

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 10.33287/2220231

Музикознавча думка Дніпропетровщини

Випуск 24 (1, 2023)

**Дніпро
ГРАНІ
2023**

Друкується за рішенням Вченої Ради
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки Протокол № 5 від 29.05.2023 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 Pirić** – д-р гуман. наук (етномуз.), проф. Литовської академії музики і театру (м. Вільнюс, Литва); **ХЕЛЬБІГ 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., проф. каф. «Історія та теорія музики» Дніпр. академії музики ім. М. Глінки (м. Дніпро); **ШАБАНОВА Ю.О.** – д-р філос. наук, проф., зав. каф. «Філософії та педагогіки» Нац. гірничого універ. (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); **КУПНА Д.Д.** – канд. мист., доц., проф. кафедри «Історія та теорія музики» Дніпр. акад. музики ім. М. Глінки (м. Дніпро); **СЛАВСЬКА Я.А.** – канд. пед. наук, доц., проф. каф. «Соц.-гуман. дисц.» Дніпр. акад. музики ім. М. Глінки (м. Дніпро); **ГРОМЧЕНКО В.В.** – д-р мист., проф., проректор з наукової, творчої та міжнародної діяльності Дніпр. акад. музики ім. М. Глінки (м. Дніпро), редактор-упорядник.

М 90 Музикознавча думка Дніпропетровщини: Збірник наук. статей. Дніпро: ГРАНІ, 2023. Вип. 24 (1). 397 с.

Musicological Thought of Dnipropetrovsk region: Compilation of the scientific articles. Dnipro: GRANI, 2023. Issue 24 (1). 397 p.

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

The twenty fourth 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 10.33287/2220231**

Свідоцтво 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, 2023

© ГРАНІ, 2023

Музична культура Дніпропетровщини

Music culture of Dnipropetrovsk region

UDC 78.071.1

DOI 10.33287/222301

Громченко Валерій Васильович,
доктор мистецтвознавства, професор,
проректор з наукової, творчої та міжнародної діяльності
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел. (097) 470 - 23 - 10
e-mail: gromchenko.valeriy@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-2446-2192>

ТВОРЧІ ПРОЄКТИ ФЕСТИВАЛЮ «МУЗИКА БЕЗ МЕЖ» ЯК РЕПЕРТУАРНІ НОВАЦІЇ СУЧАСНОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Метою статті є виявлення специфіки музично-художніх програм творчих проєктів фестивалю «Музика без меж», у їх усталенні як своєрідних репертуарних новацій сучасного музичного мистецтва, а також окреслення їх спільної характерологічної означеності. У ряді **методів дослідження** відзначимо, передусім, методи аналізу та синтезу, історичний, джерелознавчий, компаративний, узагальнюючий, а також регенеративний підхід у вивченні фестивальних програм. **Новизна статті** обумовлюється відсутністю наукових досліджень програм фестивалю «Музика без меж», у світлі процесів їх регенеративності, відновлення у рамках численних фестивальних творчих проєктів. **Висновки.** У низці найбільш специфічних ознак музично-художніх програм творчих проєктів фестивалю «Музика без меж», що усталюють своєрідність репертуарних новацій у сучасному музичному мистецтві, означимо 1) включення до програм фестивалю низки сценічно-одноосібних музичних композицій (твори соло); 2) виконавсько-сценічне оновлення у представленні музично-художніх програм, зумовлене звукоакустичними особливостями фойє-холу великого концертного залу Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки (Concert hall); 3) цілісність представлення творів з певного циклу музичних композицій, означених жанровою або художньо-образною єдністю; 4) репертуарно-персоналізовану означеність програм, представлену

виконанням в одному концерті творів різних жанрів, підкреслимо, лише одного композитора. Встановлено, що спільною характерологічною означеністю музично-художніх програм творчих проєктів фестивалю «Музика без меж», можна вважати риси художнього стилю бідермаєр, адже одноконцертна програма чи лаконічна серія концертів відповідного проєкту, дає можливість цілісного охоплення індивідуально-творчого обличчя композитора або ж виконавської форми чи жанру.

Ключові слова: творчий проєкт, фестиваль, «Музика без меж», програма, бідермаєр, стиль, мистецтво, соло, жанр.

Hromchenko Valerii, doctor of Arts, professor, vice rector of research, creative and international activity for Mikhail Glinka academy music of Dnepropetrovsk region

Creative projects of the festival „Music without limits” as the repertory novations for the contemporary musical art

The purpose of this scientific article is revealing of the particularity from musically artistic programs of creative projects by the festival „Music without limits”, in their understanding as the peculiar repertory novation of the contemporary musical art, as well as delineating of their overall characterological significance. There are row of the investigative **methods** we will denote next ways a namely analysis and synthesis methods, historical, source, comparative, generalizing, as well as regenerative way in studying festival programs. **The newness** of this scientific article is conditioned by absent investigative researches of „Music without limits” festival’s programs, in the light from processes of their regeneration, restoration in the frames of many festivals creative projects. **Conclusions.** There are most peculiar attributes of musically artistic programs of creative projects by festival „Music without limits”, which are establishing the particular repertory novation in contemporary musical art are 1) the including to the festival’s programs the row of stage-single musical compositions (solo works); 2) the performing-stage updating in presentation of musically artist programs, which is conditioned soundly acoustical particularities of central concert hall’s foyer-hall in Dnipropetrovsk academy music named after M. Glinka (Concert hall); 3) the holistic of presentation for compositions from definite cycle of musical works, which are designated by genre or artistically imaginative unity; 4) the repertoire personality denoting of musical programs, which is represented by performing in one concert the compositions of different genres, emphasize,

by only one composer. Established, that the general characterological designation of musically artistic programs of the creative projects by the festival „Music without limits”, we can consider the attributes of biedermeier artistic style, since an one concert program or laconic concert series of one or another creative project, gives the possibility for the holistic coverage of composer individually creative face or performing form, genre etcetera.

The key words: creative project, festival, „Music without limits”, program, biedermeier, style, art, solo, genre.

Постановка проблеми. У багатогранності складових навчально-освітнього процесу в Дніпропетровській академії музики ім. М. Глінки Міжнародний фестиваль музичного мистецтва «Музика без меж» займає особливе місце. Від першого музичного форуму, що відбувся 25 – 27 лютого 2009 року, фестиваль об'єднує у концентровано-творчих звершеннях всі інструментальні та вокальні музичні спеціалізації, проводяться науково-практичні конференції, тематичні круглі столи, численні майстер-класи, відкриті творчі зустрічі, виконавські школи видатних музикантів сучасності, концерти молодих виконавців тощо.

В усіх без виключення щойно перелічених видах мистецької активності, музичний твір або ж певна репертуарна означеність, займають виключно доленосне місце у складних процесах кристалізації багатофункціонального значення міжнародного музичного форуму. Відтак, майже за 15 років проведення фестивального руху на концертних сценах академії музики ім. М. Глінки, окреслився величезний репертуарний пласт, своєрідність якого, окрім беззаперечності пріоритету виконання академічних музичних творів, потребує все більшого означення, зокрема й з огляду виявлення особливостей музично-художніх програм численних творчих проєктів, що за роки мистецького життя фестивалю означились винятково яскравою художньо-творчою індивідуальністю.

Актуальність теми дослідження. Вищезначена проблема виявлення своєрідності музично-художніх програм численних творчих проєктів фестивалю «Музика без меж», зумовлюється завжди актуальним питанням для будь-якого професійного музиканта-виконавця, -викладача, -науковця, а саме – розширенням відповідно концертно-конкурсного, фестивального репертуару; збільшенням

арсеналу навчально-педагогічних творів, визначенням певних композицій як матеріалу науково-дослідницьких праць.

Таким чином, вивчення програм багатьох фестивальних творчих проєктів суттєво активізує процеси виявлення й, відповідно, накопичення художнього матеріалу, задля здійснення більш ґрунтовних, творчо-довершених звершень у будь-якій сфері музичної діяльності.

Огляд літератури. Традиційно, палітра художніх звершень фестивалю «Музика без меж» знаходить активні аналітичні огляди у працях, насамперед, науково-публіцистичного жанру, зокрема в оглядових статтях, надрукованих, як правило, в інформаційно-аналітичному, періодичному виданні Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки «Музичний вісник». Серед численних праць такого роду виділимо роботи Н.В. Башмакової [1], М.В. Ємець [3], В.І. Скуратовського [7; 8], Ю.М. Худієнко [10], А.А. Тулянцева [9]. Серед авторів, які здійснили аналіз деяких творчих проєктів фестивалю, означимо аналітичну діяльність Т.О. Медведнікової [5; 6] та В.В. Громченка [2]. На жаль, публіцистичний жанр праць вищезначених авторів, змушує відзначати лише оглядово-узагальнюючий, констаційний характер цих робіт, а відтак, і відсутність виявлення певних характерних рис програм фестивальних творчих проєктів.

Метою статті є виявлення найбільш специфічних ознак музично-художніх програм творчих проєктів фестивалю «Музика без меж», у їх усталенні як своєрідних репертуарних новацій сучасного музичного мистецтва, а також окреслення їх спільної характерологічної означеності.

Об'єктом дослідження є творчі проєкти міжнародного фестивалю «Музика без меж» у їх художньо-програмному означенні, а **предметом** – найбільш специфічні властивості програмної палітри численних фестивальних творчих проєктів, у контексті її становлення як характерної репертуарної новації сучасного академічного музичного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Від часу заснування фестивалю «Музика без меж» (2009), спілкування з видатними музикантами сучасності на численних концертних сценах академії музики ім. М. Глінки, професійна комунікація у різноманітних формах спільного взаємозбагачення (концерти, майстер-класи, відкриті тематичні лекції, творчі зустрічі тощо), природньо генерували

розгалуження відповідних конфігурацій творчого спілкування уславлених митців зі студентством, викладачами, з усіма поціновувачами академічного музичного мистецтва.

Відтак, однією з найбільш своєрідних комунікаційно-презентаційних форм, задля урізноманітнення музично-художньої програми виступів знаних музикантів, постав одноконцертний творчий проєкт «Соло „зірок” фестивалю», що окреслився в однойменному концерті в рамках VIII Міжнародного фестивалю академічного музичного мистецтва «Музика без меж» (31 березня, 1 – 3 квітня 2013 р.).

Творча ідея представити кожного славетного музиканта фестивалю у його концентровано-локанічному художньо-індивідуальному обличчі, була реалізована у зверненні до виконавської форми соло, тобто сценічно-одноосібного, художньо-довершеного виконавства на академічних духових або ж струнно-смічкових інструментах. Професор Вищої школи музики в Женеві та Вищої школи мистецтв у Берні, віолончеліст Денис Северін; професор Вищої школи музики в Лозані, валторніст Жан-П'єр Беррі; професори Вищої школи музики в Женеві, тромбоніст Жак Може та скрипаль Сергій Островський почергово передавали естафету сценічно-індивідуального творчого акту, в якому одноосібне виконавство стверджувало не лише творчу унікальність певної особистості, але й виокремлювало цілий пласт музичних композицій, створюючи відповідну регенераційність художнього матеріалу, його певне відновлення у палітрі інструментальних творів соло.

Отже, у тогочасному концерті пролунали як надзвичайно відомі твори соло, а саме – Чакона із Сюїти для скрипки соло d-moll Й.С. Баха, Сюїта для віолончелі соло G-dur Й.С. Баха, так і композиції, що були написані у другій половині ХХ – початку ХХІ ст., зокрема п'єса «Міжзірковий поклик» для валторни соло О. Мессіана, «Баста» для тромбона соло Ф. Рабе, Три п'єси для тромбона соло Д. Шелсі.

Таким чином, можемо констатувати здійсненність не лише процесу оновлення репертуарного арсеналу в академічному сценічно-одноосібному виконавстві (твори соло), але й унікальність його представлення, обумовлену об'єднанням творів різних культурно-історичних періодів, музичних епох, в одному концерті, в одній спільності виконавсько-характерологічної означеності (концерт соло), своєрідно нагадуючи бідермаєрівський стиль, художній принцип «великого в малому» (бідермаєр стиль).

На особливу аналітичну увагу заслуговує творчий проєкт відомого концертуючого скрипаля, лауреата численних міжнародних конкурсів Олександра Тростянського, а саме – «Цикл 24 каприси для скрипки соло Н. Паганіні». Цей унікальний одноконцертний проєкт було представлено у рамках музично-тематичного марафону «Дні Італії на Міжнародному фестивалі „Музика без меж”» (23 – 25 лютого 2015 року). «Другий день фестивалю подарував меломанам два концерти, значення яких у розвитку музичної культури Дніпропетровщини складно переоцінити. У виконанні О. Тростянського прозвучав цикл з 24 каприсів для скрипки соло Н. Паганіні, а піаніст В. Попругін познайомив слухачів із сучасною академічною фортепіанною музикою. ... Органічність творчого процесу О. Тростянського перед численною слухацькою аудиторією, у період більше ніж півтори години виконання циклу каприсів Н. Паганіні, змусила зацікавитись у майстра щодо його емоційно-психологічного означення процесу народження музики для інструмента соло. Для скрипаля твори даного жанру це „... величезна свобода акту художнього творення. Але ж такого роду самостійність накладає на виконавця надзвичайно велику відповідальність за вірність передачі ідей композитора слухачеві» [2, 2].

Уславлений скрипаль-віртуоз представив слухацькій аудиторії всі каприси легендарного музиканта-романтика. О. Тростянський, виконуючи повний цикл в одному концерті, розподілив каприси на певні блоки, згідно відповідного художньо-змістовного означення кожної п'єси соло. Наголосимо, що прозвучали всі каприси, як надзвичайно відомі та часто виконувані, так і менш популярні серед виконавців та поціновувачів академічного музичного мистецтва.

Відтак, підкреслимо факт своєрідного репертуарного оновлення, характерної регенераційності художнього матеріалу для скрипки, його специфічне відновлення у контекстності щойно означеного творчого проєкту. При цьому, максимально властивою рисою цього звершення постає бідермаєрівський репертуарний принцип, тобто концентровано-лаконічне представлення композиторської геніальності скрипаля-романтика, що формувалась протягом усього творчого життя майстра, відповідно, як і процес написання каприсів, лише в одному концертному звершенні – цілісному виконанні всіх каприсів в один скрипковий вечір.

Подібне відновлення музичних творів, обумовлене ідеєю створення певного творчого проєкту, знаходимо й у мистецькому

прагненні та його втіленні відомим піаністом сучасності, лауреатом багатьох міжнародних конкурсів Вадимом Холоденком. Його творчий проєкт «32 сонати для фортепіано Л. Бетховена» був представлений у рамках VII Міжнародного фестивалю «Музика без меж» (14 – 17 листопада 2012 року).

Цей багатоконцертний проєкт було презентовано у семи виступах піаніста, що відбулись 13, 17 листопада 2012 р.; 17, 20 грудня 2012 р.; 11, 14 лютого 2013 р. та 8 квітня 2013 р. у великій залі Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки. «Сім концертів циклу формувались піаністом за власним розсудом. Не слідуючи Бетховенському порядку розташування сонат, кожний з концертів представляв обмірковану та логічно завершену композицію, цікаву з драматургічної точки зору. Своєрідну арку склали 29-а соната, що відкрила цикл та 32-а, яка постає, за словами С. Фейнберга „...дійсно гідним завершенням усього геніального циклу”» [5, 1].

Підкреслимо, що сучасна творча акцентуація без виключення усього сонатного фортепіанного доробку геніального композитора, також може бути означена в контексті характеристик мистецького напрямку бідермаєр, а саме – представлення усіх фортепіанних творів сонатного жанру Л. Бетховена, що створювались протягом усього мистецького життя майстра, у доволі лаконічній серії концертів, розкриваючи сутність бідермаєр стилю – відтворення великого в малому.

У численних фестивальних звершеннях особливу увагу привертають творчі проєкти заслуженого артиста України, відомого трубача Андрія Ільківа. Так, будучи неодноразово учасником-солістом фестивалю, митець створив оригінальні проєкти за участю ансамблю мідних духових інструментів «Київ-Брас». Перший виступ цього колективу відбувся у рамках VI Міжнародного фестивалю «Музика без меж» (13 – 16 березня 2012 р.). Склад учасників VIII Фестивалю (31 березня, 1 – 3 квітня 2013 р.) також означив представництво цього ушавленого духового ансамблю. При цьому, наголосимо, що ключовою відмінністю у цих двох виступах, постала змінність виконавсько-сценічного представлення музично-художніх програм, а саме – з фестивальної сцени великої зали академії музики ім. М. Глінки (Concert hall), ансамбль перемістився у фойє-хол великого концертного залу, де з великим успіхом здійснив концерт під час другого фестивального візиту.

Вочевидь, таке рішення організаторів творчого проєкту було зумовлене звукоакустичними особливостями фойє-холу, що створило найсприятливіші умови задля більш ефектного застосування ехоподібної динаміки (гучність звуку), досягнення більшої хоральності й звукової монолітності ансамблевого звучання духових інструментів, досягаючи своєрідного ефекту величної органної звучності. Звучали твори Й.С. Баха (Хорал з кантати № 140, Фуга g-moll), Г.Ф. Генделя, А. П'яцолли, Р. Мендеса, М. Скорика та ін.

Таким чином, можемо констатувати звукоакустичну зумовленість добору музично-художніх програм, що відповідно оновлює та збагачує репертуарну палітру сучасних ансамблів духових інструментів.

Полярно різним програмним означенням окреслились творчі проєкти «„Toot Suite” Клода Боллінга» (керівник Андрій Ільків), що відбувся у рамках X Міжнародного фестивалю «Музика без меж» (31 березня та 1 – 4 квітня 2014 р.), а також «Старовинна музика на березі Дніпра» (керівник Денис Северін), що відбувся у рамках «Днів Франції, Німеччини та Швейцарії» на фестивалі «Музика без меж» (30, 31 березня – 1, 2 квітня 2015 р.). Репертуарно-домінантна увага до музичних композицій певних культурно-історичних періодів, а саме – Відродження, Бароко, а також постмодерної музичної культури, визначила програмну пріоритетність відповідних музичних композицій, що природньо зумовило процес віднайдення, виокремлення характерного музичного репертуару з музично-творчої палітри означених мистецьких періодів.

Еволюційні процеси форми творчого проєкту на фестивальній сцені академії музики ім. М. Глінки, переконливо засвідчуються втіленням нових креативних ідей, що були імплементовані, зокрема у масштабному проєкті присвяченому творчості Йозефа Гайдна. У рамках фестивалю «Музика без меж», що відбувся 1 – 3 травня 2023 року, перший день мистецького марафону означився абсолютним домінуванням музичного почерку геніального композитора. При цьому, наголосимо, що в одному концерті були об'єднанні твори різних жанрів, а саме – симфонії, сольного інструментального концерту та опери. «Концерт був тематичним – звучали виключно твори Йозефа Гайдна. Була виконана Симфонія № 101 „Годинник” D-dur з притаманною їй строгістю та чіткістю. Класичним зразком гайднівського концертного стилю став Концерт для фортепіано з оркестром D-dur. Соліст – заслужений діяч мистецтв України,

професор Юрій Новіков. Будучи досить компактним, цей світлий та життєрадісний концерт увібрав у себе всі риси великого і ефектного концертного твору.

Ім'я Йозефа Гайдна завжди асоціюється із симфоніями та сонатами, але не з музичним театром. Справжнім відкриттям фестивалю стала перша постановка в Україні комічної опери «Безлюдний острів» Й. Гайдна на лібрето П'єтро Метастазіо. Диригент-постановник – Дмитро Логвин. Невибагливий сюжет твору дозволяє розкрити вічні теми, при участі усього чотирьох персонажів: Сільвія – Мілана Худієнко, Констанца – Карина Верезуб, Енріко – Євген Шкурко, Джернандо – Ованес Алексанян» [4, 1].

Відтак, в означенні специфіки музично-художньої програми своєрідного проєкту присвяченого творчості Й. Гайдна, окреслимо репертуарно-персоналізовану зумовленість добору музичних композицій, представлену виконанням в одному концерті творів різних жанрів (симфонія, концерт, опера).

Вкотре підкреслимо й бідермаєрівську стилістику представлення одноконцертного творчого проєкту, в якому доволі локально означилась художньо-творча велич музичного обдарування композитора.

Висновки. У низці найбільш специфічних ознак музично-художніх програм творчих проєктів фестивалю «Музика без меж», що усталюють своєрідність репертуарних новацій у сучасному музичному мистецтві, чітко окреслюють відповідну регенераційність художнього матеріалу, його характерне відновлення у контекстності того чи іншого творчого проєкту на фестивальній сцені академії музики ім. М. Глінки, означимо 1) включення до програм фестивалю низки сценічно-одноосібних художньо-довершених музичних композицій, а саме – творів соло для академічних духових (дерев'яний, мідний інструментарій) або ж струнно-смічкових інструментів (скрипка, віолончель), виразно представлених у творчих проєктах «Соло „зірок” фестивалю» та «Цикл 24 каприси для скрипки соло Н. Паганіні»; 2) виконавсько-сценічне оновлення у представленні музично-художніх програм, зумовлене звукоакустичними особливостями фойє-холу великого концертного залу Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки (Concert hall), що мало яскраву презентацію у виступах ансамблю академічних мідних духових інструментів «Київ-Брас»; 3) цілісність представлення творів з певного циклу музичних композицій, означених жанровою або художньо-образною єдністю, що

окреслилось виконанням усіх сонат Л. Бетховена у творчому проєкті «32 сонати для фортепіано Л. Бетховена», а також виконанням усього циклу каприсів для скрипки соло Н. Паганіні; 4) репертуарно-персоналізовану означеність програм, представлену виконанням в одному концерті творів різних жанрів, підкреслимо, лише одного композитора, що здійснилось у масштабному проєкті присвяченому творчості Йозефа Гайдна. Встановлено, що спільною характерологічною означеністю музично-художніх програм творчих проєктів фестивалю «Музика без меж», можна вважати риси художнього стилю бідермаєр, адже, як правило, одноконцертна програма або ж лаконічна серія концертів того чи іншого проєкту, дає можливість цілісного охоплення індивідуально-творчого обличчя композитора.

Перспективою дослідження означеної теми може бути здійснення жанрового аналізу музично-художніх програм творчих проєктів Міжнародного фестивалю академічного музичного мистецтва «Музика без меж», з метою виявлення репертуарних закономірностей у побудові фестивальних творчих проєктів.

Список використаних джерел і літератури:

1. Башмакова Н.В. Про безмежність музичного мистецтва. *Музичний вісник Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*. Вип. 1 (37). Дніпро, 19.05.2016. С. 2.
2. Громченко В.В. Дні Італії на міжнародному фестивалі «Музика без меж». *Музичний вісник Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*. Вип. 2 (35). Дніпро, 22.05.2015. С. 2.
3. Ємець М.В. Сонати трьох епох. *Музичний вісник Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*. Вип. 1 (37). Дніпро, 19.05.2016. С. 3.
4. Капітонова К.П., Щітова С.А. Безмежна музика весни на фестивальній сцені академії. *Музичний вісник Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*. Вип. 1 (49). Дніпро, 27.05.2023. С. 1.
5. Медведнікова Т.О. Шедеври залишаються з нами! *Музичний вісник Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки*. Вип. 1 (29). Дніпро, 07.05.2013. С. 1.
6. Медведнікова Т.О. Лауреат міжнародного конкурсу ім. В. Кліберна Вадим Холоденко в Дніпропетровську. *Музичний вісник Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки*. Вип. 3 (31). Дніпро, 30.12.2013. С. 1.
7. Скуратовський В.І. «Музика без меж» знову в Дніпропетровську. *Культура і життя*. Вип. 50. Київ, 16-22.12.2011. С. 6.

