, J. (1866). *Violins and violin makers. Biographical dictionary of the great Italian artistes, their followers and imitators, to the present time. With essays on important subjects connected with the violin*. London: Longman and Co., 168 [in English].
50. Phipson, T.L. (1896). *Famous Violinists and Fine Violins. Historical Notes, Anecdotes, and Reminiscences*. London: Chatto & Windus, 280 [in English].
51. Playford, J., Simpson, C., Campion, T. *A Brief Introduction to the Skill of Musick: in two Books--to which is added a third book, entitled, The art of descant or Composing musick in parts with annotations thereon*. London: W. Godbid for John Playford, 1660. 152 [in English].
52. Poore, G.V. Clinical lecture on certain conditions of the hand and arm which interfere with the performance of professional acts, especially piano-playing. *British medical journal*. 1887;1(1365):441-444. doi:10.1136/bmj.1.1365.441.
53. Prod'homme, J.G., Mattullath, A. (1911). *Nicolo Paganini, a biography*. New York: Fischer, 70 [in English].
54. Ramul, P. (1931). *The Psycho-Physical Foundations of Modern Piano-Technique*. Leipzig: C.F. Kahnt, 130 [in English].
55. Rotter, G., Noeres, K., Fernholz, I., Willich, S.N., Schmidt, A., Berghöfer, A. Musculoskeletal disorders and complaints in professional musicians: a systematic review of prevalence, risk factors, and clinical treatment effects. *International archives of occupational and environmental health*. 2020;93(2):149-187. doi:10.1007/s00420-019-01467-8.
56. Salonen, B.L. (2018). *Tertiary music students' experiences of an occupational health course incorporating the body mapping approach*: dissertation. Bloemfontein: Odeion School of Music of the Free State University, 424 [in English].
57. Saremi, S., Mirjalili, S. *Optimisation Algorithms for Hand Posture Estimation*. Singapore: Springer Verlag, 2020:109-123. doi:10.1007/978-981-13-9757-8.
58. Schemmann, H., Rensing, N., Zalpour, C. *Musculoskeletal Assessments Used in Quantitatively Based Studies About Posture and Movement in High String Players*.

- Medical problems of performing artists. 2018;33(1):56-71. doi: 10.21091/mppa.2018.1009.
59. Schmidt-Shklovskaya, A. (1985). On the education of pianistic skills. Leningrad: Music, 36 [in Russian].
 60. Singer, K. (1932). Diseases of the musical profession: a systematic presentation of their causes, symptoms and methods of treatment. New York: Greenberg, 280 [in English].
 61. Slade, T. (2018). Measurable changes in piano performance following a Body Mapping workshop: dissertation. Ottawa: Piano Pedagogy Research Laboratory, School of Music Faculty of Arts University of Ottawa, 109 [in English].
 62. Spohr, L. (1843). Louis Spohr's celebrated violin school. Translated from the original by John Bishop. London: R. Cocks, 236 [in English].
 63. Stanhope, J., Tooher, R., Pisaniello, D., Weinstein, P. Have musicians' musculoskeletal symptoms been thoroughly addressed? A systematic mapping review. *International journal of occupational medicine and environmental health*. 2019;32(3):291-331. doi:10.13075/ijomeh.1896.01340.
 64. Stanhope, J., Weinstein, P. Should musicians play in pain? *British Journal of Pain*. 2020:2049463720911399. doi: 10.1177/2049463720911399.
 65. Staring, J. Frederick Matthias Alexander, Born 150 Years Ago, on January 20, 1869. A Fierce Comment Regarding Interpretations of Alexander's Texts by Alexander Technique Teachers. *Case Studies Journal*. 2018; 7(12): 107-108 [in English].
 66. Steinhausen, F.A. (1903). *Die Physiologie der Bogenführung auf den Streich-Instrumenten*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 172 [in German].
 67. Suchitphanit, S. (2017). Small Hands on a Grand Piano: Understanding Individual Differences and Approaches for Small-Handed Pianists: dissertation. Kansas: University of Kansas, 187 [in English].
 68. Tchernik, I. (2017). Healthy Piano Technique and the Prevention of Professional Injuries: An Exploration of the Schmidt-Shklovskaya-Minsker Method and its Implementation in Piano Pedagogy: dissertation. Ontario: York University Toronto, 190 [in English].
 69. Tessarini, C. (1770). An accurate method to attain the art of playing ye violin: with graces in all the different keys, how to make proper cadences, and ye nature of all ye shifts with several duets and lessons for that instrument ... to which is added six favorite minuets in three parts. London: Longman and Broderip, 38 [in English].
 70. Thacker, L. (2018). Perspectives on Incorporating Health Promotion into Post-Secondary Violin Studio Lessons: A Multi-Phase Qualitative Study: Faculty of Music University of Toronto: dissertation. Toronto: University of Toronto, 205 [in English].
 71. Till, S. The Taubman/Golandsky Approach to the Violin. *Public Voices*. 2017;12(2):7-9. doi:10.22140/pv.81.
 72. Ting, A., Rucker, J. Evaluation and Treatment of Musicians from a Holistic Perspective. *The Open Journal of Occupational Therapy*. 2019;7(4):1-10. doi:10.15453/2168-6408.1581.

73. Tourjée, E. (1870). The New England conservatory method for the piano-forte: comprising the first three grades of instruction as taught at the New England Conservatory of Music, Boston. Boston: C.D. Russell, 270 [in English].
74. Unschuld, M., Leschetizky, T. The Pianists Hand. Breitkopf & Härtel: London, 115 p. [in English].
75. Verwulgen, S., Scataglini, S., Peeters, T., Van Campenhout, E., Verheyen, S., Truijen, S. Motion Capturing for the Evaluation of Ergonomically Designed Guitars. *Advances in Intelligent Systems and Computing*. 2020;1018:130-135. doi:10.1007/978-3-030-25629-6_21.
76. Wahltuch, A. Violinist's Cramp Treated Successfully by Electricity. *British medical journal*. 1886;1(1305):11-12. doi:10.1136/bmj.1.1305.11.
77. Wasielewski, W.J., Alger, A.L. (1871). Life of Robert Schumann. New York: C.H. Ditson, 278 [in English].
78. Wijsman, S., Ackermann, B.J. Educating Australian musicians: are we playing it safe? *Health Promotion International*. 2019; 34(4); 869-876. doi:10.1093/heapro/day030.
79. Wolf, E., Möller, D., Ballenberger, N., Morisse, K., Zalpour, C. Marker-Based Method for Analyzing the Three-Dimensional Upper Body Kinematics of Violinists and Violists. 2019;34(4):179-190. doi: 10.21091/mppa.2019.4029.

З М І С Т

Музична культура Дніпропетровщини

Music culture of Dnipropetrovsk region

Рябцева І.М.

*ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИЙ КОНЦЕПТ НАЦІОНАЛЬНОГО
У КАНТАТІ «ІШОВ КОЗАК ДОЛИНОЮ» В.М. МАРТИНЮК (БРОНДЗИ)..* 3

Тулянцев А.А., Дорош А.А.

*КРИВОРІЗЬКИЙ АКАДЕМІЧНИЙ ТЕАТР ДРАМИ ТА МУЗИЧНОЇ
КОМЕДІЇ ім. Т.Г. ШЕВЧЕНКА.
СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТОК (1931–2021)* 18

Музичне мистецтво: етномузикознавчий

та мистецтвознавчий аспекти

Musical Art: Ethnomusicology and Artistic aspects

Довгалюк І.С.

*ПОЧАТКИ НАРОДНОМУЗИЧНОЇ ФОНОГРАМАРХІВІСТИКИ
У ЄВРОПІ* 32

Скаженик М.В., Чухно Т.Ю.

*ЗАПИСИ МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ НА МИКОЛАЇВЩИНІ:
ЕКСПЕДИЦІЙНЕ ОБСТЕЖЕННЯ І СТАН ТРАДИЦІЇ МЕЖІ ХХ–ХХІ ст.* 49

Ambrazevičius R.

*ACOUSTICAL FEATURES OF COMMUNICATION
IN LITHUANIAN «FIELD» SINGING* 74

Колодюк А.П.

*ПОВСТАНСЬКІ ПІСНІ СЕРЕДНЬОЇ ВОЛИНИ
В КОНТЕКСТІ ПАТРІОТИЧНОГО СПРОТИВУ УКРАЇНЦІВ* 88

Осадча В.М.

*КЛАСИФІКАЦІЯ ФОЛЬКЛОРНИХ ТРАДИЦІЙ
ТА ВИВЧЕННЯ НАРОДНОЇ ПІСЕННОСТІ
СХОДУ УКРАЇНИ І СЕРЕДНЬОЇ НАДДНІПРЯНИЩИНИ* 109

Любимова А.Я.