8. Скуратовський В.І. Нові горизонти «Музики без меж». *Українська музична газета*. Вип. 3 (85). Київ. 2012. С. 2.
9. Тулянець А.А. Ї немає в музиці кордонів. *Пульс*. Вип. 41 (274). Кривий Ріг, 09.10.2013. С. 31.
10. Худієнко Ю.М. Міжнародний фестиваль «Музика без меж». *Музичний вісник Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*. Вип. 1 (39). Дніпро, 19.05.2017. С. 1.

References:

1. Bashmakova, N.V. (2016). About the limitlessness of musical art. *Muzychnyj visnyk Dnipropetrovsjkoji akademiji muzyky im. M. Ghlinky*. Dnipro. 1 (37). 19.05.2016. P. 2 [in Ukrainian].
2. Hromchenko, V.V. (2015). The days of Italy on the International festival „Music without limits”. *Muzychnyj visnyk Dnipropetrovsjkoji akademiji muzyky im. M. Ghlinky*. Dnipro. 2 (35). 22.05.2015. P. 2 [in Ukrainian].
3. Jemecj, M.V. (2016). Sonatas of three epochs. *Muzychnyj visnyk Dnipropetrovsjkoji akademiji muzyky im. M. Ghlinky*. Dnipro. 1 (37). 19.05.2016. P. 3 [in Ukrainian].
4. Kapitonova, K.P., Shhitova, S.A. (2023). Unlimited music of spring on the festival stage of the academy. *Muzychnyj visnyk Dnipropetrovsjkoji akademiji muzyky im. M. Ghlinky*. Dnipro. 1 (49). 27.05.2023. P. 1 [in Ukrainian].
5. Medvednikova, T.O. (2013). The masterpieces stay with us! *Muzychnyj visnyk Dnipropetrovsjkoji konservatoriji im. M. Ghlinky*. Dnipro. 1 (29). 07.05.2013. P. 1 [in Ukrainian].
6. Medvednikova, T.O. (2013). Laureate of the international competition named after V. Cliburn Vadim Kholodenko in Dnipropetrovsk. *Muzychnyj visnyk Dnipropetrovsjkoji konservatoriji im. M. Ghlinky*. Dnipro. 3 (31). 30.12.2013. P. 1 [in Ukrainian].
7. Skuratovsjkyj, V.I. (2011). „Music without limits” is again in Dnipropetrovsk. *Kuljtura i zhyttja*. Kyjiv. 50. 16-22.12.2011. P. 6 [in Ukrainian].
8. Skuratovsjkyj, V.I. (2012). New horizons „Music without limits”. *Ukrajinsjka muzychna ghazeta*. Kyjiv. 3 (85). P. 2 [in Ukrainian].
9. Tuljancev, A.A. (2013). And there are no limits in music. *Puljs*. Kryvyj Righ. 41 (274). 09.10.2013. P. 31 [in Ukrainian].
10. Khudijenko, Ju.M. (2017). International festival „Music without limits”. *Muzychnyj visnyk Dnipropetrovsjkoji akademiji muzyky im. M. Ghlinky*. Dnipro. 1 (39). 19.05.2017. P. 1 [in Ukrainian].

Тулянцев Андрій Анатолійович,
*кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри вокально-хорового мистецтва
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (093) 723 - 45 - 15
e-mail: operaandriy@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-4567-432X>

Карпенко-Боднарук Жанна Любомирівна,
*народна артистка України, професор
кафедри музичного мистецтва естради
Академії мистецтв імені Павла Чубинського*
тел. (050) 203 - 24 - 08
e-mail: z_bodnaruk@ukr.net

ГАСТРОЛІ ПАТРИСІЇ КААС У ДНІПРОПЕТРОВСЬКУ. ДО ПИТАННЯ УЗАГАЛЬНЕННЯ МІЖКУЛЬТУРНОГО ДОСВІДУ

Метою статті є дослідження гастрольної діяльності французької естрадної співачки Патрісії Каас у Дніпропетровську, як важливого культурного явища у функціонуванні міста-мегаполісу. **Методи дослідження** спираються на практику історичної та сучасної музичної регіоналістики Дніпропетровщини, що дозволяє узагальнити досвід не тільки гастрольних виступів, а й визначити рівень слухацького інтересу до творчості цієї естрадної вокалістки. Основою мистецтвознавчого підходу є метод виконавського аналізу, завдяки якому ми маємо можливість довести вокально-артистичну індивідуальність гастролерки. Особливе місце у розробці теми займає джерелознавчий метод, що надає необхідний фактологічний, публіцистичний матеріал, а також дозволяє простежити історію сценічного різноманіття змісту та форми естрадних концертів-вистав. **Наукова новизна** статті полягає у тому, що в даній роботі вперше введено до наукового обігу не тільки періодизацію гастролей Патрісії Каас у Дніпропетровську, в Україні, але й з'ясовано персоналії декотрих сучасних французьких естрадних композиторів, здійснено порівняльний аналіз репертуару Патрісії Каас з точки зору

співвідношення тематичного компоненту її концертів-вистав, а також розкрито ідею множинності трактування Патрісією Каас пісень Едіт Піаф. **Висновки.** Гастролі зарубіжних естрадних виконавців у першій третині ХХІ століття є недостатньо дослідженим явищем культурного простору України. Проаналізовано гастрольну діяльність французької естрадної співачки Патрісії Каас у контексті її виступів на українських сценах, зокрема у м. Дніпропетровську. Розглянуто специфіку інтересу публіки, засобів мас-медіа, науковців до гастролей зарубіжних естрадних виконавців. Підкреслюється, що сучасна глядацька аудиторія, журналісти, менеджери, науковці у різні роки цікавились таким жанром, як зарубіжна естрада, намагаючись залучити її до інтеграції в український культурний простір першої третини України ХХІ століття. Доведено, що Патрісія Каас інтерпретувала свій репертуар відповідно до світогляду та відчуттів слухачів зазначеного періоду. Розкрито роль та місце професійних естрадних основ, а також характерні особливості гастрольної діяльності відомої французької співачки.

Ключові слова: гастролі, зарубіжна естрада, Патрісія Каас, французька естрадна співачка, композитор, Дніпропетровськ, Україна, Едіт Піаф, Палац спорту «Метеор», театр, стиль, виконавська манера.

Tulyantsev Andrey, PhD in Arts, associated professor, the head of the chair vocal and choral art, Dnipropetrovsk Academy Music after Mikhail Glinka

Karpenko-Bodnaruk Zhanna, People's Artist of Ukraine, professor of the department Musical Art of Variety in the Pavel Chubynsky Academy of Arts

Tours of Patricia Kaas in Dnipropetrovsk. To the question of generalization of the intercultural experience

Purpose of this article is study of the touring activities of the French pop-singer Patricia Kaas in Dnipropetrovsk as the important cultural attribute of the functioning of the city. **The research methods** are based on the practice of historical and modern musical regionalism. This allows you to generalize the experience of not only touring performances. This allows you to determine the level of listener interest in the work of this vocalist. The basis of the art history approach is the method of performance analysis. Thanks to this method, we have the opportunity to prove the vocal and artistic individuality of the touring artist. A special place in the development of the topic is occupied by the method of source studies. It provides the

necessary factual journalistic material. It also allows you to trace the history of stage diversity in the content and form of concerts-performances. **Scientific novelty** of the article lies in the fact that in this work for the first time not only the periodization of the tours of Patricia Kaas in Dnipropetrovsk, Ukraine was introduced into scientific circulation. This work elucidates the personalities of modern French pop composers. In this work, a comparative analysis of the repertoire of Patricia Kaas is carried out from the point of view of the correlation of the thematic component of her concerts-performances. The idea of multiplicity of interpretation of Edith Piaf's songs by Patricia Kaas is also revealed. **The conclusions.** Tours of foreign pop artists of the first third are an unexplored phenomenon of the cultural space of Ukraine of the 21st century. The touring activity of the French pop singer Patricia Kaas is analyzed in the context of her performances on other Ukrainian stages. The specifics of interest in tours of foreign pop artists are considered. The specifics of the interest of the public, mass media, and scientists in the tours of foreign pop artists are considered. It is emphasized that modern audiences, journalists, managers, and scientists are actively interested in such a genre as foreign pop music. They tried to involve her in the integration into the Ukrainian cultural space of the first third of Ukraine of the 21st century. It is proven that Patricia Kaas interpreted her repertoire in accordance with the worldview and feelings of the listeners of the specified period. The role and place of professional variety foundations, as well as the characteristic features of touring activities, are revealed.

The key words: tours, foreign variety show, Patricia Kaas, French pop singer, composer, Dnipropetrovsk, Ukraine, Edith Piaf, Palace of Sports „Meteor”, theater, style, performance manner.

Постановка проблеми. Творчість представників зарубіжної естради в Україні першої третини ХХІ ст. позначена суттєвими виконавськими змінами, спричиненими національними та європейськими музичними чинниками. Серед останніх значну роль відіграла зміна форми та змісту естрадних видовищ, означена не тільки соціально-історичними чинниками, а й новаціями у сфері шоу-бізнесу, де комерційна складова відверто превалює над художньою. Західні аналоги мистецтва естради, такі, як кабаре, вар'єте, мюзик-холл, розвинута індустрія розваг, активно інтегрувалися в український видовищний соціум.

Гастролі відомих зарубіжних естрадних співаків в Україні мають свою специфіку, що базується, перш за все, на національному мовному діалозі виконавця із публікою. Цьому передують насичена рекламна компанія, що має здебільшого сенсаційний зміст. Специфіка сприйняття естрадного концерту зарубіжного виконавця потребує і конкретної, і загальної попередньої підготовки українського слухача, адже пісні виконуються мовами оригіналу, і мають бути за змістом зрозумілими слухачам. Пісні звучать, як довела практика, англійською, французькою, німецькими мовами. То ж виникає істотна потреба у такій виконавській індивідуальності співака (співачки), котрий здивує українську публіку своєю самобутністю, створенням власного сценічного образу тощо.

У контексті постановки цієї проблеми персона Патрісії Каас відповідає статусу такої зірки зарубіжної естради, яка не перестане цікавити українську публіку протягом кількох десятиліть. Це підтверджують успішні гастролі Патрісії Каас містами України, та конкретно у м. Дніпропетровську. Адже концерти-вистави Патрісії Каас налічують вокально-інструментальну синтетичність, що поєднує в номерах елементи різних видів мистецтв. А унікальність інструментальної групи, у складі якої задіяні рояль, акордеон і електронна віолончель, що супроводжують спів Патрісії Каас, передбачає високу концентрацію суто музичного змісту у кожному творі. Звучання самого голосу Патрісії Каас, або саунд, що синтезує фізичні якості індивідуальної тембрації співачки, доводить також особливість неповторної природи його звукової колористики. Професійна мобільність дозволяє Патрісії Каас виступати у Палацах спорту, на сценах музичних театрів, нічних клубів тощо. Зважаючи на посилений інтерес до гастролей Патрісії Каас в Україні та конкретно у м. Дніпропетровську з боку слухачів, та відсутність в українському музикознавстві досліджень, де ця тема була б доволі значною, вважаємо, що **актуальність** цієї наукової роботи є достатньо обґрунтованою.

Огляд літератури. Гастролі Патрісії Каас в Україні та м. Дніпропетровську є темою багатьох публіцистичних статей, опублікованих в Інтернет-виданнях [10; 11; 12; 13]. Здебільшого авторів цікавлять деталі особистого життя співачки, її власні речі, парфумерія, кулінарні смаки. Зірковий статус П. Каас відображено у статтях О. Бойко [1], В. Грець [2], Ю. Магдич [9]. Якщо акцентувати наявність мистецтвознавчої термінології, що стосується творчості

Патрісії Каас, то її можна зустріти, на жаль, лише фрагментарно у наукових дослідженнях М. Дружинець [3], А. Тимошенко [7], Т. Чиркової [8].

Метою статті є дослідження гастрольної діяльності французької естрадної співачки Патрісії Каас у м. Дніпропетровську, як важливого культурного явища у функціонуванні міста-мегаполісу, а також виявлення виконавської особливості артистки в інтерпретованих нею концертах-виставах у контексті культуротворчих процесів в Україні у першій третині ХХІ ст.

Об'єктом дослідження є сучасний естрадний спів початку ХХІ століття, а **предметом** – своєрідні ознаки виконавської творчості Патрісії Каас у контексті узагальнення міжкультурного досвіду України та Франції.

Виклад основного матеріалу. Гастролі зірок зарубіжної естради в Україні першої третини ХХІ століття визначаються потребами сучасного національного слухацького інтересу, в якому масова культура займає значне місце. Вагомими є процеси глобалізації та інтеграції України у західне постіндустріальне суспільство. У цих умовах зарубіжна естрада як найбільш масовий, популярний, і дивертисментний вид мистецтва, є у наші дні суто видовищним феноменом, який має власну іноземну специфіку, а також стає частиною міжнародного шоу-бізнесу. При цьому, зарубіжна естрада розширює суто концертними засобами власні кордони і виходить за рамки просто мистецтва. Адже, маючи певні характерні риси «естрадності» та «естрадництва», стає масовим явищем повсякденного життя України, активно проникає в моду та ЗМІ, політику і спорт, у спілкування людей та навіть в освіту й науку. Видовищність, іноземний колорит та розважальність, стають якостями, що є затребуваними найширшим контингентом глядачів-споживачів сучасного видовищного ринку.

У процесах розвитку нових електронних технологій швидко змінився такий класичний жанр, як естрадний концерт у всіх його різновидах (театралізований, рок-концерт, збірний, ювілейний, гала-концерт тощо). З'явилися абсолютно нові жанри масових видовищ, такі, як, наприклад, світло-музичний спектакль, електронна феєрія, піро-музичне шоу. Про самі ж гастролі зірок зарубіжної естради в Україні ХХІ століття можна говорити як про створення нових форматів споживання видовищної продукції, виведення її на

культурно-мистецький ринок, при цьому, визначаючи факт гастролей, як синтезований музично-мистецький проєкт.

Межі зазначеної наукової статті не надають можливості проаналізувати гастролі усіх зірок зарубіжної естради в Україні ХХІ ст. Наголосимо лише на тих, які можна визначити, як справжнє мистецьке явище: концертне турне групи артистів сербської естради містами України (Дніпропетровськ, Київ, Харків, Одеса, 1999), де прямою була Радміла Караклаїч, а Філіпп Жмахер – національним сценічним відкриттям; концерт всесвітньовідомого Елтона Джона та гурту Queen з Адамом Ламбертом (30 червня 2012 року, Київ, головна площа України); виступ міжнародної зірки Мірей Матьє на святкуванні 15-річного ювілею каналу Інтер (2011) у Києві; неодноразові сольні виступи вокаліста Томаса Андерса, колишнього соліста відомої німецької диско-групи «Modern Talking» (2008, 2014, 2018).

Концерти зарубіжних естрадних виконавців принесли на українську естраду своє визначення цього явища. Естрадна пісня постала в їхній інтерпретації вокально-інструментальною композицією, що має стереотипність музичної та поетичної мови. Публіка переконалася, що естрадна пісня допускає різні аранжування та варіанти виконавських інтерпретацій, поєднує декламацію словесного тексту із різними неакадемічними вокальними прийомами, що розраховані на широке коло слухачів. Естрадна пісня має розважальну і смислову функцію, при цьому, вимагає технологічної підтримки через використання широкого спектра прийомів посилення та обробки звуку. Цьому стихійно сприяють засоби мас-медіа.

Особливе місце у цьому переліку належить гастролям відомої французької естрадної співачки Патрісії Каас. У перший ряд серед артистичних імен у сучасній історії та практиці світової естрадної культури, Патрісію Каас поставили не лише її блискучий індивідуальний вокальний стиль, музичність та віртуозність співу, драматизм сценічної гри, закінченість у втіленні сценічних образів, а, насамперед, масштаб її обдарування, глибина розуміння музики. Саме це є основою високої художньої виразності її виконання.

Вперше Патрісія Каас приїхала на гастролі до України у 1995 році. Співачка узяла участь у проєкті інтернаціонального музичного телевізійного шоу. Виступ Патрісії Каас організувала фірма «East West Consort Production». Тривалість виступу Патрісії Каас – 40 хвилин. «У травні 1995 року Патрісія Каас відвідала Україну для участі

у благодійному концерті „Україна. Весна. Славутич”, у рамках проєкту, присвяченого катастрофі на Чорнобильській АЕС. Головною ідеєю цього першого шоу із серії акцій масштабної програми організатори проголосили: „Україна. Весна. Славутич” стане значним символом руху енергії творення неминучих цінностей і звершень людського духу. На зміну ідеології песимізму і зневіри, що віджила, йде ідеологія весни. У шоу виступали також І. Шинкарук та О. Пономарьов, володар Гран-прі Міжнародного фестивалю „Слов'янський базар” та конкурсу ім. В. Івасюка, відомий в Україні модерн-балет „Акверіас” (художній керівник О. Лань), провідні рок-команди „Табула Раса” (м. Київ) та володар Гран-прі Всеукраїнського фестивалю „Червона рута”, найкращий музичний колектив України 1993 року „Брати Блюзу” (м. Калуш)» [4].

Ці гастролі Патрісії Каас, що стали сенсацією та отримали у ЗМІ безліч захоплених відгуків, довели, що музичне мистецтво зарубіжної естради сприймається в Україні на межі ХХ – ХХІ ст. як практичний культурологічний феномен, в якому поєдналися масова культура та музичне мистецтво. Поняття масової музичної культури, популярної музики, елітарного музичного мистецтва, у цьому напрямі стали взаємопов'язаними. В українському видовищно-медіа соціумі поступово виникла тенденція розглядати наступні гастролі Патрісії Каас, як значні прояви масової культури. Саме тому вони ставали об'єктом інтересу в рамках соціології, соціальної психології та інших суспільних явищ. «Сьогодні, 24 березня, у Києві у Національному палаці мистецтв „Україна” відбулася 16-та урочиста церемонія вручення загальнонаціональної премії „Людина року – 2011”. Так, французька співачка та актриса Патрісія Каас була удостоєна спеціальної міжнародної нагороди „За відродження культурних контактів та духовне зближення народів”» [5].

Новий приїзд Патрісії Каас до м. Києва став також невід'ємною складовою частиною інфраструктури столиці України. Читаючи рядки однієї з численних статей, переконуємося у тому, що перебування співачки у цьому старовинному столичному місті сприймається як особливе явище соціального побуту мегаполісу. «Розглянемо один із готелів м. Києва. Готель Premier Palace Hotel – найстаріший з діючих готелів у столиці. Він був відкритий у 1909 році. Тут зупинялися Олександр Вертинський, Любов Орлова, Володимир Висоцький, Патрісія Каас, Леонід Утьосов, зірки світового кіно Софі Лорен,

Орнела Муті, Жан Рено, Єжи Гоффман, спортсмени Леннокс Льюїс, Девід Бекхем» [2].

Українські естрадні музичні шоу-програми – це явище, породжене ХХІ ст., що відрізняється надзвичайним прискоренням у всіх сферах життя, що знайшло відгук у нових ритмах, різноманітних звучаннях, іншому образі глядацької думки. Масова культура є цікавою та насиченою складовою повсякденного життя. Естрадні музичні шоу-програми в різних своїх зразках доповнюють видовищний простір полістилістикою, своєрідною музичною мовою, поняттями, насичуючи новими гармонійними звучаннями, тембрами. «У фіналі першої гри розгорнулося змагання між Ігорем Петренком та Іриною Кисляк. Можливо, відсутність у фонотеці знімальної групи „мінусівок” Патрісії Каас, пісня якої на „Талантах” стала переможною для викладачки іноземних мов ЦТДЮ, завадила Ірині тріумфувати й цього разу» [1]. Отже, ми переконуємося у тому, що навіть «мінусівки» Патрісії Каас є запитаними в українських шоу-програмах, кількість яких є необмеженою.

Сила та широта впливу популярної зарубіжної естрадної музики на публіку України набула великих масштабів. У зв'язку із цим, в останні десятиліття спостерігається підвищений інтерес суспільства до цього виду мистецтва та визначення його ролі й місця у видовищному просторі. «Важливу роль у шоу „Х-фактор” відіграють виступи зарубіжних артистів, які підіймають рейтинг шоу і автоматично включають програму й українську естраду в європейський та світовий культурний простір. У першому випуску з європейських артистів у прямих ефірах виступили бельгійська співачка Лара Фабіан, французькі співачки Патрісія Каас та Емма Шаплен, переможці Євробачення 2007 та 2009 рр. Марія Шерифович (Сербія) та Олександр Рибак (Норвегія), іспанський співак Алессандро Сафіна» [3, 155].

Слухаючи Патрісію Каас, відразу розумієш, що вона представляє Францію. Особливість її тембру, прононсу, манери співу – все на це вказує. І на нашу думку, це є надзвичайно важливою ознакою співачки. Патрісія Каас є впізнаваною з першого звуку. Густий тембр зі специфічним, трохи закритим, притаманним лише пані П. Каас носовим призвуком, надає її пісням характерного звучання. Романтизм, жіночність, кохання, чуттєвість з одного боку, і впевненість, яскравість, потужність – з іншого. Завдяки цьому вона є неповторною. Її неможливо ні з ким сплутати. А це для естрадного виконавця – найголовніше.

Шоу-індустрія України є не менш багатою на події, ніж історія та практика будь-якої іншої галузі. Зокрема, будучи чільною структурою, що визначала обличчя розважальної сфери в Україні протягом 2000-х рр., саме шоу-індустрія виявляла надзвичайну здатність до трансформації. Остання викликала аж ніяк не лише вимогами мінливої моди. Йдеться про розвиток видовищного напрямку, що інтенсивно протікав як самостійний вид сценічно-музичної гри, про відкритість самої шоу-індустрії, як культурного феномена. Відкритість для зовнішніх впливів, що сприяла зміні змісту та форми видовищ, прийомів спілкування з публікою, манери гри артистів, цілих груп тощо. «Ну а під час останнього візиту до України, 2015 року, Патрісія Каас приєдналася до команди гумористів Студії „95 Квартал”» [4].

Зіставлення творчості Патрісії Каас та навіть науково-практичної психології несподівано призвело до їх невеликої, але помітної взаємодії. Українська психологиня Т. Чиркова у своїй кандидатській дисертації аналізує проблематику крос-культурного консультування. При цьому, факти взаємовпливів творчості Патрісії Каас на оточуюче середовище, що виявляються на різних рівнях вивчення естрадної культури, мають цілком певне, специфічне значення і для видовищного ринку, і для людської підсвідомості. «До речі, таке поняття як „шансон” має зовсім інший вигляд у представників інших країн. Французькому громадянину, наприклад, після пісень із творчості Едіт Піаф, Шарля Азнавура та Патрісії Каас навряд чи вдасться пояснити, що пісня про „ушаночку” або „порядковий номер у в’язниці” – це романтична пісня, це і є наш „шансон”» [8, 78].