*ВЕСІЛЬНІ МЕЛОДІЇ «СЕРЕДНЬОДНІПРОВСЬКОГО НАБОРУ»
В АРЕАЛІ ДНІПРОВСЬКИХ ПОРОГІВ* 122

Йовановіч Є. <i>ДО РОЛІ ТРАДИЦІЙНОЇ ПІСНІ У ПРОЦЕСІ КОМУНІКАЦІЇ В НАШ ЧАС. ДОСВІД ІЗ СЕРБІЇ</i>	145

Гарай Б. <i>КОМУНІКАЦІЯ МІЖ МУЗИКАНТАМИ І ТАНЦЮРИСТАМИ НА ПРИКЛАДІ РЕГІОНАЛЬНИХ ПРАКТИК У СЛОВАЧЧИНІ</i>	159

**Теоретичні та історичні
проблеми музичного мистецтва**
Theoretic and historical problems of musical art

Жулковський Б.Є. <i>РЕЦЕПЦІЯ ГРЕКО-ВІЗАНТИЙСЬКОГО ПАПАДИЧНОГО ТА КИЄВО-РУСЬКОГО КОНДАКАРНОГО ЖАНРОВИХ СТИЛІВ В УКРАЇНСЬКІЙ САКРАЛЬНІЙ МОНОДІЇ XV–XXI ст.</i>	173

Смірнова Г.О. <i>«CREEP», АБО ТУДИ І ЗВІДТИ</i>	184

Купіна Д.Д. <i>КИТАЙСЬКА ОРГАННА МУЗИКА XX – XXI ст.: ЗАХІДНІ КООРДИНАТИ ТВОРЧОСТІ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ДІАЛОГУ КУЛЬТУР</i>	196

Лю Ліхує <i>СУЧАСНА КИТАЙСЬКА ХУДОЖНЯ ПІСНЯ: ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ І ЖАНРОВІ ОЗНАКИ</i>	209

Булгак Д.С. <i>ОРКЕСТРОВА ДРАМАТУРГІЯ СИМФОНІЇ ДЛЯ ДУХОВОГО ОРКЕСТРУ «7 ЧУДЕС СВІТУ» АЛЕКСА ПОЛМАНА</i>	221

Каріtonova К. <i>PROJECTION OF SIMULANITY ON OPERA «FIRE ANGEL» BY S. PROKOFYEV AND «VIY» BY V. GUBARENKO</i>	234

Чжан Юй <i>«ВЕЛИКИЙ ПОХІД КИТАЙСЬКОЇ ЧЕРВОНОЇ АРМІЇ»: ЖАНРОВО-ІНТОНАЦІЙНА СПЕЦИФІКА ГЕРОЇКО-ПАТРІОТИЧНОЇ ОПЕРИ ІНЬ ЦІНЬ</i>	242

Адлуцький Г.В. <i>ПРОБЛЕМАТИКА СУЧАСНОГО СТИЛЬОВОГО ПІДХОДУ ПІАНІСТА ДО ВИБОРУ ТЕМПІВ В УРТЕКСТІ І ТОМА «ДОБРЕ ТЕМПЕРОВАНОГО КЛАВІРУ» Й.С. БАХА</i>	255

Го Чанлу <i>ТВОРЧІ ПРИНЦИПИ НАЦІОНАЛЬНОГО ВЕЛИКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРУ В ПЕКІНІ: ДОСВІД ПРОТИСТОЯННЯ КРИЗИ ЖАНРУ</i>	265
Lebed V. <i>CYCLICALITY AS MEANS OF CONCENTRATING THE ARTISTIC AND PERFORMING ABILITIES OF A SAXOPHONIST (BASED ON THE EXAMPLE OF «MANHATTAN SKYLINE» BY O. CALMEL)</i>	278
Хотюн А.В. <i>НОВІ АСПЕКТИ ПРОГРАМНОСТІ В СУЧАСНІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ</i>	290
Музичне виконавство і педагогіка Musical performing and pedagogic	
Гонтова Л.В., Стебаков М.О. <i>ВПЛИВ НОВИХ КОМПОЗИЦІЙНИХ ТЕХНІК НА ОНОВЛЕННЯ ТРОМБОНОВОГО РЕПЕРТУАРУ В XX – XXI ст.</i>	300
Іщенко О.Є. <i>УКРАЇНСЬКА ПІСНЯ ЯК НЕВІД’ЄМНА СКЛАДОВА РЕПЕРТУАРУ ВОКАЛІСТІВ ДНІПРОПЕТРОВСЬКОЇ ЕСТРАДИ</i>	312
Кочетков В.Є. <i>РЕЖИСЕРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ У СУЧАСНОМУ ПРОСТОРІ</i>	324
Бадалов О.П. <i>СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ВІЙСЬКОВО-МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ЧЕРНІГІВЩИНИ (на прикладі духового оркестру залізничного полку)</i>	332
Varakuta M., Berestovska O. <i>COMPOSITIONAL FEATURES OF THE PIECE „NUÉE ARDENTE” BY VINCENT DAVID</i>	344
Слупський В.В., Слупська Н.В. <i>АНСАМБЛІ МІДНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ У МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ІТАЛІЇ XIII – XVII ст.</i>	357
Данченко О.О. <i>ОРИГІНАЛЬНІ СТИЛЬОВІ КОНЦЕПЦІЇ ТА ЇХ ВПЛИВ НА ФОРМОУТВОРЕННЯ В СУЧАСНОМУ ДЖАЗІ</i>	376
Буга О.П. <i>КОСТЯНТИН МЯСКОВ: БАНДУРНА ТВОРЧІСТЬ КОМПОЗИТОРА У ЖАНРІ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА</i>	387

Чжу Лін

*ТВОРЧИСТЬ ЛЕЙ СЮЙ У КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМИ ІСТОРИЧНО
ІНФОРМОВАНОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ
ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ В КИТАЇ*..... 400

Круцько О.М.

*ВИКОНАВСЬКО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНА СПЕЦИФІКА
SONATA APPASSIONATA З. КАРГА-ЕЛЕРТА*..... 415

Самокіш М.В.

*ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЯК ЧИННИК ЖАНРОВОГО
СПРИЙНЯТТЯ СОЛЬНИХ ТВОРІВ ДЛЯ АЛЬТА
(на прикладі композицій Ж. Колодуб та Н. Боевої)*..... 426

Куліш М.І.

*ФОРТЕПІАННІ ТРАНСКРИПЦІЇ ТА ОБРОБКИ О. ЗІЛОТІ
В КОНТЕКСТІ ТРАДИЦІЙ РОМАНТИЧНОГО ВИКОНАВСТВА
ТА ТЕНДЕНЦІЙ МУЗИЧНОГО РЕДАГУВАННЯ*..... 439

Юрійчук Н.А.

*ПОЛІФОНІЧНІ ПРИНЦИПИ В KAMMERMUSIK № 7
ПАУЛЯ ХІНДЕМІТА*..... 454

Khananaev S., Slavskaya V.

*TIMBRE OF STRING INSTRUMENTS
IN THE SPACE OF ART EXPERIMENT OF
MAKSYM KOLOMIETS*..... 467

Громченко В.В.

*КОНЦЕПТУАЛЬНО-ТЕМАТИЧНІ ЗАСАДИ ВИКЛАДАННЯ
ДИСЦИПЛІНИ «СУЧАСНІ ІНФОРМАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ
У НАУКОВІЙ ДІЯЛЬНОСТІ МУЗИКАНТА»*..... 476

Березуцька М.С., Березуцький В.І.

*ПРОФЕСІЙНІ ХВОРОБИ РУК МУЗИКАНТІВ:
ОДВІЧНА ПРОБЛЕМА* 486

Наукове видання

Музикознавча думка Дніпропетровщини

Випуск 21 (2, 2021)

Відповідальні за випуск:

редактори-упорядники

Г.М. Пшенічкіна, В.В. Громченко

Коректор *Ю.В. Гончаров*

Підписано до друку 29.12.2021 р.
Формат 60х84/16. Папір офсетний.
Гарнітура Time New Roman.
Друк цифровий. Ум. друк 30,41.
Наклад 100 пр. Зам. № 25/21

Видавництво «ГРАНІ»
49000, м. Дніпро, вул. Старокозацька, 12/8
Свідоцтво про внесення до Держреєстру
ДК № 2131 від 23.02.2005
www.grani.org.ua
www.grani-print.dp.ua
granidp@gmail.com
graniprint@gmail.com