Наразі, існує також стаття, в якій знаходимо інформацію про відношення співачки Патрісії Каас до різних галузей художнього життя України. У цьому контексті актуальним є нове бачення художніх та естетичних смаків відомої виконавиці. «Виявилось, що Патрісія давно стежить за нашими колекціями на Farfetch, але ніяк не може визначитися з розміром, тому і хотіла побувати в нашому магазині, щоб у живу все приміряти. У підсумку вона вибрала чотири сукні й одну з них, власне, і одягла у Львові. Коли зал побачив Патрісію у вишиванці – просто зірвався» [9].

Дніпропетровськ (з 2016 року – Дніпро) є містом, в якому гастролі Патрісії Каас відбулися з величезним успіхом. У різні роки концерти співачки у цьому місті відбувалися за сприяння фірми «Rainford», PR-агентства «Дель Арте». Дніпро є містом, в якому франкомовна атмосфера має свої конкретні витoki та об’єкти: середні

школи та ВИШі, де викладається французька мова, організація «Alliance française de Dnipro / Альянс Франсез Дніпро», діяльність якої передбачає широке залучення містян до надбань мови О. де Бальзака та Г. де Мопасана. До того ж, дебютний студійний альбом французької співачки Патрісії Каас «Mademoiselle chante...», що був випущений 1988 року у жанрі поп-музики з елементами джазу та блюзу на лейблі «Polydor» справив на музичні смаки дніпропетровців своє естетичне враження.

Програма першого концерту Патрісії Каас у Дніпропетровську (18 лютого 1993 року) мала назву «Scène de vie» (Сцени життя). Вона складалася із пісень: «Générique» (Франсуа Бернейм), «Les Mannequins d'osier» (Франсуа Бернейм), «L'Heure du jazz» (Дід'є Барбелів'єн, Франсуа Бернейм), «Coeurs brisés» (Шарль Франс), «Regarde les riches» (Дід'є Барбелів'єн), «Les hommes qui passent» (Франсуа Бернейм), «Bessie» (Франк Лангольф), «Tropic Blues Bar» (Джеррі Ліпкінс), «L'Enterrement de Sidney Bechet» (Франсуа Бернейм), «Kennedy Rose» (Дід'є Барбелів'єн, Франсуа Бернейм), «Une Derniere Semaine à New York» (Франсуа Бернейм), «Patou Blues» (Франсуа Бернейм), «Générique» (Orchestral, Франсуа Бернейм).

Концерт Патрісії Каас підтвердив тезу про те, що зміст французьких естрадних пісень, як важлива складова жанрової класифікації, є закладеним у самій музиці та поетичних текстах. І зміст виконаних гастролеркою пісень базується на трьох естетичних положеннях: лірика, епос та драма. Змістовний діапазон французьких естрадних пісень можна назвати широким: ліричним, мелодраматичним, трагічним. Таким чином, цей зміст інтегрувався у різні жанри (лірична пісня, естрадний монолог та балада, театралізована пісня й пісня у танцювальних ритмах). Головними моментами класифікаційної характеристики стали: наявність у піснях сюжетності, оповідальності; концентрація у текстах уваги на передачі настрою, емоційного стану. При цьому, є позиціонування тимчасового фактора (теперішнє або минуле); інтроспективна чи екстравертна спрямованість тексту.

Але це був не просто концерт, а справжня естрадна вистава зі своєю драматургією, режисерською концепцією, музичним оформленням. Патрісія Каас співала не під вокально-інструментальну фонограму, а наживо. Виконавицю супроводжував інструментальний квінтет у складі: рояль, акордеон, електронна та акустична гітара, електронна віолончель, електронна скрипка. У драматургії вистави

значну роль відіграло сценічне світло, що мало метафоричні підтексти й відображало внутрішній стан Героїні.

Естрадна вистава «*Scène de vie*», зіграна на сцені Палацу спорту «Метеор» розповідала історію провінційної дівчинки, що мріяла стати відомою співачкою. Постановка, що спиралася на романтичну виконавську інтерпретацію П. Каас, вражала змістовним наповненням, чіткістю композицій, емоційною наснаженістю мізансцен, поетичним відтворенням духовної краси Героїні, яка спочатку співала на домашніх, потім на шкільних концертах. Згодом проходила на кастинги у кабаре, де її майстерність поступово шліфувалася від стихійності й до досконалості, до перемог на пісенних конкурсах, участі у телевізійних шоу-програмах. Дещо спрощений на перший погляд сюжет був повноцінно реалізованим у цій виставі у зв'язку з притаманністю їй крупних штрихів та ліній сценічного малюнку, психологізації, що не втрачали цілісність та ясність. Наскрізною думкою естрадної вистави «*Scène de vie*» було ствердження ідеї про величезну самотійну та ансамблеву роботу митця над своїм талантом, про велику працю – вокальну, акторську, пластичну, стилістичну, репетиційну. Те, що є складовими успіху у виступах кожного виконавця.

13 грудня 2013 року на сцені Дніпропетровського академічного театру опери та балету з успіхом відбувся концерт-вистава «*Kaas chante Piaf*» («Каас співає Піаф»). Патрісія Каас виконала 24 пісні з репертуару Едіт Піаф. Серед них – всесвітньовідомі шлягери: «*La Vie En Rose*» (Луїгі), «*Non, Je Ne Regrette Rien*» (Шарль Дюмон), «*La Foule*» (Анжелъ Кабраль), «*Padam Padam*» (Норберт Гланцберг), «*Hymne L'Amour*» (Маргарит Монно). Активізація пошуків, нові форми співпраці з аранжувальниками, розширення тематики, стилістики й оновлення самої естетики естрадного жанру, висунули перед зіркою чимало актуальних проблем. «Своєрідним аналогом монографічних концертних програм стають платівки-омажі, серед яких, наприклад, «*Kaas chante Piaf*» («*Kaas chante Piaf*»), «*Mireille Mathieu Chante Piaf*» («*Mireille Mathieu Chante Piaf*»), «*Barbara Chante Jacques Brel*» («*Barbara Chante Jacques Brel*») та інші – відзначимо, що названі альбоми вийшли у світ з різницею понад 50 років» [7, 102].

Автором сучасних аранжувань пісень Едіт Піаф є Абель Корзенівський, композитор, що працює у сфері кіноіндустрії, автор саундтреків до фільмів Тома Форда «*Single Man*» та Мадонни «*W.E.*». Запис аранжуваль зроблено за участю Лондонського королівського

філармонічного оркестру. Були задіяні також музиканти-електронщики Фабріс Бровеллі та Крістоф Корре. Оркестрові аранжування допомогли розкрити нові якості таланту популярної співачки. Синтез інструментів симфонічного оркестру й тембру голосу вокалістки ще більше підкреслили тонку лірику цих пісень та їхній відкритий драматизм.

Композитор Абель Корзенівський у цих творах відобразив та синтезував історичну й сучасну особливість французької масової музики. Йдеться про принципи його аранжування, про різного роду трансформації, що є проявом багатоваріантної природи цієї композиторської творчості. Це й дозволило аранжуванням пісень А. Корзенівського, зазначених у концерті «Kaas chante Piaf», вийти у різні сфери художнього та соціального життя, пристосовуватися щоразу до нових концертних умов та обставин слухацького інтересу. І не просто пристосовуватися, а включати їх у власну структуру, у свою художню тканину.

Концерт-вистава «Kaas chante Piaf» є ретроспективою життя Едіт Піаф, її творчості та душевних переживань, трагічного кохання до боксера Марселя Седана, спілкуванню з духовним другом – письменником, поетом, кінорежисером, сценаристом Жаном Кокто. Надзавданням цього урбаністичного концерту-вистави, в якому використовувалася відеоінсталляція, метафоричне світлове оформлення, є тема самотності творчої особистості, її постійних творчих пошуків.

Патрісія Каас тонко відчула самобутній аріозно-декламаційний стиль пісень, що були створені для Едіт Піаф, та ніяк не копіювала манеру виконання славетної попередниці, що є брендом французької естради. Навпаки, французька естрадна зірка ХХІ ст. Патрісія Каас розкривала у своїй індивідуальній вокально-акторській манері напружено-динамічну безперервність співочої сценічної дії та основний драматургічний принцип контрастного зіставлення щільно пов'язаних між собою розгорнутих сцен і картин. За допомогою сценічної візуалізації було майстерно виділено кожен епізод, а співачка зосереджувала увагу на розкритті внутрішнього світу своїх героїнь, їх думок і почуттів. Тому втілення душевної чистоти і благородства вчинків героїнь цих пісень, їх безмежного кохання – драматичного, трагічного – було найпершим завданням вокалістки.

14 жовтня 2017 року Патрісія Каас знову гастролювала у Дніпропетровську. І знову її концерт відбувся на сцені

Дніпропетровського академічного театру опери та балету. Основою концерту став десятий студійний альбом співачки з автобіографічною назвою «Patricia Kaas». Прагненню якнайповніше вияскравити внутрішній світ героїнь своїх пісень була підпорядкована співпраця співачки з композиторами Ремі Лакруа («Embrasse», «Madame Tout le monde», «La Maison en bord de mer», «Le Jour et l'Heure»), Бен Мазуе («Adèle», «Sans nous»), Даран («Ma tristesse est n'importe où», «La Langue que je parle»), Давид Еспозито («Ne l'oubliez jamais»), Мирко Банович («Marre de mon amant»), Баптист Бендер («Sans tes mains»). Їх мистецькі індивідуальності підказували співачці своєрідну психологічну трактовку кожного виразно окресленого авторами вокально-акторського образу.

Серед інформаційних текстів знаходимо: «За словами музичних експертів, Патрісії Каас вдалося відновити інтерес до французького шансону на початку 90-х минулого століття. Але віднести її до класичного шансону важко. Ця класифікація присвоєна їй у зв'язку з тим, що вона співає на мові своєї країни. А як відомо, всіх франкомовних виконавців відносять до шансону. Насправді, стилю Пат притаманні нотки англо-американської поп-музики, а також джазу і блюзу. Таке змішання напрямків повністю відповідає її низькому голосу від альти до меццо-сопрано. Відзначають критики і якусь ритмічність і мелодійність її співу: її приємно слухати як на французькому, так і на німецькому» [6].

Виконуючи ці пісні, Патрісія Каас постає співачкою-режисером: вона звертається до контрастно-епічного типу драматургії. У ньому експозиція подій є представленою у перших куплетах. Але в піснях також є обов'язкові рядки, які переводять нас у етап зав'язки як драматичного усвідомлення подій героїнею. Елементи розвитку музичної драматургії включають у себе перше проведення приспіву. Другий куплет включає також друге проведення приспіву. Принцип розмаїття як образного, де публіка бачить зміну від опису подій до їхнього емоційного драматичного розуміння, так і тематичного, а це – контраст темпу, динаміки, типу мелодії, манери інтонування – тут задіяні повністю. Елементи динамічної кульмінації, що створюються посиленням звучності та прискоренням темпу, припадають на точку «золотого перетину». Ця кульмінація змінюється «тихою», смисловою крапкою. Тому виникає загальна генеральна пауза, що і призводить до етапу розв'язування та кульмінації. Ним є епілог, своєрідний гімн кохання.

Висновки. Виступам Патрісії Каас у Дніпропетровську можна дати жанрове визначення як трактування вокально-драматичних жіночих монологів, у яких особисті почуття Героїні мають суб'єктивний характер. У цих вокально-драматичних монологах домінує воістину широке епічне охоплення емоцій. Звідси й гімнічний характер мелодій, що підтримується інструментальною фактурою акомпанементу. У піснях, що співає Патрісія Каас у кожному концерті, представлено конфліктно-драматичний тип драматургії. Але треба враховувати те, що цей конфлікт має не зовнішній, а внутрішній характер.

Експозиція кожної пісні змінюється етапом зав'язки, що переходить в інтенсивний розвиток, де прискорений рухом стрімко наближається до динамічної та смислової кульмінації у точці «золотого перетину». Відтак, розв'язка врівноважує всю форму і ставить заключну крапку у вирішенні внутрішнього конфлікту, який відбувається у душі Героїні. Кожен розділ форми, як і елементи драматургії, є циклічним усередині й містить трифазний розвиток. Він складається з імпульсу, розвитку, завершення.

Перспективи дослідження. Усі пісні в інтерпретації Патрісії Каас стали справжніми хітами. Головна причина популярності цієї французької естрадної співачки полягає в тому, що вона постійно підтримує розвиток естрадного драматургічного та вокально-акторського процесів, спрямовує їхні нові форми на слухацьке сприйняття. Це допомагає виявити виразний потенціал типових інтонаційних комплексів французької естрадної пісні та визначити їхню роль у формуванні жанрової специфіки творів. Гастрольна діяльність французької естрадної співачки Патрісії Каас у Дніпропетровську та в Україні довела важливість функціонування соціокультурної сфери міста та окреслила перспективи наступних гастрольних турів багатьох зарубіжних виконавців. Виявлення виконавської особливості артистки в інтерпретованих нею концертах-виставах, у контексті культуротворчих процесів в Україні у першій третині ХХІ ст., можуть стати предметом майбутніх досліджень, створивши історію інтеграції сучасної французької естради у новочасний вокально-естрадний простір України.

Список використаних джерел і літератури:

1. Бойко О. «Караоке» на драбині. *Високий вал*. 10 серпня 2011. URL: <https://val.ua/uk/30343> (дата звернення: 25.04.2023).

2. Грець В.В., Романенко О.В. Дослідження готельно-ресторанного бізнесу під час навчального процесу: проблеми та перспективи. *Матеріали міжнар. наук.-практ. конф. «Актуальні проблеми неперервної освіти в інформаційному суспільстві»* (м. Київ, 29–30 травня 2020 р.). Київ: НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2020. С. 309–312.
3. Дружинець М.І. Естрадне музичне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століття як фактор євроінтеграції української культури. Дис. ... канд. мистецтв.: 26.00.01. Київ, 2021.
4. Патрісія Каас та Україна. 05 грудня 2016. URL: <https://news.obozrevatel> (дата звернення: 23.04.2023).
5. Патрісія Каас отримала у Києві нагороду „За відродження культурних контактів та духовне зближення народів” 24 березня 2012. URL: https://most-dnepr.info/news/society/58749_patrisiya_kaas (дата звернення: 21.04.2023).
6. Патрісія Каас: біографія, кращі пісні, цікаві факти. *Музична освіта*. URL: <https://uk.perish.info/2083-patricia-kaas> (дата звернення: 19.04.2023).
7. Тимошенко А.В. Пісня Жака Бреля «Ne Me Quitte Pas» та її виконавські версії: жанрово-стильовий і мовний аспекти. *Аспекти історичного музикознавства*. 2022. Вип. XXVIII. С. 147–156.
8. Чиркова Т.І. Психологічні особливості консультування міжетнічних подружніх пар. Дис. ... канд. психол. наук: 19.00.05. Київ, 2020.
9. Юлія Магдич – про те, як правильно носити вишиванку, літні тренди у зіркових клієнтів. 5 травня 2019. URL: <https://lifestyle.segodnya.ua/ua/lifestyle/style> (дата звернення: 25.04.2023).
10. У Дніпропетровську Патрісія Каас заспіває пісні Едіт Піаф. 09 жовтня 2013. URL: <https://dp.vgorode.ua/news/dosuh> (дата звернення: 27.04.2023).
11. У Дніпропетровську Патрісія Каас завершила турне, присвячене Піаф. 10 жовтня 2013. URL: <https://gorod.dp.ua/news> (дата звернення: 25.04.2023).
12. 14 жовтня 2017 р. на сцені Оперного театру з новою програмою виступить блискуча французька співачка Патрісія Касс. URL: <https://dnipro.karabas.com/patricia-kaas> (дата звернення: 29.04.2023).
13. Концерт Patricia Kaas (Патрісії Каас) 14 жовтня 2017 о 19:00 обов'язково буде у театрі опери та балету м. Дніпропетровська! URL: <https://tickethunt.net/ru/event/3455/patrisia-kaas> (дата звернення: 29.04.2023).

References:

1. Boyko, O. (2011). „Karaoke” on the ladder. High shaft. August 10, 2011 Retrieved from <https://val.ua/uk/30343> [in Ukraine].
2. Grets, V.V., Romanenko, O.V. (2020). Research of the hotel and restaurant business during the educational process: problems and prospects. Materials of the International scientific and practical conference „Current problems of continuous education in the information society” (Kyiv, May 29–30, 2020). Kyiv: NPU named after M.P. Drahomanov. P. 309–312 [in Ukraine].

3. Druzhynets, M.I. (2021). Ukrainian Pop Musical Art of the late XX – early XXI century as a factor of European integration of Ukrainian culture. The PhD thesis of art studies in speciality 26.00.01. Kyiv, 2021 [in Ukraine].
4. Patricia Kaas and Ukraine. 5.12.2016. Retrieved from <https://news.obozrevatel> [in Ukraine].
5. Patricia Kaas received the award „For revival of cultural contacts and spiritual rapprochement of peoples” in Kyiv. March 24, 2012. Retrieved from https://most-dnepr.info/news/society/58749_patrisiya_kaas [in Ukraine].
6. Patricia Kaas: biography, best songs, interesting facts. Music education. Retrieved from <https://uk.perish.info/2083-patricia-kaas> [in Ukraine].
7. Tymoshenko, A. (2022). Jacques Brel’s song „Ne me quitte pas” and its performance versions: genre-stylistic and linguistic aspects. Aspects of historical musicology: collection of scientific articles. Is. XXVIII, 147–156 [in Ukraine].
8. Chirkova, T.I. (2020). Psychological features of counseling of interethnic couples. The dissertation on competition of a scientific degree of the candidate of psychological sciences: 19.00.05. Kyiv [in Ukraine].
9. Yuliya Magdych – about how to wear an embroidered jacket, summer trends and star clients. May 5, 2019. Retrieved from <https://lifestyle.segodnya.ua/ua/lifestyle/style> [in Ukraine].
10. Patricia Kaas will sing songs by Edith Piaf in Dnipropetrovsk. 09.10.2013. Retrieved from <https://dp.vgorode.ua/news/dosuh> [in Ukraine].
11. In Dnipropetrovsk Patricia Kaas completed a tour dedicated to Piaf 10.10.2013. Retrieved from <https://gorod.dp.ua/news> [in Ukraine].
12. On October 14, 2017, the brilliant French singer Patricia Cass will perform on the stage of the Opera Theater with a new program. Retrieved from <https://dnipro.karabas.com/patricia-kaas> [in Ukraine].
13. The concert of Patricia Kaas on October 14, 2017 at 19:00 will definitely be at the Dnipropetrovsk Opera and Ballet Theater! Retrieved from <https://tickethunt.net/ru/event/3455/patrisia-kaas> [in Ukraine].

Музичне мистецтво: етномузикознавчий та мистецтвознавчий аспекти

Musical Art:
Ethnomusicology and Artistic aspects

UDC 78.071.7

DOI 10.33287/222303

Ambrazevičius Rytis,
*Doctor of Humanities (Musicology),
Professor at Department of Ethnomusicology,
Lithuanian Academy of Music and Theatre in Vilnius;
Professor at Faculty of Social Sciences, Humanities and Arts,
University of Technology in Kaunas (Lithuania)*
тел. 370 687 29384
e-mail: rytis.ambrazevicius@lmta.lt
<https://orcid.org/0000-0002-6144-2828>

ACOUSTIC STUDY OF FLAGEOLET ENDINGS IN SINGING: SEVERAL UKRAINIAN AND BELORUSSIAN EXAMPLES

The purpose of this presented scientific article is to introduce the possibilities of acoustic analysis in the interpretation of the flageoletic sound endings of Ukrainian and Belarusian traditional singing. The central relevance of this investigative study is the insights into this traditional singing phenomenon under consideration a namely several Ukrainian and Belorussian singing examples, which have to help to more clearly and accurately identify its traditional characteristics and typology of individual cases. The main **method** of this investigative study is acoustic analysis; specifically, analysis of the change in pitch and timbre (which is, in the actual case, determined mostly by the sound spectrum). **The scientific novelty** of the submitted particular research paper lies in the fact that for the first time in East-Slavonian ethnomusicology the phenomenon of the flageoletic sound endings is examined by acoustic methods; this allows for a more accurate disclosure of the phenomenon under consideration. **Conclusions.** The traditional vocal „jumps” to the high register are of various types. This has basically already been observed in previous studies.

However, acoustic analysis makes it possible to clearly differentiate these types and to visualize their subtle differences which are not discerned by hearing. The prospects of this analytical investigation is implementation of contemporary research works (especially those using acoustic and perceptual methods) on questions about flageolet techniques, to better understand this phenomenon and the practical aspects of traditional vocal performance in the modern musical art.

The key words: acoustic analysis, intonogram, spectrogram, spectrum, folk songs, yodeling, *зукання*.

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

Акустичне дослідження флажолетних закінчень у співі: декілька українських та білоруських прикладів

Метою статті є ознайомлення з можливостями акустичного аналізу в інтерпретації флажолетних звукових закінчень українського та білоруського традиційного співу. Магістральним питанням актуальності презентованого наукового дослідження є максимальність аналітичного розгляду традиційного співацького феномену, а саме – деяких українських та білоруських співацьких прикладів, що повинні допомогти в більш інтонаційно чистій і точній ідентифікації такого роду співацьких традиційних характеристик, а також типологізації індивідуальних рис традиційного співу. Основним методом цього дослідження є акустичний аналіз; зокрема, аналіз зміни висоти та тембру (який, у фактичному випадку, визначається здебільшого звуковим спектром). **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше в східнослов'янській етномузикології досліджено акустичними методами феномен флажолетних звукових закінчень; це дозволяє точніше розкрити явище, що розглядається. **Висновки.** Традиційні вокальні «стрибки» у високий регістр бувають різних типів. Цей вокальний прийом вже спостерігався у попередніх дослідженнях колег. Однак саме акустичний аналіз дозволяє чітко диференціювати ці типи і візуалізувати їх тонкі відмінності, які не помітні на слух. Перспективою презентованого наукового дослідження є імплементація сучасних наукових праць (особливо тих, що використовують акустичний та приналежний до сприйняття

наукові методи дослідження) на питання стосовно флажолетних технік, з метою покращення усвідомлення цього феномену, а також еволюціонування практичного аспекту традиційного вокального виконавства у сучасному музичному мистецтві.

Ключові слова: акустичний аналіз, інтонограма, спектрограма, спектр, народні пісні, йодлювання, гукання.

Statement of the scientific problem concerning this investigative article. What characteristics of the phenomenon as touching the flageoletic endings in Ukrainian and Belarusian singing can be revealed based on acoustic analysis? This type the questions are indicated by professional musicians to address of many folk-vocalists a namely contemporary traditional singers.

The relevance of this study is the insights into the phenomenon under consideration, which help to more clearly and accurately identify its characteristics and typology of individual cases.

Literature review. The article begins with an overview of yodeling research [1–5; 7]. It is emphasized that this phenomenon is found in various musical cultures, including both traditional singing and new types of vocal performance. Attention is drawn to a specific case of this phenomenon – the yodel-type sound endings in traditional Eastern Slavic singing. This is typical of the songs of the spring cycle in general [8–10; 12; 13]. Spectral differences between the low and high register are mentioned [6]; this helps to better identify flageoletic sounds in acoustic graphs.

The purpose of the article is present the idea that different types of the phenomenon under study can be more clearly discriminated using acoustic analysis methods.

The object of study there are the flageoletic endings in Ukrainian and Belarusian singing. **The subject** – particular examples of the traditional singing.

Presenting main material. Overview of yodeling phenomena. Yodeling – singing in alternating low and high registers – is best known to us from Alpine musical cultures. However, examples of yodeling can be found virtually all over the world; by the way, both in traditional and new music [4; 5].

Although there is quite a lot of research on yodeling, yet there are not many studies on their acoustic properties; acoustic methods are rarely used in the studies. Franz Födermayr and Werner A. Deutsch [2] analyzed three examples of yodeling; from Solomon Islands, Switzerland, and popular

music (J. Rodgers). The occurrence of chest and falsetto voice, the quality of falsetto, the change of register, vowels, and melody contour have been evaluated. The same scholars studied a specific example of yodeling, singing of Bangombe pygmy women characteristic of very intense 2nd (octave) harmonic [1]. „Whenever the fundamental frequency is significantly weaker as the 2nd harmonic, spectral pitch can be perceived by the analytic type of listeners.” The researchers studied the effects of melody perception resulting from such a phenomenon. Walter Graf [3] analyzed interplay of vocal spectra partials and formants, and proposed a method of graphical representation of the spectra. Yannick Wey [7, 190–195] discussed possibility of application of the spectra for transcription of yodeling.

East Slavic yodel-type singing. Perhaps less well known are the vocal techniques in which the jump to the high register is only episodic, usually at the end of musical phrases, but not uncommonly more often. Such vocal maneuvers are also quite often found in traditional music¹. Such phenomena are also characteristic of the traditional singing of Eastern Slavs². This is called *зукання* (in Ukrainian), *зуканне* (in Belarusian); it is mostly found in spring genres (*зазукання весни* (Ukr.)/*зуканне вясны* (Bel.), kind of “spring invitation”) and beyond (for Ukrainian studies, cf. [8–10; 12; 13]³. In this paper we will look at some examples of Ukrainian and Belarusian traditional singing. This is not a comprehensive study of all the manifestations of this phenomenon; I just want to show what are the possibilities of acoustic analysis in studying this type of phenomena.

Solo singing; short flageolet and its spectral specificity. Figure 1 depicts the embellishment in the end of the final sound of Belarusian

¹ And not only in traditional music. An imposing example is the soloist Niall Quinn of the Irish rock group The Cranberries. The song *Zombie* in particular is full of such vocal maneuvers, and they also occur episodically in other songs (e.g. *Dreams* or *When You're Gone*). Whitney Houston can also be mentioned (soundtrack of *The Bodyguard*), and many others.

² It should be noted that such vocal maneuvers are also characteristic of the singing style of one Lithuanian ethnomusical region – *Dzūkija* (southeastern Lithuania). In this respect, the *Dzūkai* are close to the Eastern Slavs, only such ornaments in the performances of the Eastern Slavs are more frequent and more diverse.

³ Again, we must emphasize that in other musical cultures such vocal maneuvers are characteristic of other genres as well. For example, in the Lithuanian tradition, there are no corresponding genres of “calling for spring”, but the vocal phenomena in question are found primarily in the rye harvesting songs, as well as a little elsewhere, including even war-historical songs (Ambrasevičius, in press). In addition, it is worth noting that in Eastern Slavic singing, prolonged sounds in cadences end not only with “jumps” to the high register, but also with downward glides (cf. [10, 64]). We will not consider such cases here.

melody. The leap up is approximately within the interval of sixth⁴. The spectra of the structural sounds and the flageolets that complete them are presented (Figure 2). We can see that the fundamental is enhanced in the flageolet sound (see the most intense peak in Figure 2, bottom)⁵, and the overtones are less intense. As we know, this is to be expected, and these are the signs of a high register (cf. [6]). By the way, in the modal (low) register voice, there is not only an octave overtone (2; Figure 2, top), but also an overtone three times higher in frequency (3) than the fundamental (1) is quite intense. This causes a kind of octave „overtone” in the perception of the vocal pitch.

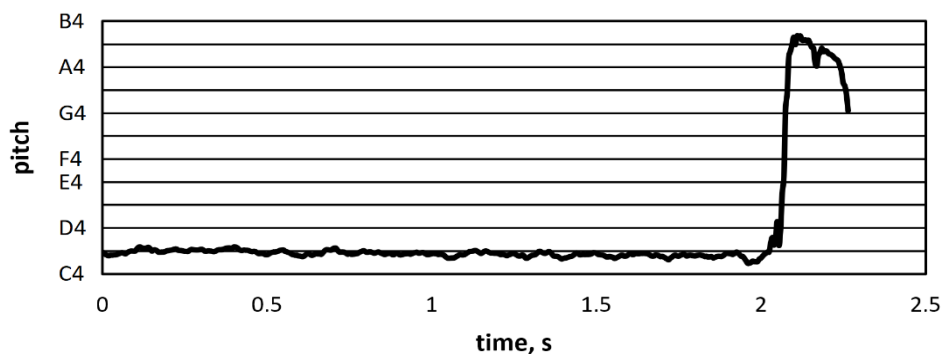
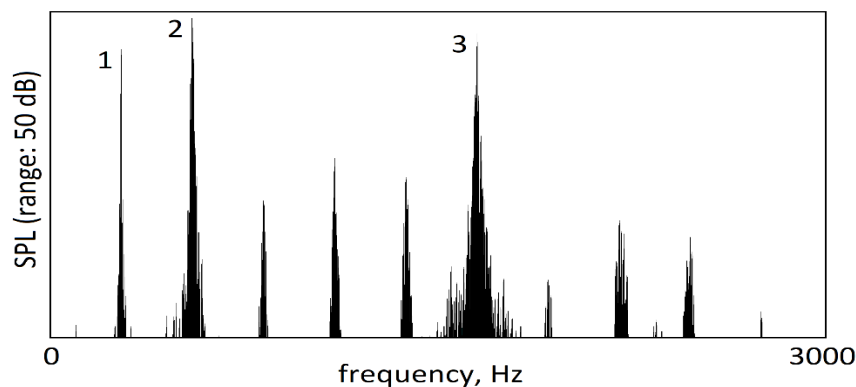


Figure 1. Intonogram of an excerpt from the song “Йа і пойдю я, кудa век не ходзіла”⁶ (1st melostrophe).



⁴ Гончаренко [10, P. 64] finds such “jumps” in Ukrainian singing as the “jumps” in the intervals of seventh, octave, ninth or eleventh up. I’m not sure, I’m not an expert in this field. But after listening to a number of audio recordings, I get the impression that the interval is quite flexible, undefined (see also [13, P. 174]), and, in general, “untempered”. It probably depends on the specific pitch or even on the phonetics.

⁵ The reader should not be confused by the fact that additional noise is visible in the spectrum plot. This is because, firstly, the jump to a higher register is accompanied by noises, and secondly, the short window of the Fourier transform includes adjacent sounds.

⁶ [I Will Go Where I Have Not Walked for Ages]. Melnik Ganna Aksentsyeuna, Azarychy, Pinsk Dst., Brest Voblast [14, N1].

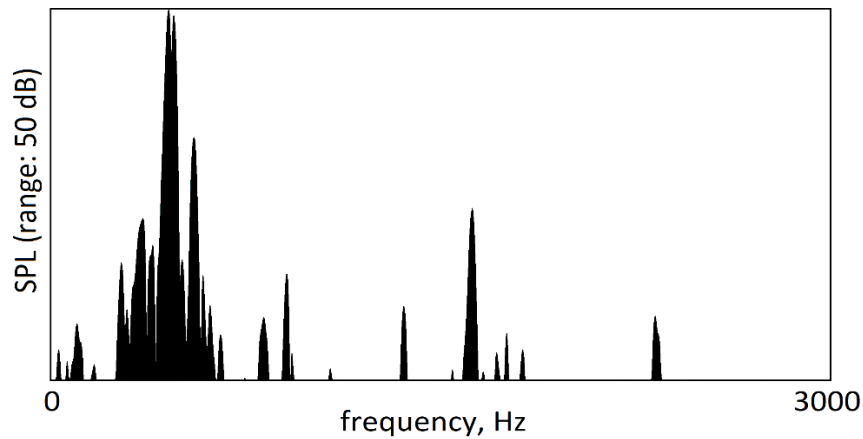


Figure 2. Top: spectrum of the structural pitch (Figure 1; from appr. 0 s to 2.0 s). Bottom: spectrum of the “wag” (jump to high register; Figure 1; at appr. 2.1–2.3 s).

Group; only one of the voices with short flageolet. Figure 3 shows an example from Polesse. Here almost all the voices continue the long last sound, only one voice jumps into the high register; this is the case in all melostrophes.

Solo singing; additional flageolets. Figure 4 shows another example from Polesse, with a bit different shape of the flageolet ending (at 5 s). Figure 5 presents another segment from the same song. There is an interesting change in vocal registers here (this is also found elsewhere in the performance of this singer, Ganna Yevsovych). First (and usually) she sings in the low (modal) register (number 1 in Figure 5; a few overtones are stronger than the fundamental tone). Next, the melody contour jumps and the fundamental tone dominates (number 2); it is a sign of jumping up to the high or mixed register. Then a lower prolonged pitch follows, again in the modal register (number 3). And it ends with a short jump to the flageolet sound (number 4).

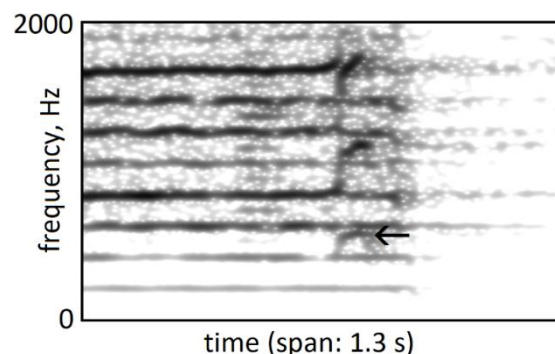


Figure 3. Spectrogram of an excerpt from the song “За річкою, за бистрею цигани стояли”⁷ (3rd melostrophe). The arrow indicates flageolet ending.

⁷ [Beyond the Fast River There Gypsies Stood]. Group from Komory, Zarichne Dst., Rivne Oblast [11, N27].

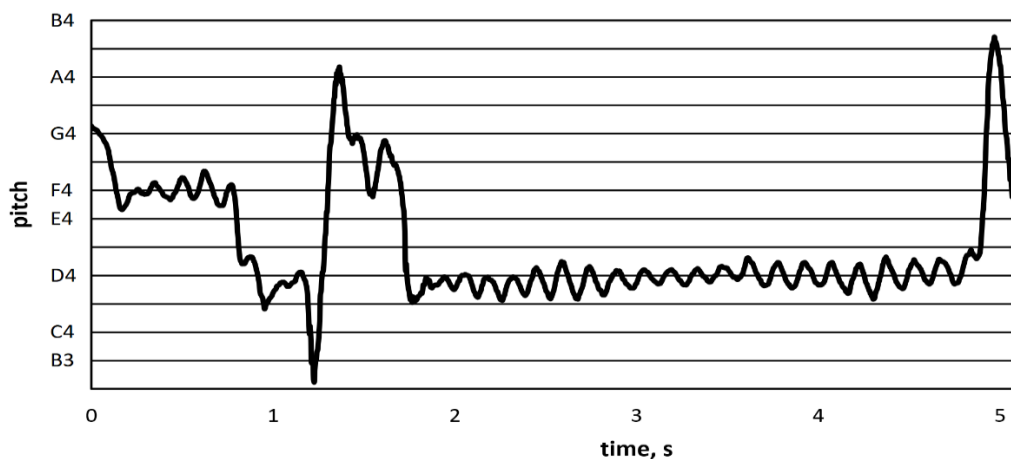


Figure 4. Intonogram of an excerpt from the song “Да жито жала, снопікі в’язала”⁸ (3rd melostrophe).

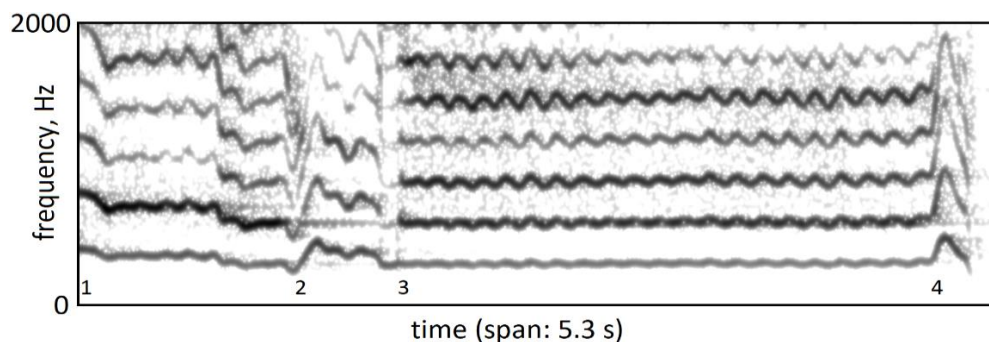


Figure 5. Spectrogram of an excerpt from the song “Да жито жала, снопікі в’язала” (see Figure 4; 3rd melostrophe).
For the numbers (1, 2, 3, 4), see the body text.

Two voices; only one of them with (long) flageolet. Figure 7 presents a slightly different case of flageolet ending. (see the transcription in Figure 6). Here, the flageolet sound is not a minimal short jump to the high register, but a longer “singing” in the high register.



Figure 6. Transcription of the first melostrophe of the song “Я в бору жито жала”⁹.

⁸ [I Reaped Rye, Bound Sheaves]. Yevsovych Ganna Samoylivna (b. 1923), Perebrody, Dubrovysky Dst., Rivne Oblast [11, N29].

⁹ [I Reaped Rye in the Pine Forest]. Vlasyuk Ganna Adamivna (b. 1915), Neuk Kseniya Yefimivna (b. 1923), Lypnyky, Lugynsky Dst., Zhytomyr Oblast [11, N28].

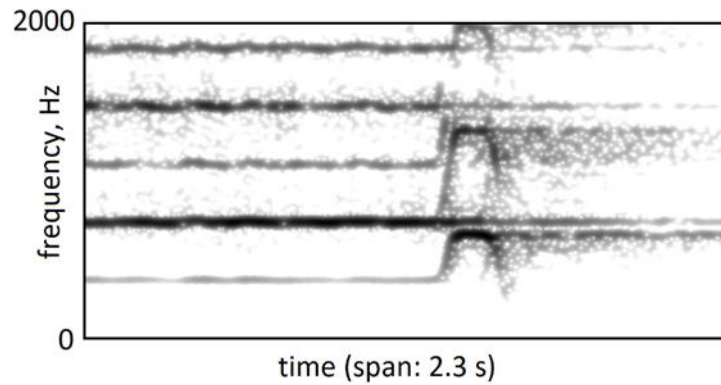


Figure 7. Spectrogram of an excerpt from the song “Я в бору жито жала” (see Figure 6; 1st melostrophe).

Group; additional flageolets. Figure 8 presents the case where a sequence of several intermediate melody sounds is decorated with flageolets (instead of the last long sounds; the sequence of the three descending sounds is depicted here; the first two of which are decorated with flageolets).

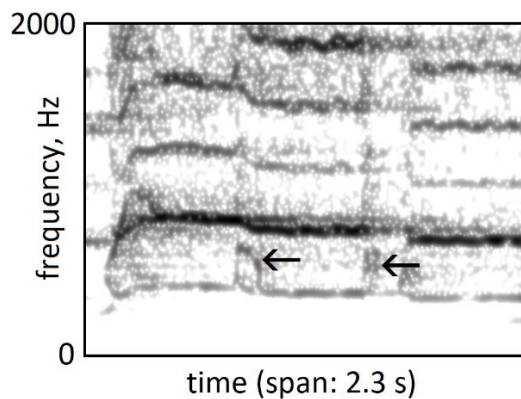


Figure 8. Spectrogram of an excerpt from the song “Ой лісу, лісу, чому не зельоний”¹⁰ (3rd melostrophe). The arrows indicate flageolet sounds.

Group; synchronous and asynchronous long flageolets. The other three figures (9–11) show more sophisticated and refined ending flageolets. We see the singers ending the prolonged final sound with slightly different lines of flageolets. Again, those lines are not short (technical) flageolet shouts, they are actually sung. These can be actually synchronous shouts, only of different amplitudes (Figure 9). Flageolet shouts can also be asynchronous (Figure 10). However, in other melostrophes (2nd–4th) of the same song, these maneuvers are more synchronous (Figure 11).

¹⁰ [Hey Forest, Oh Forest, Why Aren’t You Green]. Group from Zelen, Dubrovytsia Dst., Rivne Oblast [11, N2].

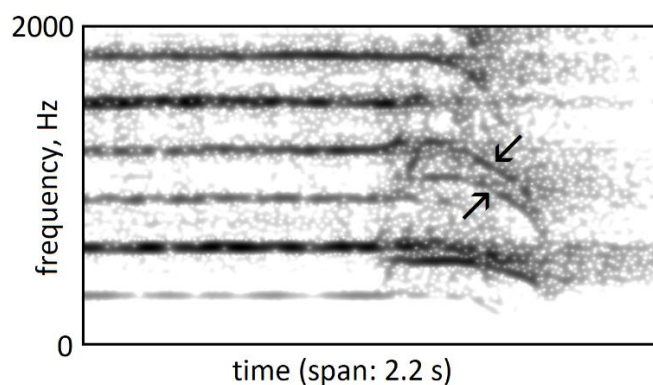


Figure 9. Spectrogram of an excerpt from the song “Проведу-проведу свою русалочку до бору”¹¹ (4th melostrophe). The arrows indicate two versions of flageolet endings.¹²

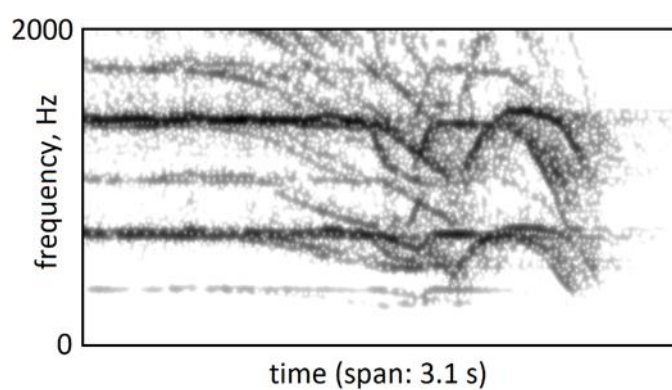


Figure 10. Spectrogram of an excerpt from the song “Ой оддає мене мамочка й од себе”¹³ (1st melostrophe).

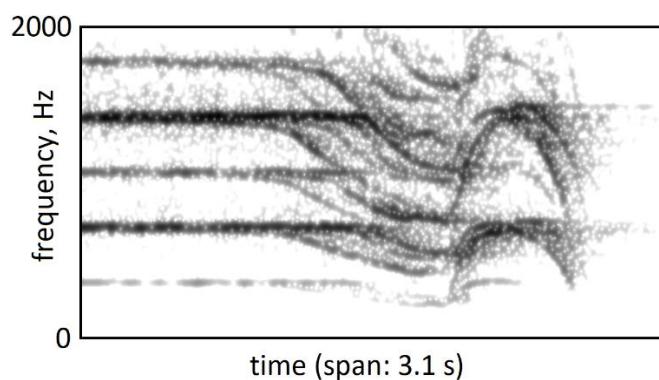


Figure 11. Spectrogram of an excerpt from the song “Ой оддає мене мамочка й од себе” (see Figure 10; 3rd melostrophe).

¹¹ [I Will Take My Mermaid to the Pine Forest]. Group from Dibrova, Poliske Dst., Kyiv Oblast [11, N5].

¹² The grey bars after these sounds are the result of reverberation.

¹³ [Ah, My Mother Gives Me Away]. Group from Konotop, Horodnya Dst., Chernihiv Oblast [11, N13].

The prospects of this investigation is implementation of contemporary research works (especially those using acoustic and perceptual methods) on questions about flageolet techniques, to better understand this phenomenon and the practical aspects of vocal performance.

Acknowledgments

I greatly appreciate Dr. Halyna Pshenichkina's help with the studies of flageolet-type vocal performance in the Ukrainian vocal tradition.

References:

1. Deutsch, W.A.; Födermayr, F. (2004). *Visualization of Multi-Part Music (Acoustics and Perception)*. Retrieved from: <https://www.kfs.oeaw.ac.at/research> [in English].
2. Födermayr F.; Deutsch W. A. (1994). Analytische Grundlagen zu einer Typologie des Jodelns. *Systematische Musikwissenschaft*, 2, 255–272 [in German].
3. Graf W. (1964). Naturwissenschaftliche Gedanken über das Jodeln. Die phonetische Bedeutung der Jodelsilben. *Schriften des Vereins zur Verbreitung naturwissenschaftlicher Kenntnisse in Wien*, 105, 2–25 [in German].
4. Plantenga B. (2004). *Yodel-Ay-Ee-Oooo. The Secret History of Yodelling Around the World*. Madison, New York, London: Routledge [in English].
5. Plantenga B. (2012). *Yodel in Hi-Fi. From Kitsch Folk to Contemporary Electronica*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press [in English].
6. Sundberg J. (2003). Research on the Singing Voice in Retrospect. *TMH-QPSR*, 45, 1, 11–22 [in English].
7. Wey Y. (2019). *Transkription wortloser Gesänge. Technik und Rückwirkungen der Verschriftlichung des Jodelns und verwandter Gesänge im deutschsprachigen Alpenraum*. Innsbruck: Innsbruck University Press [in German].
8. Білосвето́ва, С. (1988). Особливості жанрового складу пісенного фольклору українського лівобережного Полісся [Peculiarities of the Genre Composition of the Songlore of the Ukrainian Left-Bank Polissia]. *Народна творчість та етнографія*, 1, 49–55 [in Ukrainian].
9. Гончаренко, О. (2012). Мелофонетичні чинники діагностування локальних діалектів (за типами кадансування у традиціях північного сходу України) [Melophonetic factors in the Diagnosis of Local Dialects (According to the Types of Cadence in the Traditions of Northeastern Ukraine)]. *Проблеми етномузикології*, 7, 63–71 [in Ukrainian].
10. Гончаренко, О. (2018). Досвід діалектного районування на підставі мелічних параметрів (весільні пісні Сумської області) [Experience of Dialect Zoning Based on Melic Parameters (Wedding Songs of the Sumy Region)]. *Problems of Music Ethnology*, 13, 169–182 [in Ukrainian].

11. Грица, С., М. Хай, Є. Єфремов, & І. Клименко (eds.), (2002). *Зелений шум Полісся. Традиційна культура Поліського краю / The green murmur of Polissya. Traditional culture of Polissya region, Ukraine* (CD+Multimedia). Art Ekzistentsiya. Experimental Ukrainian Folklore Laboratory, Art Veles [in Ukrainian].
12. Клименко-Крута, О. (2004). Явище «напівтончика» в традиційній пісенній культурі північного лівобережжя [The Phenomenon of the "Napivtonchyk" in the Traditional Song Culture of the Northern Left Bank]. *Проблеми етномузикології*, 2, 272–283 [in Ukrainian].
13. Скаженик, М. (2017). Песни закликания весны на Среднем Полесье [Songs Calling for Spring in Middle Polesie]. *Tradicija ir dabartis*, 12, 169–192 [in Russian].
14. Якіменка, Т., Т. Бярковіч, & К. Кривашэйцава (eds.), (2012). *Этнапесенныя традыцыі Беларусі ў экспедыцыйна-палявых запісах Л. С. Мухарынскай. Дыск 1. Песні вёскі Азарычы Пінскага раёна [Ethno-song traditions of Belarus in L.S.Mukharinskaya's expedition-field records. Disc 1. Songs of the village of Azarychy, Pinsk district]* (CD). Minsk: Belarusian State Academy of Music [in Belarusian].

UDC 78.085.7

DOI 10.33287/222304

Павлів Ярема Дмитрович,
етноінструментознавець, скрипаль, магістр,
викладач кафедри музичної фольклористики
Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка
тел. (067) 296 - 87 - 50
e-mail: yarkomuzyka@ukr.net
<https://orcid.org/0000-0003-1273-0281>

СПЕЦИФІКА МУЗИЧНОГО ФОРМОТВОРЕННЯ ТАНЦЮ «АРКАН» СКРИПАЛЯМИ ГАЛИЦЬКОЇ ГУЦУЛЬЩИНИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХІ ст.

Мета статті – охарактеризувати процеси функціонування, розвитку, утвердження й уніфікації музики до танцю «Аркан» у традиційному середовищі Галицької Гуцульщини та окремих сусідніх етнографічних регіонів. **Методи дослідження** конкретизуються компаративним музично-текстологічним і виконавським аналізами фрагментарних награвань та цілісних композицій «Аркана», транскрибованих у різні часові періоди. До параметрів, за якими здійснено дослідження, належать: розгляд музичної форми (1), тематизму (2), ритмічної та ладової структурованостей (3), виконавської варіативності (4), орнаментування (5), драматургії (6),

звуко-естетичних якостей гри скрипалів (7). **Наукова новизна** статті полягає у: 1) ретроспективному розгляді побутування, формотворення, інтерпретації, утвердження й уніфікації тематизму «Аркана» у практиці традиційних музикантів Галицької Гуцульщини; 2) гіпотезі щодо причин поділу етнохореологом Романом Гарасимчуком арканових мелодій на «подільські» і «подібні до румунських»; 3) оприлюдненні нових транскрипційних і супутніх з ними аналітичних матеріалів, в яких висвітлено сольні й ансамблеві інтерпретації танцю музикантами Галицької Гуцульщини. **Висновки.** На основі аналітичного розгляду нотацій різночасових і різнорегіональних награвань «Аркана» виявлено відмінності у структуруванні його тем на Покутті та Галицькій Гуцульщині (1); наведено найбільш типові принципи формотворення та фактурної організації мелодій і композицій танцю (2); класифіковано тематизм за рівнями його спорідненості з інваріантною покутсько-буковинською співано-танцювальною темою (3); висвітлено результати порівняльного аналізу двох арканових композицій II половини ХХ – початку ХХІ ст., інтерпретованих з опертям на структурно уніфікований тематизм (4).

Ключові слова: танець «Аркан», традиційна інструментальна музика, Галицька Гуцульщина, етномузикознавчий аналіз, народні скрипалі, інтерпретація, тематизм, виконавський стиль.

Yarema Pavliv, ethnoorganologist, violinist, master of arts, lecturer at the Department of Musical Folkloristics of the Lviv Mykola Lysenko National Music Academy (Lviv)

Specificity of the musical form building of the dance Arkan by Fiddlers of the Galician Hutsul region at the end of the 19th – early 21st centuries

The article is devoted to the definition of differences between approaches to the musical form-building of dance *Arkan* in different time periods (1), analysis and typology of its musical structure (2), an attempt to study the peculiarities of *Arkan's* functioning in time and space (3). **The purpose** is to characterize the processes of functioning, development, approval and unification of the music for the dance *Arkan* in the traditional environment of the Galician Hutsul region and some neighboring ethnographic regions. **Methods** are defined by comparative music-textological and performance analyzes of *Arkan's* melodies and compositions transcribed in different time periods. The study was carried

out according to the following parameters: musical form-building (1), themes (2), rhythmic and scale structuring (3), performance variability (4), ornamentation (5), dramaturgy (6), sound-aesthetic (7). **The novelty** consists in: 1) a retrospective examination of the *Arkan's* melodies in the aspect of the regional specificity of their existence, musical form-building, interpretation, approval and unification in the practice of traditional musicians of the Galician Hutsul region; 2) hypotheses regarding the reasons for ethnochoreologist Roman Harasymchuk's division of *Arkan's* melodies in two groups: "podilska" and "similar to Romanian"; 3) publication of new transcriptions and accompanying analytical materials, which highlight solo and ensemble interpretations of dance *Arkan* by musicians of the Galician Hutsul region. **Conclusions.** On the basis of an analytical review of the notations of the *Arkan's* melodies performed in the different time and regional traditions, differences in the structuring of themes in Pokuttia and Galician Hutsul region were revealed (1); the most typical principles of form-building and textural organization of melodies and whole compositions are given (2); melodies are classified according to the level of their kinship with the invariant Pokuttia-Bukovyna sung-danced theme (3); a comparative analysis of two *Arkan's* compositions of the 2nd half of the 20th the beginning of the 21st century, interpreted on the basis of a structurally stable melodies is highlighted (4).

The key words: Dance Arkan, traditional instrumental music, Galician Hutsul Region, ethnomusicological analysis, folk fiddlers, interpretation, musical themes, performance style.

Постановка проблеми. «Аркан»¹⁴ – один із основних гуцульських традиційних танців, що репрезентує волелюбний дух, спритність і витривалість карпатських опришків. Попри його активне позаобрядове функціонування на Гуцульщині, у традиціях окремих сіл Покуття танець із тією ж назвою зберігся як обрядовий, будучи за функційними, музичними і хореографічними ознаками тотожним із обрядовим «Сербеном»¹⁵. Із значного обширу арканових мелодій, занотованих від музикантів Галицької Гуцульщини в період середини ХІХ – першої половини ХХ ст., у наш час на зазначених теренах активно побутують лише чотири загальновідомі теми. Ці теми, на відміну від прикладів початку минулого століття, відзначаються

¹⁴ На Гуцульщині цей танець іноді називали «Арган» [3, 460, 462].

¹⁵ Серед локальних відмінностей назви танцю на Покутті – «Серпен», «Сербин», «Свербин» [2, 147].

стабільністю мелодико-структурних побудов, що свідчить про кардинальні зміни у принципах музичного формотворення танцю. Статтю присвячено визначенню відмінностей між різночасовими підходами до музичного формотворення «Аркана», аналізу і типології музичної структури його тематизму, спробі дослідженню функціонування танцю в часі та просторі.

Джерельна база. Автор статті базується на друкованих джерелах II половини XIX – I третини XX ст., в яких містяться нотації інструментальних награвань танцю «Аркан», а також на власних транскрипціях арканових композицій, аудіозафіксованих від скрипалів космацько-брустурської традиції у період від 1964 до 2004 рр. До друкованих джерел належать праці Оскара Кольберга, Володимира Шухевича, Романа Гарасимчука, Міхала Кондрацького та Станіслава Мерчинського. Найдавнішою науковою публікацією, в якій зафіксовано мелодії «Аркана», є третій том монографії О. Кольберга «Покуття». У розділі «Танці» він лаконічно описав хореографію буковинського «Аркана» і помістив транскрипції двох покутсько-буковинських мелодій із приспівками. Ще однією важливою працею є монографія В. Шухевича «Гуцульщина», у третьому томі якої Філарет Колесса подав 58 транскрипцій інструментальних награвань, три з яких – арканові. М. Кондрацький у статті «Музика Гуцульщини» помістив власні транскрипції арканових тем, здійснивши на їхній основі короткий музикознавчий аналіз танцю. Найгрунтовніше етнохореологічне дослідження «Аркана» провів Роман Гарасимчук. У монографії «Гуцульські танці» вчений опублікував відомості щодо історії побутування цього танцю на Гуцульщині, здійснив детальний аналіз його хореографічних кроків і ритмічної структури, долучив 22 нотні транскрипції. У посмертно виданій книзі Р. Гарасимчука «Народні танці українців Карпат» підрозділ «Аркан» суттєво доповнено пізнішими експедиційними матеріалами дослідника, серед яких низка вперше опублікованих транскрипцій його авторства, термінологічні нововведення та поділ мелодій танцю на дві групи – «подільську» (1) та «подібну до румунської» (2). Цінним джерелом для музично-текстологічного аналізу арканових мелодій і композицій, зафіксованих у 30-х рр. XX ст. від інструменталістів Галицької Гуцульщини, є монографія С. Мерчинського «Музика Гуцульщини». Транскрипції «Аркана», опубліковані у фонографічних збірниках II пол. XX ст., в даній статті

не розглядаються, адже репрезентований у них тематичний матеріал є тотожним із тим, який транскрибував і проаналізував автор¹⁶.

Актуальність статті аргументується відсутністю ретроспективних етномузикознавчих студій «Аркана» на сучасному етапі його функціонування в Україні, і перспективністю етномузикознавчого дослідження цього танцю в контексті традиційної інструментальної музики України.

Мета статті – охарактеризувати процеси функціонування, розвитку, утвердження й уніфікації музики до танцю «Аркан» у традиціях Галицької Гуцульщини та окремих сусідніх етнографічних регіонів.

Об'єкт дослідження: танець «Аркан». **Предмет дослідження:** інструментальні награвання «Аркана», транскрибовані від музикантів Галицької Гуцульщини в період від кінця ХІХ – до поч. ХХІ ст.

Виклад основного матеріалу. «Аркан» – чоловічий танець, поширений на всій території Гуцульщини, а також Буковини, Покуття та, частково, Поділля. Етнохореолог Р. Гарасимчук визначає «Аркан» давнім танцем з елементами румунського походження, який у часи Першої світової війни майже зник із традиційного середовища гуцулів, а в період 1925–1928 рр. відновився (переважно серед лісорубів) у чітко структурованій хореографічній формі [4, 205]. Нотації тем танцю, здійснені Ф. Колесою (наприкінці ХІХ ст.), М. Кондрацьким, С. Мерчинським та Р. Гарасимчуком (у 30-х рр. ХХ ст.) свідчать про те, що в період кін. ХІХ–І пол. ХХ ст. гуцульські музиканти володіли більшою кількістю арканових мелодій, ніж від ІІ пол. ХХ ст. до сьогодення. Ймовірно, структурування арканових музичних періодів, яким властива довільна, переважно неквадратна будова, вони здійснювали засобами мотивної комбінаторики. З-поміж нотно зафіксованих у 1930-х рр. на Галицькій Гуцульщині прикладів танцю з назвами «Аркан» і «Арган» превалюють сольні скрипкові

¹⁶ Аналіз формотворення «Аркана» музикантами ІІ пол. ХХ–поч. ХХІ ст. здійснено на матеріалі: 1) транскрипції «Аркана», аудіозафіксованого 1964 р. фірмою «Мелодія» від народного оркестру с. Брустури (керівник – Михайло Магдій, скрипки – Іван Лабачук та Іван Соколюк), записи якого містяться в архіві Івано-Франківського центру народної творчості, а окремі з них включені до аудіоальбому «Українська троїста музика» (серія «Івано-Франківська область»), і 2) «Аркана», транскрибованого від весільної капели Михайла Рибчука зі с. Космач (скрипаль-капельмейстер – Микола Сіреджук), репертуар якої аудіозафіксований 2004 р. фірмою «Atlantic» (аудіоальбом «Космацькі Музики» серії «Етнічна музика України» Всеукраїнського товариства «Просвіта»; муз. редактор О. Турянська, звукорежисер – П. Крохмальов, студія «Гадюкіни Рекордз»; м. Київ, 2004 р.).

награвання, побудовані із укладених у вільній послідовності споріднених мотивів, з яких утворюються здебільшого різної довжини періоди. Порівнюючи нотації гуцульського «Аргана» кінця ХІХ–І пол. ХХ ст. з хронологічно ранніми співано-танцювальними мелодіями танцю «Аркан» на Покутті, транскрибованими О. Кольбергом у 60-х рр. ХІХ ст., можна стверджувати, що в основі більшості зразків покутського танцю лежать ті ж самі мотиви, що й у «колінах» гуцульського «Аргана» поч. ХХ ст. На Покутті арканові мелодії були структурно стабільнішими, що, очевидно, пов'язано з тамтешньою традицією приспівування до танцю, яке можливе лише за наявності тем відносно усталеної будови. Більшість мелодій до танців «Аркан» і «Сербен», зафіксованих О. Кольбергом на Покутті, є варіантами однієї теми [5, 50–51, 53]. На Гуцульщині ця тема у різноманітних версіях теж домінувала, проте хореографія і характер обидвох танців суттєво відрізнялися: «Сербен» на Покутті й Гуцульщині танцювали в помірному темпі з приспівками, а «Аркан» на Гуцульщині – без приспівок, з поступовим пришвидшенням темпу до максимального і, відповідно, виконанням по команді складних танцювальних кроків. Останні найвиразніше підкреслюють особливість гуцульського «Аргана» як танцю карпатських опришків.

Про давній тематизм «Аргана» на Гуцульщині дізнаємось із друкованих джерел середини ХІХ–І пол. ХХ ст. Р. Гарасимчук диференціює мелодії танцю на «подільську» й «подібну до румунської», надаючи покликання на обидві групи в нотному додатку до своєї монографії [1, 319]. З цього приводу слід зауважити, що С. Мерчинський у своїй монографії паспортизував зафіксовані на Галицькій Гуцульщині споріднені арканові теми із такими місцевими назвами, які суперечать їх належності до конкретно визначених Р. Гарасимчуком груп [7, 112, № 151]. Тематизм мелодій цих двох груп базується на споріднених мотивах, що свідчить радше про регіональні й персональні відмінності у їх структуруванні, аніж про різноетнічний тематичний матеріал. Домінування арканових мелодій, зачислених Р. Гарасимчуком до «подільської» тематичної групи, ймовірно, пов'язане з функціонуванням на Покутті відносно усталеного приспівкового інваріанту, що поширився на сусідні Буковину, Гуцульщину та західне Поділля, поступово витіснивши з цих теренів теми неписаного ритмічного структурування, і ставши для місцевих музикантів моделлю-основою для створення та утвердження тематизму танцю. Арканові теми, які вчений відносить до групи

мелодій «подібних до румунських», мають довільну, зазвичай асиметричну, будову, що пов'язано з комбінаторним укладом мотивів різної спорідненості. Наявність пунктованих ритмічних рисунків у деяких мотивах, а також відсутність усталеного структурування періодів свідчать про первинне призначення цих тем «до танцю», а вторинне – «до слухання». Ознаки модальної системи ладоінтонування у деяких награваннях, найвірогідніше, виникли через комбінаторну послідовність мотивів з різною ладовою структурованістю [2, 455, № 13].

Незалежно від регіонального походження та первинного призначення арканових мелодій, усі вони зручні для синхронного хореографічного відтворення основного танцювального кроку «Аркана». Згідно з твердженням Р. Гарасимчука, тривалість виконання ритмічно-рухової схеми цього кроку є еквівалентною тривалості звучання шістьох чвертей в умовах двочасткового метру танцю [4, 206]. Мотиви арканових мелодій є двотактовими і диференціюються за способами ритмічного дроблення четвертних тривалостей, ладовими умовами і типом метричної акцентуації. Окрім окремих кадансових мотивів з анапестовим наголосом в останньому такті, метрична акцентуація решти мотивів є спондеїчною, тобто характеризується рівномірним наголошенням кожної частки двочетвертного такту. Спільною ритмічною моделлю арканових мотивів є чотири четвертні тривалості, а найтиповішими варіантами їх ритмічного дроблення – наступні:



Зазначеними ритмічними рисунками музиканти урізноманітнювали тематизм танцю, розвиваючи в подібний спосіб інваріантний мотив, або послідовно зіставляючи кілька мотивів різної ритмічної організації, що сприяло виразному підкресленню в періоді ознак «зачину-імпульсу», «ходу» й «кінцівки».

Меншу кількість арканових мелодій, занотованих від гуцульських скрипалів кінця ХІХ – І третини ХХ ст., укладено з

ритмо-інтонаційно та ладово контрастних мотивів, у яких часто превалює пунктована ритмічна організація [3, 455, № 13]. Будучи віддалено спорідненими з покутсько-буковинською співано-танцювальною темою [3, 460, № 28], [7, 118, № 158], або ж цілком своєрідними [7, 113, № 153], такі віртуозні інструментальні «коліна» не надаються до приспівування через не кантиленну меліку і, зазвичай, несиметричну будову. Найближчим до інваріантної мелодико-ритмічної моделі цієї теми є награвання «Аркан буковинський, румунський» [7, 112, № 151], виконане на флюїді й структуроване у 16-тактовий період з двох речень неповторної будови. Інтонаційно-ритмічна канва скрипкових награвань танцю могла бути не лише близько спорідненою з цією домінуючою мелодією буковинсько-покутсько-гуцульського «Аркана», як у прикладі № 28 [3, 460]¹⁷, але й суттєво індивідуалізованою, з утворенням оригінальних мелодичних зворотів [3, 455, № 13], [7, 118, № 158]¹⁸. Так, лаконічно проілюстрований Процем Габораком «Арган» [3, 460, № 28] – це 12-тактовий період з трьома двотактовими мотивами (AA)(BB₁)₂, кожен з яких складається із однотокових субмотивів, що повторюються у такій комбінаторній послідовності: (I – II)₂ (III – II – III – кінцівка)₂, утворюючи спільний мелодичний сегмент: (a + b)₂ (c + b + c + кінцівка)₂. Мотиви приведеної в приклад теми є близько спорідненими з мотивами вищенаведених арканових наспівів і награвань, проте вирізняються характерними для космацької музики ладовими умовами – мажорним гексахордом у системі «G¹» з підвищеним IV ступенем і субквартою (у послідовності амбітусного стиснення: гексахорд, пентахорд, трихорд).

Ще одним зразком космацького «Аркана» на зламі XIX–XX ст. є 25-тактове награвання «Арган» Гната Брустурняка [3, 455, № 13], структуроване із трьох періодів, які утворюють мініатюрну тричастинну репризну форму (ABA): (a + a₁ + кад.) (b + b + b) (a + a₁ + кад.₁). Як і в попередньому прикладі, двотактові мотиви награвання позначені типовими варіантами дроблення спільної ритмічної моделі, що складається з чотирьох четвертних тривалостей.

Тематично спорідненим до «Аркана» Г. Брустурняка є награвання «Аркан пізніший» корифея верховинської традиції Івана «Гавеця» [7, 118, № 158], структуроване у два восьмитактові періоди («коліна»)

¹⁷ Р. Гарасимчук відносить цей приклад до «подільської» тематичної групи.

¹⁸ Згідно з Р. Гарасимчуком, зазначений приклад належить до групи «мелодій, подібних до румунських».

(АВ) тотожного ритмічного контрастування і ладового контрасту зіставлення: період А – пентахорд у мажорній системі D; період В – гептахорд у мінорній системі «d» з #IV і VI натуральним, які, ймовірно, слугували тематичним матеріалом для формотворення циклічної арканової композиції. Обидва «коліна» побудовані на основі, відповідно, двох «зачинних» мотивів-імпульсів – «а» і «b». У періоді «А» двотактовий мотив «а» звучить тричі без змін, завершуючись стійким кадансуванням: (а + а + а + кад.); у періоді «В» – на базі тричі варіативно повтореного мотиву «b»: (b + b₁ + b₂ + кад.₁). Мотив «а» є спорідненим із першим тактом мотиву «а» «Аргана» Г. Брустурняка: за ладовими умовами (мажорний пентахорд) та напрямками мелодичного руху вони є майже аналогічними, проте суттєво вирізняються індивідуалізованою ритмо-інтонаційною організацією та мелізматичним оздобленням. Очевидно, Г. Брустурняк спирався на ритмоформули підкреслено-акцентованого (зачин періода А) й пунктованого (зачин періода В) звучання, а І. «Гавець» – на ритмічно рівні, проте ладово контрастні варіанти одного мотиву, прикрашеного меншою кількістю мелізмів.

Утворені з інших мотивів награвання не мають спільної інваріантної основи, отже, ймовірно, є сольними імпровізованими версіями [7, 113, № 153]. Очевидно, наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. структурування мелодій «Аркана» на Гуцульщині відзначалося мобільністю, зумовленою відсутністю приспівок під час їх виконання, в якому основним стабілізуючим чинником були танцювальні кроки. Отже, аркановим темам давнішого походження властиві асиметрична будова, інтенсивна підкреслено-пунктована ритміка, ладоінтонування в модальній системі.

Приклади, базовані на так званій «подільській» мелодії, яка є тотожною зі співано-танцювальною покутсько-буковинською темою, Р. Гарасимчук зачислив до превалюючої на Гуцульщині в І пол. ХХ ст. і єдиної в наш час, групи. Тематизм віднесених до неї награвань на різних рівнях (близькому, середньому, віддаленому) споріднений із інваріантною мелодією, хоча будова більшості занотованих інструментальних «колін» асиметрична, а ладові умови – контрастні, що свідчить про комбінаторний уклад мотивів. Імовірно, що відносно стабільно структурований приспівковий інваріант, який набув значного поширення на Буковині й Покутті, поступово витісняв давніші, віддалені від нього, «верхівські» мотиви «Аркана» на Гуцульщині, ставши для інструменталістів еталоном і основою в

процесі виконавського формотворення танцю. Структурі та послідовності тогочасних мелодій «подільської» групи, як і співано-танцювальному зразку, властиві утвердження мотиву «зачину» у першому сегменті періодів, мотиву «ходу» – у другому, а також зв'язна меліка, наближена до кантиленної.

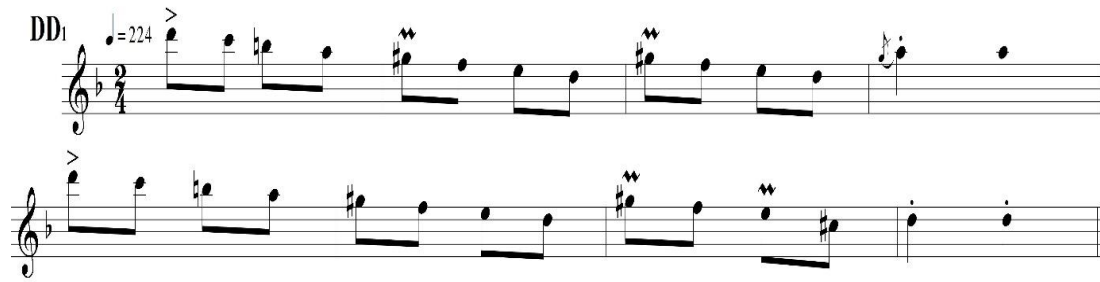
У 1930-х рр. С. Мерчинський і Р. Гарасимчук занотували цілісні арканові композиції, превалюючою ознакою формотворення яких є рондальність, зумовлена рефреною роллю першої теми танцю, побудованої на злучених у 12-тактовий період мотивах «зачину» і «ходу» інваріантної покутсько-буковинської мелодії. Так, тематизм «Аркана» Василя Походжука [7. 114, № 154] розгортається на тому ж мотивному матеріалі, що й у попередньо проаналізованих зразках, проте має суттєві відмінності у мелодиці, ладо- і формотворенні. Ця нотація танцю, найбільша з-поміж опублікованих С. Мерчинським прикладів «Аркана», охоплює три розділи, кожен із яких завершується незмінно проведенням періодом-рефреном (R). Два інші періоди, з якими чергується рефрен, є, відповідно, першим і другим епізодами (B, A₁), ритмічно й тонально своєрідними. Отже, награвання має форму п'ятичастинного рондо, побудованого за схемою (ARRBRA_{tr}R), де «A» – чотиритактовий вступ з двох повторених мотивів; двічі повторений «R» – восьмитактовий період-рефрен; «B» і «A_{tr}» – відповідно, перший і другий восьмитактові періоди-епізоди. Процес розгортання музичного матеріалу відбувається рухом двотактових мотивів. Вступ базується на двох проведеннях мотиву «зачину» (мінорний гексахорд у системі «d» з #IV і VI ступенями), рефрен – на варіантах його трансформації, що послідовно вивершують «хід» (мінорний тетракорд у системі «d» із #IV і VI ступенями та #s2), і каденційний зворот (мажорний гексахорд в системі «D» із #IV і пониженим VI ступенями та s2). Другий розділ складається з першого епізоду «B», що розгортається на тій самій ритмічній основі, в амбітусі мажорного пентакорду в системі «F» із #II ступенем і s4, переходячи в рефрен, яким завершується побудова другого розділу. Третій розділ розпочинається другим епізодом «A_{tr}», який синтезує вступний мотив «a» (мінорний гексахорд у ладовій системі «d» з #IV і VI ступенями) і трансформований мотив «a_{tr}» в системі «C»), й завершується незмінним рефреном. На мотивному рівні схема формотворення має такий вигляд: вступ A(a + a) [R(r + r + r₁ + кад.)²][B(b + b + b₁ + b)][R(r + r + r₁ + кад.)][A_{tr}(a + a_{tr} + a + a_{tr})] [R(r + r + r₁ + кад.)]. Що стосується ладотональних змін, то, враховуючи швидкий темп композиції (чверть

= 160), вони відбуваються з калейдоскопічною миттєвістю короткими модуляційними відхиленнями в опорні тони споріднених тональностей і створюють враження багатомірного, пульсуючого «поліхромного» саморуху. Конкретика цих змін є такою: «А» – d-moll; «R» – d-moll, кад. D-dur; «В» – F-dur, A-dur, F-dur; «A_{тр}» – d-moll, C-dur.

На структурно-композиційному рівні «Аркан» В. Пожджука вирізняється розширеними масштабами «колін», які, на відміну від більшості вищенаведених прикладів, є відповідними не періодам, а розділам, що складаються зі вступу-імпульсу і одного двічі проведеного періоду (I розділ) та з двох періодів (II і III розділи). Кожен із цих розділів можна вважати «коліном», адже їхні дрібніші структурні елементи лучаться в завершені, цілісні наскрізні мелодії, сформовані вже не стільки засобами мотивної комбінаторики, скільки свідомим укладом в еталонну мелодичну послідовність добірних варіантів мотивів «зачину», «ходу» та кадансу. Важливою якістю мелодій кожного з «колін» є тональна визначеність, яка їх яскраво диференціює і надає загальної розвитковості. Будучи суттєво віддаленими від інваріантної покутсько-буковинсько-румунської арканової теми, мелодії Пожджукової композиції є одними з яскравих тогочасних (1930-ті рр.) прикладів гуцульських новотворів «Аркана», які у середовищі традиційних музикантів викристалізувались у динамічну композицію з одного або кількох різних «колін» стабільно утверджених, не пісенного стилю мелодій цього танцю.

У середині ХХ ст. в традиціях Галицької Гуцульщини завершився процес кристалізації та відбору арканових тем, унаслідок чого утвердились чотири стабільно структуровані «коліна» танцю, з яких домінуючим є перше – рефренне. Так, аудіозафіксований 1964 р. від народного оркестру с. Брустури, «Аркан» складається з дев'яти періодів, укладених у вільній комбінаторній послідовності на матеріалі п'яти мелодій. Періоди «А», «В», «С», «Е», «R» є типовими для галицькогуцульських традицій II половини ХХ ст., а тему «DD₁» коломиїкової структурованості (4 т. + 4 т. = складовіршовій формі [446]2), ймовірно, привнесено в композицію організатором оркестру, композитором Михайлом Магдієм, адже в давніших прикладах гуцульського «Аркана» її не було зафіксовано¹⁹.

¹⁹ Близько спорідненою мелодією до теми «DD₁» мультиінструменталіст А. Мунтян завершив композицію молдавської «Дойни»: URL: <https://youtu.be/pT42r8T-gk4>. Дата звернення: 14.04.2023 р.



Наявність сегменту « $R_{(1)}$ », який багаторазово (сім проведень окрім вступу) звучить на різних ділянках форми слідом за сегментами « $A_{(2)}$ », « B » і « A_{tr} », а також логічний поділ усієї композиції на три приблизно рівні блоки (40 т. + 36 т. + 36 т.), свідчать про своєрідність будови, яку можна назвати складною тричастинною з ознаками рондальності. Її структурованість має такий схематичний вигляд: оркестровий вступ (R) I ч. [(AR)2 (BR)2 (AR)2] II ч. [(A_1CC_1) (A_2R_1)2 (AR)2] III ч. [(DD_1)2 ($A_{tr}R$)2 (AR)2].

Перші сегменти арканових періодів є різними і базується або на варіантах мотиву «зачину» («AR», « A_1CC_1 », « $A_{tr}R$ »), або на трансформованому мотиві «ходу» («BR», «D»). Побудований на мотиві «ходу» восьмитактовий рефрен утвердився як другий, завжди стабільний, сегмент у всіх періодах, окрім « A_1CC_1 » і «D». Періоди « $A_{(4)}R_{(1)}$ » усіх п'яти проведень мають стабільно несиметричну будову з 12 тактів (4 + 8), що зумовлено поєднанням вступного («зачинно-імпульсного») і рефренового («хід-програш») сегментів.



Несиметрично укладений період « A_1CC_1 » є мікро-варіацією на два попередні «коліна» композиції, адже утворений через злучення сегменту « A_1 » із сегментами «C» і « C_1 » в умовах наскрізної ритмічної організації восьмими тривалостями²⁰.

²⁰ Період « A_1CC_1 » зазвичай звучить синхронно з командою старшого танцюриста «батько спить». Виконання наступного, модулюючого періоду « A_2R_1 » є синхронним із командою «батько встав». За твердженням Р. Гарасимчука, мелодія першого (« A_1CC_1 »)



Асиметрію (4 т. + 8 т.) будови періоду A_1CC_1 , як і п'ятиразово проведеного «коліна» «AR», можна пояснити давньою (кінець ХІХ–початок ХХ ст.) гуцульською традицією комбінаторного формотворення «Аркана» з необмеженою і, зазвичай, нерівномірною кількістю тактів у кожному «коліні».

Прикладом капельного виконання «Аркана», зафіксованого 2004 р. в студійних умовах, є «Аркан» із аудіоальбому «Космацькі Музики»²¹. Складна двочастинна музична форма композиції, кожна з частин якої укладена в просту двочастинну репризну форму, має ознаки рондальності й монотематизму, що виявляється у вигляді рефрену (« $R_{(1)}$ »), повторюваного після імпульсного сегменту « $A_{(1; tr.)}$ » (І, ІІ частини, coda), і сегменту «В» (І частина). Отже, п'ятиразове повторювання рефрену і чотириразове (в парі з ним) – імпульсного сегменту «А» дає підстави вважати форму синтезованою складною двочастинною з тематичною кодою. Схематично формотворення відбувається у такій послідовності його складових (періодів): І ч. [(AR)2(BR)2] ІІ ч. [($A_{tr.}$ R)2(A_1R_1)2] coda(AR)2].

Послідовність перших п'яти проведень періодів-«колін» аналогічна з тією, що є в «Аркані» брустурського оркестру, проте деякі з них різняться структурною будовою і тональними умовами. Зокрема, похідний від «AR» і третій за порядковістю, період « $A_{tr.}$ R» («батько спить») у Сіреджуковій версії має не 12-ти, а 16-титактову будову, адже утворений на матеріалі двох (перший з яких – це трансформований повтор імпульсного сегменту), а не трьох сегментів, як у оркестровому «Аркані» І. Лабачука. Наступний період « A_1R_1 » («батько встав») М. Сіреджук грає в умовах мінорного пентахорду з основним тоном «g», #IV та #s2, тоді як І. Лабачук у брустурській

належить до давніх арканових тем, подібних до румунських мелодій однойменного танцю (Гарасимчук, с. 319).

²¹ Капельмейстером був космацький скрипаль Микола Сіреджук «Коцьо Семенів» (1957 р.н.).

оркестровій версії модулює його не на кварту, а на квінту вгору, виконуючи в умовах ладової системи «а». Завершується Сіреджуковий «Аркан» двома проведеннями періоду-cod(и) «AR», утворюючи домінуюче «коліно» танцю в амбітусі мінорного гексахорду головної ладової системи «d» з #IV, s4 і #s2, як на початку композиції.

Попри компактну форму «Аркана», тривалість звучання якого дорівнює 2 хв. і 20 сек., М. Сіреджук виразив у ній контрастні градації темпів і характеру. Починаючи від перших двох проведеннь періоду «AR» у темпі 72 удари за хвилину, музиканти поступово пришвидшували гру, довівши її в періоді «BR» до метрономічної поділки 108, у другій частині (період «A_т.R») – до 144 і (період A₁R₁) – до 180, а на прикінці досягнули властивої гуцульським танцям швидкості з метрономічною поділкою 192. Відповідно до зростання темпу скрипаль змінював артикуляційну манеру, динаміку та способи орнаментування мелодії.

Висновки. Формотворчий уклад арканових композицій пов'язаний із обставинами гри музикантів. В залежності від того, як відтворюють «Аркан» – «до танцю», «до слухання», капельно або сольо, скрипаль визначає масштаби і структурування його форми, дотримується чи ігнорує хореографічно усталені традиції щодо кількості й послідовності «колін», темпів їх виконання тощо. Усі розглянуті у статті композиції «Аркана» музиканти виконали з ілюстративною метою відтворення традиційного тематизму і характеру танцю, а також репрезентації власного виконавського стилю в умовах «до слухання». Через те масштаби проаналізованих композицій є мініатюрними, а музичні форми – зазвичай синтезованими і складними. Деякі арканові композиції, зафіксовані вченими на початку ХХ ст. від музикантів Галицької Гуцульщини, відзначаються мобільною будовою «колін», структурованих із контрастних мотивів, хоча уклад більшості тогочасних тем танцю відбувався з опорою на інваріантний покутсько-буковинський зразок. Музично-текстологічний аналіз фрагментарних награвань і цілісних композицій «Аркана», зафіксованих від традиційних музикантів Галицької Гуцульщини, уможливили вийти на такі узагальнення:

1) у цілісних композиціях, транскрибованих С. Мерчинським у 30-х рр. ХХ ст. й автором статті на поч. ХХІ ст., превалює рефренна тема, в якій стабільно виявляються ритмічна, ладова, тональна й формотворча (неквадратна 12-тактова) структурованість;

2) тематизм, формотворення та масштаби композицій визначають самі музиканти, керуючись функційним призначенням танцю і обставинами гри;

3) ритм у всіх розглянутих версіях є акцентно-динамічним, а ритмічні рисунки «колін» – визначені тематизмом, який музиканти іноді збагачують через варіативне дроблення або пунктування певних тривалостей;

4) драматургія як система виразових засобів і виконавських прийомів, якими користуються музиканти в ансамблевих версіях «Аркана», простежується у поступовому пришвидшенні темпу, динамічному, тембровому й регістровому контрастуванні, диференційованому використанні артикуляційних, технічних та виразових ресурсів;

5) характер і звукоестетичні якості відтворення «Аркана» кожним скрипалем є своєрідними, зумовленими індивідуальним виконавським стилем та особистим підходом до трактування танцю;

6) ознаки модальної ладової системи у зафіксованих арканових темах кінця ХІХ ст. виявляються миттєвими, а іноді і неадаптованими по вертикалі змінами ладових умов, тоді як у розвиненому на тональній основі аркановому тематизмі ХХ ст. рудименти модального мислення, що збереглися в особливостях інтонування окремих скрипалів, – на латентному (прихованому) рівні;

7) імпровізаційність на мелізматичному рівні є основним засобом варіативного урізноманітнення стабільно утвердженого у ІІ половині ХХ ст. тематизму «Аркана»;

8) спосіб оздоблення мелодичної лінії кожним скрипалем, попри спільний набір мелізмів, виконавських прийомів та звуковиразових засобів, є індивідуалізованим.

Перспективи: майбутні дослідження ретроспективи побутування «Аркана» на теренах Буковини та прикордонних з нею румунських і молдавських теренів можуть суттєво доповнити наукові дані щодо руху цього танцю в часі й просторі, регіональних і різноетнічних особливостей його функціонування.

Список використаних джерел і літератури:

1. Гарасимчук Р. Народні танці українців Карпат: у 2 книгах. Кн. 1. Гуцульські танці / наук. ред. Р. Кирчів. Львів, Інститут народознавства НАН України, 2008. 608 с.

2. Левицький В. Інструментальний супровід обрядового танцю «Сербен» в селі Чортівці на Придністровському Покутті. Етномузика. Львів, 2021. Вип. 17, упор. Л. Лукашенко. С. 147–158.
3. Шухевич В. «Гуцульщина»: монографія в 5 частинах. Ч. 3. Укл. О. Савчук. (Репринтне видання 1899–1908 рр.). Харків, 2018. С. 369–624.
4. Harasymczuk R. Tańce huculskie: monografia. Pod zarządem Klemensa Prédla. Lwów, 1939. 353 s.
5. Kolberg O. Pokucie. Obraz etnograficzny. monografia. Tom III. Pod zarządem A.M. Kosterkiewicza. Kraków, 1888. 240 s.
6. Kondracki, M. Muzyka Huculszczyny. Muzyka Polska. Warszawa, 1935, № 7 (kwartalnik). S. 186–202.
7. Mierczyński S. Muzyka Huculszczyny: monografia. Przygotował do druku z rękopisu, skomentował i wstępem opatrzył J. Stęszewski. Kraków, 1965. 200 s.

References:

1. Harasymczuk R. (2008). Narodni tantsi ukrainsiv Karpat: u 2 kn. Kn. 1. Hutsulski tantsi [National dances of Ukrainian Carpathians. The first book]. [Scientific editor R. Kyrchiv]. Lviv: Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy. 608 [in Ukrainian].
2. Levytskyi V. (2021). Instrumentalni suprovod obriadovoho tantsiu «Serben» v seli Chortivtsi na Prydnistrovskomu Pokutti [Instrumental Accompaniment to the Ritual Dance “Serben” in the Village of Chortovets in the Pokuttia area of Dnister]. Etnomuzyka. Iss. 17 / upor. Larysa Lukashenko. Lviv, 147–158 [in Ukrainian].
3. Shukhevych V. (2018). Hutsulshchyna: monohrafiia v 5 chastynakh. Ch. 3. [Hutsulshchyna: a monograph in 5 parts] Part 3. Kharkiv, 369–624 [in Ukrainian].
4. Harasymchuk R. (1939). Tańce huculskie: monografia. [Hutsul dances: monograph]. Lviv, 353 [in Polish].
5. Kolberg O. (1888). Pokucie. Obraz etnograficzny. monografia. Tom III. [Pokuttia. Ethnographic picture. Monograph. Part III]. Krakow, 240 [in Polish].
6. Kondracki M. (1935). Muzyka Huculszczyny. [Music of Hutsulshchyna]. Muzyka Polska [Polish Music], No. 7. Warszawa. 186–202 [in Polish].
7. Mierczyński S. (1965). Muzyka Huculszczyny: monografia. [Music of Hutsulshchyna: a monograph]. Krakow / [prepared for printing from the manuscript, commented and introduced by J. Stęszewski], 200 [in Polish].

Kirdienė Gaila,
Doctor of Humanities (Ethnology),
Associate Professor at Department of Ethnomusicology,
Lithuanian Academy of Music and Theatre in Vilnius
TEL. +370 607 62412
e-mail: gailakirdiene@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0243-8802>

TRANSMITTING THE SOUTH-EASTERN LITHUANIAN TRADITIONAL FIDDLE TO THE NEW GENERATIONS

The purpose of this represented scientific article is to reveal trends in continuity and innovations of the South-Eastern Lithuania (Dzūkija) region traditional fiddling transmission process, from the 1990s up to nowadays. **Qualitative research methods**, such as interviews with the traditional fiddlers were used both of older and younger generations and direct observation at various local and national folk fiddling or other instrumental music making events in wide socio-cultural context. **The scientific novelty** here is a fact, that contemporary traditional Dzūkija fiddle music transmission process to the new generations is investigated for the first time. **The main conclusions** of this signified scientifically investigative article. Some olden ways to develop traditional fiddler and transmit fiddling mastership to the new generations are maintained in Dzūkija up to nowadays, especially playing by ear in families and kinships, and further in local bands. However, from the end of the 20th century up to now, a lot of changes and innovations caused by new socio-cultural contexts have occurred. There are quite a few possibilities to upgrade traditional fiddle playing skills and perform during higher education in towns of Lithuania. Some young traditional Dzūkija fiddlers after graduation of their higher education studies return to their hometowns and actively work in the field of traditional music making, lead bands and / or teach. Despite remote communication means and online performance opportunities, emigration abroad significantly limits Dzūkija fiddler's possibilities actively participate in musical life of their native region and thus could be indicated as one of the agencies reducing efforts to continue and revive fiddling tradition in this region.

The key words: South-Eastern Lithuania (Dzūkija), new generations, developing of traditional fiddler, fiddling transmission process, socio-cultural context.

Кірденс Гайла, доктор гуманітарних наук (етнологія), доцент кафедри етномузикології Академії музики і театру Литви, м. Вільнюс

Передача традиційної гри на скрипці Південно-Східної Литви молодшому поколінню

Метою статті є виявлення найбільш виразних тенденцій спадкоємності та відповідних системно-усталених інновацій у новочасних процесах передачі мистецтва традиційної гри на скрипці у Південно-Східній Литві. Щонайбільш задіяні **методи** наукового дослідження, такі як інтерв'ю з традиційними музикантами-скрипалями, були використані як для старшого покоління музикантів, так і для молодшої генерації виконавців-скрипалів, а також було задіяне безпосереднє спостереження за різними місцевими та національними фольклорними або іншими інструментальними музичними заходами, що проводились зазвичай у широкому сьогочасному соціокультурному контексті. **Науковою новизною** презентованої дослідницької статті є той факт, що вперше емпірично вивчається сучасне традиційне південно-східнолитовське (дзукське) коло розвитку виконавця-скрипаля, яке максимально уможлиблює процес передачі мистецької традиції новим поколінням музикантів-виконавців. **Висновки.** Деякі найбільш давні способи розвитку традиційної гри, інструментального музикування та передачі виконавської майстерності гри на скрипці новим поколінням музикантів зберігаються у Дзукії до наших днів, особливо у родинах і культурно-мистецьких, музичних спільнотах, а також у своєрідних за інструментальним складом чисельних місцевих оркестрах. Проте, від кінця ХХ століття до сьогодні, відбулося надзвичайно багато змін, інструментально характерних модифікацій, а також певних конструктивно-системних інновацій, викликаних насамперед вагомими новочасними соціокультурними та соціально-економічними контекстами.

Ключові слова: Південно-Східна Литва (Дзукія), нові покоління, розвиток та освіта скрипаля, процес трансмісії скрипкового музикування, соціокультурний контекст.

Statement of the problem. What trends in continuity and innovations of the traditional fiddling transmission process can be defined at present in South-East Lithuanian (Dzūkija) region?

The relevance of this study is the insights into the phenomenon under consideration, which help to accurately identify its characteristics, interrelations of developing or education steps and various activities, as well as typology of individual cases.

Literature review. From 1935 onwards, Dzūkija fiddling has been quite thoroughly documented, with more than a hundred fiddlers and performance of over eighty of them recorded. From the 1930s onwards, plenty of ethnographical and ethnomusicological works, related to Dzūkija traditional fiddling, as well as more than ten collections containing sound and / or video recordings and notations or transcriptions have been published by Vincas Krėvė-Mickevičius [17]; Jadvyga Čiurlionytė [2, 308–309], Rimantas Gučas [6], Gaila Kirdienė [9; 10; 11; 12; 13; 14; 15; 16], Arvydas Kirda [8], Arūnas Lunys [18; 19; 20], Austė Nakienė [21], Rūta Žarskienė [25], Mindaugas Urbaitis [22], Evaldas Vyčinas [23; 24].

The purpose of the article to reveal and characterise trends in continuity and innovations of traditional fiddling transmission process in South-East Lithuania (Dzūkija) from the 1990s up to nowadays, in the post-industrial and (post) globalisation era.

The object of study there is the contemporary traditional Dzūkija fiddler developing circle or chain which enables transmission process of traditional fiddling and its mastership to the contemporary children and youth. **The subjects** of investigation are chosen cases of new-generation traditional fiddlers in Dzūkija.

Presenting main material. Various forms of informal education and other fiddling activities in communities, for instance – a studio led by a folk fiddler or summer music making courses play an important role. There are quite a few possibilities to upgrade traditional fiddle playing skills and perform during higher education in towns of Lithuania. Some young traditional Dzūkija fiddlers after graduation of their higher education studies return to their hometowns and actively work in the field of traditional music making, lead bands and / or teach. Despite remote communication and online performance opportunities, emigration abroad significantly limits Dzūkija traditional fiddlers' possibilities actively participate in musical life of their native region and thus could be indicated as one of the agencies reducing efforts to continue and revive fiddling tradition in this region.

Traditional fiddling is an outstanding part of South-Eastern Lithuanian (Dzūkija) culture. As late as the 1930s in Dzūkija, the fiddle was usually played solo even at weddings, both at the bride's and groom's parties. When the parties came together, fiddlers would form a duet. Often, they were accompanied by a small frame drum or, sometimes, a stringed bass or a dulcimer. Button harmonicas or accordions became popular in the 1920s–1930s and later in this region, which is the latest in Lithuania. However, in the second half of the 20th century, these instruments began to dominate other regions as well [1, 78; 10, 102, 128, 130–131; 13, 161; 14, 84; 25, 35].

From the 1980s, researchers in the fieldworks usually ask traditional musicians and fiddlers how they were taught to play and record their narratives expressing authentic experiences. I did so too, while participating with my colleagues at fieldworks held in Dzūkija since 1990. For twenty years I have also actively participated in various traditional music making events in Dzūkija as a performing fiddler or teacher and member of jury. These activities were a great opportunity for me to observe performance by the Dzūkija traditional fiddlers, both of older and younger generations, as well as interview them.

Previous Investigations. In the 1960s, in every village of Dzūkija still could be found a fiddler, and somewhere even up to five fiddlers [6]. However, in the end of the 20th century, due to historical and socio-cultural factors, sovietisation and later globalisation, folk fiddling began to change and vanish. Nowadays, only a few older generation folk fiddlers, born in the 1930s and later are known in Dzūkija. In the last few decades, not only the ethnomusicologists and folklorists, but also local communities themselves, began to take care of the preservation and fostering of the fiddling tradition as well as transmission characteristically featured fiddle playing skills to children and youth. In 2021, Dzūkija Fiddling / Playing Bowed String Instruments Tradition was included into the UNESCO National Inventory of Intangible Heritage of Lithuania²².

In my monograph on Lithuanian folk fiddling [10], I noticed that vast majority of Dzūkija fiddlers played by ear. In the middle of the 20th century, only a few of them, who had attended a gymnasium or an organist's course were able to read music. Throughout all of Lithuania, children used to start playing folk fiddle mainly in the age from ten to twelve years old. Most Dzūkija folk fiddlers were self-taught, however, traditional musical environment, abundance of other young fiddlers in the neighbourhood and

²² See <https://savadas.lnkc.lt/lt/vertybes/vertybiu-sarasas/dzuku-smuikavimo-tradicija/> [12].

an inspirational example and advice of older fiddlers were determinant in awakening beginners' desire to start playing and, later, to form their strong self-motivation. From the very beginning fiddlers attempted to 'collect' a heard melody, often a traditional Dzūkija song or dance (a polka or waltz), on a self-made stick, board or hollowed out fiddle during pasturage or past the works. Some folk fiddlers also had a teacher from local community, but usually just for some weeks [10, 102–103].

From the olden times in some southern Dzūkija families, children were taught to play the fiddle by their father, uncle, or grandfather at an early age, even from the age of three or four years. Only a musically gifted child would be encouraged to play the fiddle. In Dzūkija, as well as other regions of Lithuania, a son would accompany his father playing a second (in Dzūkija called Lith. *antrinimas*) or a third, *bass* part (Lith. *bosijimas* or *bosinimas*) on fiddle [26, 29–33]. According to Dzūkija fiddlers, second part is already 'a melody' on its' own, and the third part has evolved in the first half of the 20th century, from the predominating open strings to double stops with rhythmic variations and melodic embellishments [10, 265]. Such a family fiddlers' duet would usually perform at weddings which characteristically lasted a week; thus, it was a great practice and a school for a young musician [10, 102–103]. In kinship of an outstanding virtuoso player and a skilful blacksmith and woodworker Jonas Ragažinskas (1924–2001) from Sangrūda rural Marijampolė district²³, the great-grandfather, grandfather, and father (1853–1951) played fiddle and other instruments. Grandfather taught his son to play fiddle, the little child seated on top of a table. The latter taught his both sons to play fiddle, starting with a scale. At the age of seven, Jonas started playing on a small homemade fiddle and being eleven he was already able to play very well. His sons, like other young musicians in the second half of the 20th century, preferred to play the piano accordion instead of the fiddle. However, he taught them the melodies that had been inherited from generation to generation in the family [16].

Dzūkija fiddling style is distinguished by archaic traits, such as close ties with ritual wedding songs, variety of modes and drones. On the other hand, it is very virtuosic: the melodies are richly ornamented, long sequences of sixteenth notes and other rhythmical patterns are typical, the tempi are faster than in other regions of Lithuania. Moreover, distinct peculiarities as well as changes during the time are noticeable in the fiddle music of the subregions of Dzūkija [12; 16].

²³ The bordering area between Dzūkija and Sūduva regions of Lithuania.

The ethnomusicologist Toma Grašytė-Jegelevičienė devoted a whole chapter of her dissertation to the development of a younger-generation Lithuanian traditional musician [5, 32–50].

She noticed that in earlier scientific works, music making mainly of older folk musicians was usually researched. According to her, musicians of older and younger generations both agreed on the key qualities of a person willing become a musician. Those are as follows: a musical gift, good musical hearing; a desire to play music and the continuous, persistent training of playing skills. In both traditional and contemporary cultures, a child's intrinsic (or self-) motivation to play a traditional instrument is often fostered by the presence of an older musician recognised as an authority in the family or local community.

Following Magnus Gustafsson's model of developing a traditional musician in a Swedish countryside musicians' family [7, 37–45], Grašytė-Jegelevičienė established a similar Lithuanian model. It encompasses ten main steps, starting from an opportunity to hold the desired musical instrument in hands and secretly trying to play it for himself until father starts to teach him, and finishing with independent music making at open community customs, particularly weddings and finally, creating an own repertoire. She has analysed the development of two younger-generation Dzūkija folk fiddlers in her works [3; 4; 5, 32–43].

Developing a Contemporary Traditional Dzūkija Fiddler. My investigation has enabled me to determine a contemporary traditional Dzūkija fiddler developing circle or chain, encompassing four interrelated steps or links, which in correlation with various forms of traditional fiddling activities in broad socio-cultural contexts, enables transmission process of Dzūkija fiddling.

It could start from a beginner's learning and music making in own family and kinship and / or within a band, a studio and possibly a music school of local communities, then proceed to taking part at native region fiddling courses and / or participation in bands and studying a traditional fiddling as an optional music study subject during higher education studies in towns of Lithuania, and, in some cases, end with returning of the young fiddler to his or her hometown (see Figure 1).



Figure 1: Steps / links of the contemporary traditional Dzūkija fiddler developing circle / chain

Musicians' families and kinships have remained relevant for transmitting the traditional fiddling repertoire and skills, mastership to the new generations in Dzūkija. Interestingly, all steps of the traditional musician's / fiddler's development model still can be traced, though with some changes and innovations [5, 49–50]. A case of Linas Savulionis (b. 1987 in Druskininkai) would be a striking example of this. He grew up in folk musicians' kinship. His great-grandfather Bronius Savulionis (1901–1983, Geniai village, Merkinė rural district) was a famous fiddle maker and fiddler. At first, at weddings he would perform solo, but after the WWII, continued to play in a band with his son Sigitas Savulionis (b. in 1932 in Geniai village) who played a button harmonica²⁴. Sigitas' son Virginijus (b. in 1963 in Geniai, living in Druskininkai) is a self-taught accordionist, and his sons Donatas (b. in 1986) and Linas have graduated from piano and violin specialties at Druskininkai music school. As Linas recalls from his family's narrative, 'I must have inherited my great-grandfather's genes: as my hearing and sense of rhythm were better than of my is brother, I was accepted to learn violin at Druskininkai music school at a five-year age'. He still remembers how much he was impressed by the mahogany colour of the violin and loved the smell of rosin. At first, as usual for academic fiddling, he was taught to play only the open strings. He liked it very much, but when it came to left hand finger movements, it seemed exceedingly difficult for

²⁴ Other Savulionis' children also played harmonicas or an accordion, but not a fiddle. Unfortunately, fiddles made by Bronius Savulionis were not preserved, because the whole farmstead was burned down during the retreat of Germans during the WWII (Linas and Bronius Savulionis hereinafter documented by Kirdienė in 2023).

him. And this is a big difference from the traditional Lithuanian way, when a beginner starts ‘collecting’ melodies right away, or even accompanies a leading player in double-stops. However, at the age of seven, Linas was already able to perform together with his father welcoming marches at his uncle’s wedding by ear. All relatives were extremely excited about the little fiddler, treated him with fruits and even rewarded him with fifty of Lithuanian litas. Family’s musical traditions and acquired skills in playing by ear encouraged Linas and his brother to continue performances at weddings from the age of seventeen. They prefer Lithuanian stylized folk and pop music, but sometimes also play traditional marches, polkas, waltzes, acoustically (live) or on a synthesiser. They usually search for their favourite songs and other music online. Though Linas still could enlarge his traditional fiddle music repertoire, this is a typical trend of formatting the repertoire of younger-generation traditional Lithuanian musicians: it consists of several stylistic blocks, usually those of traditional, stylized / arranged, and pop music [5, 151].

From 2006 on, Linas studied in Vilnius, at first a music teacher specialty at Vilnius College, then BA in ethnomusicology at Lithuanian Academy of Music and Theatre. Traditional fiddling is available at the academy as one of optional music study subjects, though only for one year. Ethnomusicologist and traditional music performer Evaldas Vyčinas taught Linas to perform by ear dance music from different regions of Lithuania. During his studies, Linas was also involved as a musician in students’ stylized folk-dance ensembles.

After graduation, he returned to his hometown and is since working as a leader of some non-typical stylized instrumental bands for which he composes music himself.

He also works as a music teacher for pre-school children. In 2022 he began to participate more actively in the traditional Dzūkija fiddling events, and successfully participated solo at the competition *Play, Fiddles* in Lazdijai²⁵.

In the last decades, more and more girls and young women get involved into the traditional fiddling in Dzūkija. In 2009, during the fieldwork in ethnic Lithuanian / Dzūkija lands of Seinai and Punkskas (Sejny and Puńsk) in Poland we visited the family of a folk fiddler Kazimieras Jakubauskas (b. in 1930). He lived in a beautiful house in his native Žagariai

²⁵ A polka played fiddle by Linas Savulionis in 2023, see <https://www.youtube.com/playlist?list=PLj2f4d0TMtJKsexqVXcuugWXGB8QbCu0a>.

village, Seinai rural district, together with the family of his daughter, whose husband Petras Černelis (b. in 1965) played a button harmonica. Kazimieras played only by ear, he ‘didn’t know any musical notes’. The family enjoyed making music at home together with the daughter Violeta Černelytė (b. in 1988) who plays fiddle (see Figure 2), and the younger son, who plays accordion. As Violeta recalls, at the beginning she just liked watching her grandfather playing and listening to various music recordings. Violeta was raring to hold a fiddle and showed great eagerness, therefore grandfather taught her to play: at nine years old she started playing melodies by ear and used to practice long hours, starting from the morning half a day, ‘as soon as just woke up’²⁶. Her first learned piece was a three-part Polka *Lietuvaite* (‘A Lithuanian Girl’). Grandfather did not show her any fingering, but at first, Violeta used only three, not four, fingers, like her grandfather did. In Lithuanian folk fiddling traditions such a fingering might be considered as an adopted way for beginners [11, 10] (for corresponding Ukrainian traditions see [26, 30]).



Figure 2. Kazimieras Jakubauskas and his grand-daughter Violeta Černelytė playing fiddles at home in Žagariai village, Seinai rural-district (Poland); photo by Dainius Jucius in 2009

²⁶ Hereinafter documented by Gaila Kirdienė, Arvydas Kirda, Toma Grašytė, and Dainius Jucius in 2009, video recordings kept at Folk Music Archive of Lithuanian Academy of Music and Theatre, Vilnius.

When Violeta got more skilled, she joined the stylized folk-like music band *Šalcinis*²⁷ of The Lithuanian House in Seinai, in which her grandfather was already taking part. Continuing tradition, she performed the second part to accompany her grandfather for quite a long time. Two years later she joined a music school in Suvalkai where she was taught written music. However, she has kept the ability to play by ear as well as the traditional fiddle and bow holding until now [3, 53]. Violeta also used to sing with the local ensemble which mainly performed songs of her grandfather's uncle Jonas Jakubauskas (b. in 1908 in Žagariai), one of the most famous Dzūkija folk singers.

After graduation, Violeta returned to her home region and works as a financier in Seinai town. Already for over twenty years she performs in the band *Šalcinis*. From available video recordings posted on the internet, it is obvious that she is now the only fiddler left in her band and performs the first part²⁸. Repertoire of the band comprises dance and march music arranged in Lithuania as well as local songs arrangements, for instance *Išdykėlių polka* ('Naughty Polka') based on a local shepherd's song written down and arranged by an older accordionists of the band Gediminas Nevulis²⁹.

From 2005 onwards, traditional fiddling seminars, summer courses and various other trainings have been held by local culture centres in cooperation with Lithuanian National Culture Centre and ethnomusicologists, fiddlers from Vilnius in various parts of Dzūkija: in Birštonas (2005–2008), Lazdijai (since 2009), Daugai music school (in 2012), Varėna (in 2014), Alytus (in 2019), Veisiejai music school (in 2022), Marcinkonys (since 2022). At children music / art schools in Dzūkija, traditional Dzūkija fiddling is not taught yet, but from 2012 onwards, the efforts of ethnomusicologists including myself have been made to encourage academic violin teachers to integrate traditional fiddling compositions into their curricula.

²⁷ The title is a Dzūkian dialectic word meaning 'a source' or 'a spring'.

²⁸ See video of *Šalcinis* performance in 2019,

<https://www.youtube.com/watch?v=toqaDzLJK9M>. It should be noticed that keys of this music (A or F) are not typical for traditional Lithuanian fiddle music.

²⁹ Gediminas Nevulis has arranged or created some polkas and waltzes, his compositions were typed on computer for the band.



Figure 3. Fiddlers taught by Kirdienė at Birštonas Traditional Music Making Summer Course in 2006

I have taught traditional fiddling to many talented and motivated students during all these activities in Dzūkija, for instance, four skilled young Dzūkija fiddlers at Birštonas Traditional Music Making Summer Course in 2006 and later years (see Figure 3).

They all attended musical schools by then. Two boys (brothers) later became professional performers, a viola and a double bass player. Now they are working in a symphony orchestra in Vilnius, however sometimes they still perform within their family band in native town of Kaišiadorys, where their father works as a music and folklore teacher. Two girls are from very musical families from Birštonas area³⁰. Afterwards they both studied in Vilnius and actively participated in student folklore ensembles of universities.

One of them studied jazz violin and after graduating her bachelor's degree in Vilnius, continued her studies in the Netherlands and obtained her master's degree there. Currently, both these young fiddlers live and work abroad.

³⁰ See Kadriulis of the folk fiddler Kazimieras Lapkevičius (b. in 1925) from Būda village, Lelionys rural-district, Prienai district, performed by Akvilė Ruočkutė, Gaila Kirdienė and a basist of Birštonas Summer Traditional Music Making Courses in 2008, <https://www.youtube.com/watch?v=j4OPJ6XDQw4>.

There are some more well-known young traditional Dzūkija fiddlers, who have emigrated abroad, for instance, Violeta Naruševičiūtė from Varėna town. True, during her return visits she always performs with the traditional band of Varėna Culture Centre lead by her sister and has also not once successfully participated as soloist or within the band at the competition *Play, Fiddles* in Lazdijai. Thus, some of the young traditional fiddlers, even after becoming professional musicians, still perform Dzūkija fiddle music with their family bands.

However, the emigration is a relevant factor reducing young-generation Dzūkija fiddlers' possibilities to participate live at various events in their native region as well as to raise and educate their many children there.

In 2022 at Marcinkonys Traditional Music Making Summer Course, I taught children and teenagers to play ancient Dzūkija drone music recorded in neighbouring districts of Merkinė and Viečiūnai.

Though such a traditional music making course in Lithuania usually last only three and half days, they are of high intensity, so the participants manage to learn a lot³¹. My methodical approach consists of listening together with the students to the authentic recordings, providing them with transcriptions or notations, playing for them and practicing together with them including singing the dance or march music verses, showing the choreography, and explaining more difficult parts of a piece as well as discussing about musicians' playing styles.

Younger participants usually have their own teacher who helps them. Moreover, students enthusiastically practice independently in smaller groups until late in the night. Usually there are also dance evenings held. I often play along with the students during public performances, but my support is not always necessary (see video recordings online)³².

³¹ I also teach Dzūkija fiddle music in courses and workshops held in other regions of Lithuania, especially when children from Dzūkija participate at them. Generally, Dzūkija fiddle music is widely appreciated among young Lithuanian folklore performers in Vilnius and Kaunas.

³² See the Dzūkija ritual dance *Sukčius* by Izidorius Cilcius (b. in 1888 in Gudakiemis village, Merkinė rural district) <https://www.youtube.com/watch?v=XPJ1J86XJug> and *Polkaitė* ('Little Polka') by Dominykas Sinkevičius (b. in 1903 in Viečiūnai) <https://www.youtube.com/watch?v=ibny5nVPN0A>.



Figure 4. Albinas Bartnykas and Romas Mazėtis at The Traditional Fiddling Competition *Play, Fiddles* in Lazdijai, 2016

There have been attempts to encourage young musicians to learn traditional fiddling directly with an authentic folk fiddler. Since 2009, in the Lazdijai culture centre a traditional fiddling studio for children and young people is run by a local traditional fiddler Romas Mazėtis (b. in 1952).

In his turn, he has performed together with the long-aged folk fiddler Albinas Bartnykas (1927–2021, Lazdijai) and has led the traditional band *Dziedukai* (‘Grandfathers’) for many years. Over ten of the young fiddlers have studied with Mazėtis; thus, it was also possible to form the band of *Anūkuciai* (‘Grandchildren’). Brief traditional fiddling workshops are also held during the national competition *Play, Fiddles* organized by the Lazdijai Culture Centre (see video recordings of the years ^{2013_2020} accessible online)³³.

³³ See videos of this competition of the years 2013–2014 <https://www.youtube.com/watch?v=ZqqL887yY1o&t=10s>, 2016 <https://www.youtube.com/watch?v=ZgNyeMF78uc>, and 2020 <https://www.youtube.com/watch?v=YTWd8XgFOqI>.



Figure 5. Romas Mazėtis with his students at the competition *Play, Fiddles* in Lazdijai, 2016

Still, it remains extremely important to strengthen self-motivation and musical-cultural identity of the young Dzūkija traditional fiddlers as well as increase the social visibility and recognition, prestige of traditional fiddling in this region and the whole Lithuania. In this regard, various other forms of traditional fiddling activities, including virtual ones³⁴, are highly welcome: not only performances at concerts, festivals, or dancing parties, but also such as a specialized exhibition about wedding musicians at local museum³⁵, a competition of the story tellers about traditional fiddling or theoretical presentations and discussions of the Dzūkija fiddle music features at local conferences³⁶.

Conclusions.

1. As my research revealed, some olden ways to develop traditional fiddler and transmit fiddling skills and mastership to the new generations

³⁴ For instance, the Virtual Traditional Fiddle Festival *Karalienė skripka* ('Fiddle, the Queen'), held in 2023 by Lazdijai culture centre. See video recordings <https://www.youtube.com/playlist?list=PLj2f4d0TMtJKsexqVXcuugWXGB8QbCu0a>.

³⁵ See a video reportage from Alytus regional museum, 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=Ob1hcyC-Kx0>.

³⁶ At the Festival *Dzūkų godos*, devoted to the traditional fiddling, which was held in Varėna in 12-14 April, 2023, see program <https://dzukuzinios.lt/2023/04/dzukijos-skripkorusuziavimas-varenon/>.

are maintained in Dzūkija up to nowadays, especially playing by ear in families and kinships, and further in local bands. However, from the end of the 20th century up to now, a lot of changes and innovations caused by new socio-cultural contexts have occurred in the post-industrial and (post-) globalisation era.

2. Mass media, together with widely used modern technologies, keeping in mind rapidly changing pop music fashions and prevailing consumer society attitudes [cf. 5, 26], are relevant agencies in formation of the new-generation children's and young person's musical-cultural perception, values, and musical-cultural identity. Thus, various forms of informal education and other fiddling activities in communities, for instance – a local band and / or a studio led by a folk fiddler or summer music making courses as well as other activities, held in accordance with the Lithuanian Culture Policy to foster and promote intangible heritage traditions play an important role.

3. There are quite a few possibilities to upgrade traditional fiddle playing skills and perform during higher education in towns of Lithuania. Some young traditional Dzūkija fiddlers after graduation of their higher education studies return to their hometowns and actively work in the field of traditional music making, lead bands and / or teach.

4. Despite remote communication means and online performance opportunities, emigration abroad significantly limits Dzūkija fiddler's possibilities actively participate in musical life of their native region and thus could be indicated as one of the agencies reducing efforts to continue and revive fiddling tradition in this region.

References:

1. Baika, Albertas Vytautas (1994). Kaimo armonikos [Countryside Accordions / Harmonics]. Vilnius: Pradai [in Lithuanian].
2. Čiurlionytė, Jadvyga (1938 (1999)). Lietuvių liaudies melodijos. Tautosakos darbai [Issues on Folklore], 5. Kaunas (1938), Vilnius: Lietuvos muzikos akademija [in Lithuanian].
3. Grašytė-Jegelevičienė, Toma (2010). Lietuvių tradicinės instrumentinės muzikos mokymosi ypatumai [Training Peculiarities of Lithuanian Traditional Instrumental Music]. Master theses, on the rights of a manuscript. Scientific supervisor Evaldas Vyčinas. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija [in Lithuanian].
4. Grašytė-Jegelevičienė, Toma (2012). Tradicinė lietuvių mokymosi griežti liaudies muzikos instrumentais metodika: pradžiamokslis [Training Peculiarities of Lithuanian Traditional Instrumental Music; for Beginners]. Liaudies kultūra [Folk Culture], 5. Vilnius: Lietuvos liaudies kultūros centras, 12–19 [in Lithuanian].

5. Grašytė-Jegelevičienė, Toma (2017). Tradicinis muzikantas šiuolaikinėje lietuvių kultūroje [Traditional Musician in Contemporary Lithuanian Culture]. Doctoral dissertation, on the rights of a manuscript. Scientific supervisor assoc. prof., dr. Gaila Kirdienė. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija [in Lithuanian].
6. Gučas, Rimantas (1969). Smuikas Lietuvoje [Fiddle in Lithuania]. *Liaudies kūryba* [Folk Creation], 1. Vilnius, 208–212 [in Lithuanian].
7. Gustafsson, Magnus (1996): Axel Sjölander – Seventh-Generation Fiddler. The Family as the Tradition Carrier. Conference Proceedings, no. 31, vol. 1. Tallinn: Folklore Department, Institute of the Estonian Language, Nordic Institute of Folklore, 37–45.
8. Kirda, Arvydas (2001). Smetoniški bernai. Man patinka visos gėlės [Interwar-Period Lads. I love all flowers] (CD). Vilnius: Juosta Records [in Lithuanian].
9. Kirdienė, Gaila (1997). Dzūkų vestuvių smuikavimo tradicijos [Folk Fiddling Traditions in Dzūkija Region Wedding Rituals]. *Liaudies kultūra* [Folk Culture], 2. Vilnius, 15–21 [in Lithuanian].
10. Kirdienė, Gaila (2000). Smuikas ir smuikavimas lietuvių etninėje kultūroje [Fiddle and Folk Fiddling in Lithuanian Ethnic Culture]. Vilnius: Kronta [in Lithuanian].
11. Kirdienė, Gaila (2007). Lietuvių liaudies smuiko muzika. 100 kūrinų. Lietuvių liaudies instrumentinė muzika [Lithuanian Folk Fiddling Music. 100 Tunes. Lithuanian Folk Instrumental Music], 2. Vilnius: Lietuvos liaudies kultūros centras [in Lithuanian].
12. Kirdienė, Gaila (2008). Dzūkų smuikavimo tradicija [Folk Fiddling Tradition in Dzūkija Region]. A file of The UNESCO Intangible Heritage List of Lithuania. Vilnius: Lietuvos nacionalinis kultūros centras [in Lithuanian].
13. Kirdienė, Gaila (2011). Dzūkų smuikininkų repertuaras [Repertoire of Dzūkija Region Folk Fiddlers]. *Lietuvos muzikologija* [Lithuanian musicology], 12. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 160–179 [in Lithuanian].
14. Kirdienė, Gaila (2012). The Drone Styles of Lithuanian Folk Fiddle Music. *Roots & Routes. Fiddle and Dance Studies from around the North Atlantic*, 4. Edited by Ian Russell and Chris Goertzen. The Alphinstone Institute University of Aberdeen, 2012, 72–96.
15. Kirdienė, Gaila (2015a; compiler and editor). Lietuvių liaudies smuiko muzikos antologija / Gyvoji tradicija [Antology of Lithuanian Folk Fiddle Music / Living Tradition] [DVD]. Vilnius: Lietuvos liaudies kultūros centras [in Lithuanian].
16. Kirdienė, Gaila (2015b). Jonas Ragažinskas: liaudies muzikanto biografija [Jonas Ragažinskas. Biography of a Folk Musician]. *Liaudies kultūra* [Folk Culture], 5, 53–67 [in Lithuanian].
17. Krėvė-Mickevičius, Vincas (1930). Dzūkų vestuvės [Dzūkija Region Weddings]. *Mūsų tautosaka* [Our Folklore], 2. Kaunas, 1930, 17–93 [in Lithuanian].
18. Lunys, Arūnas (2001). Dzūkijos muzikantai / Lietuvių liaudies instrumentinė muzika [Dzūkija Region Folk Musicians / Lithuanian Folk Instrumental Music] (MC). Vilnius: Vilniaus plokštelių studija [in Lithuanian].

19. Lunys, Arūnas (2015a). Varėnos krašto muzikantai [Varėna Region Folk Musicians] (CD). Vilnius: LLKC, Varėnos rajono savivaldybės kultūros centras [in Lithuanian].
20. Lunys, Arūnas (2015b). Druskininkų krašto muzikantai [Druskininkai Region Folk Musicians] (CD). Vilnius: LLKC, Druskininkų kultūros centras [in Lithuanian].
21. Nakienė Austė, Žarskienė Rūta (compilers and editors) (2005). Dzūkijos dainos ir instrumentinė muzika. 1935–1941 metų fonografo įrašai [Songs and Instrumental Music from Dzūkija. Phonograph Records of 1935–1941]. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas [in Lithuanian].
22. Urbaitis, Mindaugas (1989). Gervėčių apylinkės muzikantai [Folk Musicians from Gervėčiai Region]. Gervėčiai. Vilnius: Mintis, p. 379–382, 399–400 [in Lithuanian].
23. Vyčinas, Evaldas (1998, compiler). Smuikas. Lietuvių tradicinė muzika, [Fiddle. Lithuanian Traditional Music], 1 (CD). Vilnius: Vilniaus plokštelių studija, Tautos namų santara [in Lithuanian].
24. Vyčinas, Evaldas (2002). Lietuvių smuikas [Lithuanian Fiddle]. Liaudies kūryba [Folk Creation], 5. Vilnius: Lietuvos liaudies kultūros centras, 286–314 [in Lithuanian].
25. Žarskienė, Rūta (2010). Dzūkijos instrumentinis muzikavimas: Veisiejų–Lazdijų krašto tyrimai [Instrumental Music Playing Traditions: Investigation from Veisiejai–Lazdijai Areas]. Liaudies kultūra [Folk Culture], 1 (130). Vilnius: Lietuvos liaudies kultūros centras, p. 34–42 [in Lithuanian].
26. Ярмола, Вікторія (2014). Скрипкова традиція Рівненсько-Волинського Полісся. Монографія. Львів: Сполом, 234 + 1 CD-ROM [in Ukrainian].

UDC 78.071.2

DOI 10.33287/222306

Осадча Віра Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри теорії та історії музики
Харківської державної академії культури
тел. (097) 497 - 46 - 55
e-mail: vira.osadcha@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-8045-4007>

МЕЛОРИТМІЧНА ВАРІАНТНІСТЬ І ВІДЧУТТЯ МУЗИЧНОГО ЧАСУ У ТВОРЕННІ ТИПІВ НАСПІВІВ СЛОБОЖАНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ

Мета статті – визначити прояви принципів мелоритмічної варіантності у розвитку наспівів локального побутування та межі варіаційності у творенні нових версій пісенних мелотипів.
Методологія наукової розвідки ґрунтується на теоретичній базі

української етномузикології, поєднуються загальнонаукові та спеціальні методи й підходи, серед яких: історичний, контекстний і системно-функціональний підходи, структурно-типологічний та порівняльний методи дослідження. **Наукова новизна** роботи полягає в обґрунтуванні принципу варіантності мелоритмічного розвитку, вияву його формотворчих чинників при сполученні сегментів наспіву та пісенних строф, рис темпоральності у відчутті музичного часу. **Висновки.** У формуванні наспівів локального поширення беруть участь модально-поспівковий та інтегративно-мелодійний типи фольклорного мислення, які в слобожанських мелотипах обумовлюють риси протяжного характеру розспіву, просторово-часові межі поліфонічної фактури. Мелоритмічна варіантність виявляється у широкому диханні кантилени: комбінуванні голосів пісні зі сталих мотивів, їх мелодійному «пророщуванні», інтонаційному засвоєнні широкої інтерваліки. Внутрішня свобода ритмічної будови пісенного сегменту сягає від вільного, рубатного звучання (відчуття «гуртового солоспіву») до підкресленої повторності ритмічних груп, «стопності» ритму. Фактуру характеризує опозиція об'єму звучання основного басового голосу та сольного підголоску, відмінність їх функцій, відносна автономність сегментів, вільний по відношенню до вербального тексту характер цензурування наспіву. Лінійний рух звукових пластів зберігає при реєстровому і тембровому контрастах інтонаційно-виразову врівноваженість між основним голосом і сольним «горяком». Особливості відчуття музичного часу формують такі риси темпоральності, як порушення кратності в системі довга-коротка тривалість, динамічне розширення метричної долі зсередини при повільному темпі, зміна відносної тривалості метричної долі в наспіві, що зумовлені тяглістю мелодійного розвитку.

Ключові слова: регіональна фольклорна традиція, вокальне мистецтво, музичне мистецтво, мелоритмічна варіантність, музичний час у фольклорі.

Vira Osadcha, Ph.D. in Art Studies, Professor at the Department of Theory and History of Music, Kharkiv State Academy of Culture, Ukraine

Melody-rhythmic variation and sense of musical time in the creation of tune types in the folklore of Sloboda Ukraine

The purpose of the research is to determine the manifestation of principles of melody-rhythmic variation in the development of the locally existing tunes and the limits of variation in creation of the new versions of the song melody types. **The methodology** of the research is based on theories developed in Ukrainian ethnomusicology, unifying general and specific methods and approaches, including historic, contextual and systemic functional approaches, as well as typological and comparative methods. **The novelty** of the paper is in providing the theoretical background for variation of melody-rhythmic development, discovering of manifestation of its form creating factors in combination of the segments of the tune and song verses, as well as the features of temporality in the sense of musical time. **Conclusions.** We propose that both modal-tune oriented and melody-integrative types of folklore thinking take part in the formation of locally spread tunes. These types determine such features of Sloboda Ukraine melodic types as lingering character of singing and space-time limits of polyphonic musical structure. Melody-rhythmic variation manifests itself in the broad breathing of cantilena, namely in combining the voices of the song with using permanent motives, their melodic „germination”, the acquisition of broad intervals into intonation. The internal freedom of rhythmic structure of the song segment reaches from the free, *tempo rubato* sound (impression of „collective solo singing”) until underlined repetitiveness of rhythmic groups, „stop” character of the rhythm. The musical structure is characterized by the opposition of sound of the basic bass voice and solo under-voice, the difference of their functions, relative autonomy of the segments, free relation between verbal text and character of caesura placing in the tune. The linear melodic movement preserves intonational and expressive balance between basic voce and solo high pitch voice (*horyak*) while containing register and timbre contrasts. The peculiarities of the sense of the musical time form the certain features of temporality, such as violating of multiples in the system of long-short duration, dynamic widening of the metric beat from inside during a slow tempo, the change of relative duration of a metric beat in the chant which are conditioned by durability of the melodic development.

The key words: regional folklore tradition, vocal art, musical art, melody-rhythmic variation, musical time in folklore.

Постановка проблеми дослідження. Варіаційність стилєвих проявів слобожанського музичного діалекту обумовлює розподіл

пісенних текстів на дві великі групи. До першої належать обрядові, ліричні пісні та балади, які в умовах слобожанської традиції не виявили схильності до стильових модифікацій, жанрових контамінацій. Вони в цілому зберігають структурні особливості розспіву пісенних сюжетів такими, якими вони побутували в місцевостях попереднього проживання сучасних слобожан. Друга група об'єднує фольклорні тексти, які можна віднести до розвинених зразків протяжного типу розспіву. Саме вони в процесі розвитку сформували слобожанські типи наспівів.

Часопросторові межі буття слобожанських типів наспівів варіативно виражені в окремих зразках сольних версій ліричних пісень (таких, що відмінні від одноголосого виконання гуртового розспіву). У піснях, що побутують переважно в гуртовому виконанні, тяглість музичного розвитку визначає риси темпоральності музичного діалекту.

Актуальність полягає у систематизації та доповненні аналітичного підґрунтя для характеристики музичних діалектів, що склалися в умовах традицій пізнього компактного заселення, зокрема Харківщини. Вони відрізняються яскраво вираженою відмінністю версій окремих мелотипів. Підґрунтя такої характеристики складає визначення рівня розвитку музичного мислення (відрізнення модально-поспівкового та інтеграційно-мелодійного типу мислення), від переваги рис якого залежить вибір принципів розгорнення композиції пісень, відлік і членування музичного часу.

Вагоме місце в процесі структурного розгортання наспіву займає утілення принципу мелоритмічної варіантності, тоді як у формуванні нових версій (розширення інтонаційного поля наспіву) спрацьовує принцип варіаційності. Вони в свою чергу впливають на відбір показників ладофактурного розвитку, на процес мелоінтонаційної типізації окремих елементів поспівочних ланцюжків, з яких формується наспів.

Мета статті визначити прояви принципів мелоритмічної варіантності у розвитку наспівів локального побутування та межі варіаційності у творенні нових версій пісенних мелотипів.

Об'єкт дослідження – мелотипи обрядових та ліричних пісень локального побутування в фольклорній традиції Харківщини.

Предмет – узагальнення дії мелоритмічного варіювання та відчуття музичного часу на komponування та музичну стилістику локально поширених типів наспівів.

Аналіз сучасних публікацій за темою роботи Роль варіативності та її форм – варіантності як принципу розвитку мелодійного малюнку та фактурної вертикалі й варіаційності як основного принципу утворення пісенних версій в інтонаційному полі одного мелотипу дослідив А. Іваницький [2].

Для пісенної традиції Харківщини, що складалася протягом XVII на початку XVIII ст., велике значення має твердження вченого, що саме в цей період «відбулося оформлення кантилени, і в мовленні, і у фольклорі провідною стала *розповідна* модальність» [2, 168]. А. Іваницький вважає, що розповідна «нульова» модальність «явище історично й еволютивно більш пізнє, ніж інші види модальності, але умовне прийняття її за «норму» при аналізі і мови, і музики зручне і методологічно продуктивне» [2, 168].

Створення нових версій обрядових пісень А. Іваницький пов'язує із дією на рівні мислення логічної фігури серіації. «Цим пояснюється широко відоме явище варіативності – і як *варіантності* (пісня існує насамперед у множині версій, насамперед регіональних), і як *варіаційності* (обрядові наспіви й тексти створюються не як пошук нового, оригінального, а в межах видозмінювання вже існуючого)» [2, 236].

І. Клименко визначила, що для вивчення мелодіалектних особливостей пісенного фольклору на певній території доцільно сполучати як морфологічні, так і фонетичні чинники: «*ареально-диференційними* ознаками можуть слугувати компоненти як *морфологічного* рівня (тип ритму, композиції, ладозвукоряду, фактури), так і *фонетичного* (звукорядно-фактурні стилістичні особливості, виконавська манера, темброва характерність, специфіка варіювання мелодики, ритму, мелізматика тощо)» [3, 23]. Це твердження спрацьовує для аналізу рис музичного діалекту в слобожанських типах наспівів, а також може «проявити себе як локальна стильова модифікація, що має певний ареал» стати «*критерієм мелодіалектного поділу території*» [3, 23]. Такі засоби мелоритмічного розвитку, як «неалгоритмічне варіювання», «рубатні форми ритмічного дроблення» [3, 23] дозволяють суттєво доповнити характеристику наспівів, які побутують в умовах традиції пізнього компактного заселення.

Композиційні особливості протяжних пісень на аналізі лірики в традиції півночі та сходу Слобожанщини дослідила В. Русіна. Вона концептує пісенну лірику протяжного розспіву як жанр протяжних пісень з притаманними структурними й ладофактурними особливостями, розрізняє три мелодико-фактурні типи: «1) модально-поспівковий (на основі функційного двоголосся); 2) підголосково-поліфонічний, з виокремленим верхнім, інтонаційно активним голосом — *«горяком»*, який перебирає на себе функцію мелодії; 3) гомофонно-гармонічний, із характерною кантовою вертикальною фактурою [4, 130]. Зокрема дослідниця визначає природу ритмічної варіативності «в розспівуванні довгих тривалостей, своєрідній звуковій медитації виконавців. Тут виявлено такі закономірності: якщо склад триває 2 долі і більше, то друга рясно розспівується» [5, 14]. Зокрема В. Русіна характеризує ритміку протяжних пісень як варіативну, підкреслює «урізноманітнення ритмічного малюнку вживанням прямих та зворотних пунктирів» [5, 13].

Тяжіння фактури до консонантності і формування триопорної системи ладових констант в обрядових наспівах унісонно-гетерофонної фактури на матеріалі Сумщини визначила О. Гончаренко [1, 11]. «Ліризація обрядових наспівів вплинула і на характер їх багатоголосся. Майже у всіх гуртових версіях спостерігаємо паралельно-терцевий рух голосів... Іноді в дуже розспівних версіях гетерофонне розщеплення голосів призводить до утворення тризвуків, долучаючи до лінійного розвитку ще й гармонічний фактор». Дослідниця відмічає, що такі зразки типові також для центрально-наддніпрянської традиції, Полтавщини [1, 12].

Виклад основного матеріалу. В рисах слобожанського музичного діалекту можна спостерігати еволюцію типів музичного фольклорного мислення. У обрядових наспівах календарно-землеробського та родинного циклів переважає **модально-поспівковий тип** музичного мислення. При цьому обрядові пісні містять мелодичні звороти, типові для пісень ліричної образної сфери. Композиція пісень «розростається» із використанням типово ліричних поспівок із сегментів до музичних фраз-рядків. Якщо цей процес не змінює якості структури наспіву, то формується **слобожанський варіант «протяжного» стилю розспіву.**

Під час співу «протяжних» пісень агогічні прийоми манери виконання справляють враження «гуртового солоспіву». Наприклад, коли учасники завершують спів сегменту з акцентом, притаманним більше чоловічій традиції виконання, цезура при цьому можлива і всередині слова.

Наспів «Зійшов місяць та із вечора рано» (запис і транскрипція В. Осадчої, 1991) з с. Очеретове Валківського району має структуру дворядкової строфи з поділом кожного рядка на 2 сегменти в поетичному тексті:

Зій - шов мі-сяць та із ве - чи - ра ж(и) ра но
хо-див (и) ко - зак я й(и) до дів чи ни ж(е) тай - но.

За мелодійним розвитком розспів цезурується на 6 мотивів, кожен з яких має автономний характер та виразний мелодійний малюнок. При цьому сольний заспів охоплює 1 сегмент і перший склад другого, після цезури спів з другого складу підхоплює гурт, і останні 5 складів тексту діляться цезурами на 2 сегменти.

Закцентуємо, що тяглість музичного розвитку сполучається із акцентуванням у розспіві метричних долей. Об'єм звучання нижнього пласту фактури від b до g^1 , сольний підголосок обіймає від g^1 до d^2 , спільний звук g^1 , три ладові опори кварто-секундового відношення $b-c^1-es^1$.

Подібний характер розспіву в зразковій ліричній пісні «Туман поле покриває» з с. Киселі Первомайського (нині Лозівського) району (запис і транскрипція В. Осадчої, 1990):

Музична партитура з трьох систем. Перша система: вокальний голос з ліричними текстами: «Ту-ман поле по-кри-ва - є ой да поміж(и) ти - м(и) же». Друга система: супровідний голос з ліричними текстами: «Тай ту - ма (га) - ном ж(и) сиз го (го) -лу - бо -(ні) ко ш(гі)». Третя система: супровідний голос з ліричними текстами: «та - є.».

Розспів характеризує тяглість мелодичного розвитку, поспівочна автономність, побудова мотивів на широких інтервалах, в ньому не співпадає сегментація тексту і наспіву. Зокрема, цезури падають на середину слів «тума-ном», «лі-тає». Трирядкова 8складова структура у подальших строфах має варіанти 8668, з розширенням та сегментацією другого рядка. Нижній пласт звучання розділений на основний голос, який продовжує мелодійну лінію заспіву і підголосок, що функціонує як підтримка 4 ладових опор у відношенні $g-a-d^1-f^1$, хоча кожен сегмент наспіву висуває власну опору, або протиставлення двох опорних тонів. Звукові пласти верхнього і основного голосів наближені, перехрещуються на унісонах і під час прямого та паралельного руху голосів. Порушується кратність у співвідношенні «довга-коротка тривалість». Декламаційний за характером сольний заспів має коротку тривалість вісімку, яка в подальшому гуртовому розспіві змінюється на чвертку (без уповільнення темпу звучання) при цьому темп зберігається.

Мелоритмічна варіантність притаманна мелотипам обрядових наспівів, а також ліричним пісням протяжного типу розспіву.

А. Іваницький визначає, які логічні фігури спонукають до формування таких наспівів: «для логіки серіацій, угруповань і класифікацій притаманні такі якості komponування наспівів, як «накопичування, повторюваність і слабкість дистантних зв'язків між складниками форми» [2, 234]. Як основний принцип розвитку **мелоритмічна варіантність** формує насамперед інтонаційний стрій

наспіву, лінійну проекцію фактури – голоси пісні, особливо – індивідуальні відтинки, – заспів та «горяк».

В наспівах **сольної традиції виконання** особливості організації часу в просторовому бутті наспіву проявляються також в розгорнутості, «степовій» вільності музичної композиції. Зокрема в таких її чинниках, як:

- дрібна цезурованість наспіву, підкреслення глибини цезури при виконанні;
- звукоряд наспіву може охоплювати октаву – півтори октави, в одному сегменті наспіву може використовуватися весь звукоряд, ходи на широкі висхідні та низхідні інтервали;
- в ритмічній будові сегментів часто використовуються не кратні тривалості, що надає наспіву драматичного, емоційно загостреного характеру.

У гуртовому розспіві **мелоритмічна варіантність** зберігає ці чинники, а також актуалізує наступні фактурні особливості:

- опозицію об'єму звучання основного басового голосу та звукоряду сольного підголоска;
- відносну автономність сегментів, відділених більш або менш глибокими цезурами;
- утворення стійких голосових розгалужень (підголосків) в нижньому шарі звучання, які сполучають функції основного голосу та акустичну підтримку основних ладових опор наспіву);
- дотримання інтонаційно-виразової врівноваженості між основним голосом і сольним «горяком»;
- голоси сполучаються у фактурній вертикалі за принципом вільної консонантності; можлива взаємозаміна ладових ступенів у русі голосів.

Ритмічна складова **мелоритмічної варіантності** базується на якості відчуття музичного часу наспіву. Вона має ознаки:

- зміна відносної тривалості долі в наспіві (вісімка-чвертка може змінюватися на чвертка-половинна, половинна-ціла);
- переважання повільного темпу в багатьох ліричних піснях локального поширення;
- динамічне розширення звучання долі зсередини та розспівування в межах такої продовженої часової долі.

Специфічним для слобожанських типів наспівів постає також **якість метричного відчуття**, зумовлена тяглістю мелодійного розвитку:

- зміна кратності в системі «коротка-довга тривалість»;
- ефект динамічного протягування тривалості за рахунок збільшення напруженості звучання.

Метроритмічна агогіка, можливо, є наслідком поширеної в минулому сольної традиції виконання позаобрядових пісень. У структурі музичного діалекту вона набуває формотворчого значення, бо сприяє усталенню ознак виконавського стилю і впливає на якість структури пісенного тексту. Мірний поділ метричної долі може порушуватися уведенням прямого або зворотного пунктиру.

Пісенний сегмент охоплює розспів окремого слова або вербального виразу, залежно від його ролі в композиції наспіву: в заспівній (сольній) частині строфи, в півкадансовому та кадансовому зворотах, а також на додаткових цезурах, пов'язаних із словозривами або повторами слів, уведенням додаткових (допоміжних при співі) складів, огласовок.

Варіаційність в межах одного мелотипу, особливу плинність відчуття музичного часу під час розспіву можна спостерігати на варіантах локально поширеного сюжетного мотиву «вдова мандрує з немовлям» із заспівом «Ішла вдова долиною» з с. Іванівка Ізюмського району (запис В. Осадчої та С. Крейт, транскрипція В. Осадчої, 1990) та с. Яковенкове Балаклійського району (запис В. Осадчої та С. Нікітіна, транскрипція В. Осадчої, 1978):

І-шла в(и)до- ва ой ой (і) до - ли-но - ю
із ма - ло - ю ж(и) ой ой і ди - ти - но - ю.
Ой і - де ж(и) ш - ла вдо - ва й(і) до - ли-но - ю
ой да ш(и)-ла в(и)-до - ва ой гой гой до - ли - но - ю

Ці варіанти мають спільну ладо-фактурну будову, наспів розгортається з опорою на систему 3 ладових констант відношення $b-c^1-f^1$. Варіаційність проявляється у тривалості заспіву, кількості розгалужень голосів нижнього пласта звучання. Мелодійна рельєфність і образно-емоційне наповнення верхнього голосу в обох варіантах змінює його значення у наспіві. Тепер фактура не стільки сполучає основний голос та підголосок, скільки два рівноправні пласти звучання підголосково-поліфонічної фактури. Варіаційність за якістю метрики: в першому наспіві з с. Іванівка, який виконують дві співачки, метрична доля чвертка, у варіанті гуртового виконання з с. Яковенкове вона збільшена до половинної.

Принцип вільної консонантності дозволяє в розспіві одної пісні поєднати унісоми, рух паралельними терціями, а також тризвуками фонічної (не функціональної) природи. Функціональною опорою залишається октава. В обох варіантах драматичний характер пісні підкреслений чергуванням в ритмі наспіву прямого та зворотного пунктирів – улюбленого ритмічного прийому багатьох харківських співачок.

Як мелоритмічна варіантність, так і варіаційність, агогіка при тривалому використанні та завдяки колективній творчій праці над відбором засобів виразності у практиці гуртового розспіву проявляють себе і як ознаки виконавського стилю, і водночас як формотворчий чинник.

Висновки.

1. Створення специфічно слобожанських типів наспівів зумовлюють такі якості фольклорної традиції, як інтонаційна активність розспіву і локальна обмеженість побутування у фольклорному осередку. Насамперед вони залежать від особливостей внутрішньої організації музичного часу при розспіві, а також використання в якості формотворчих чинників наспіву варіативності мелоритмічного розвитку у сполученні сегментів наспіву та пісенних строф і варіаційності у створенні типів наспівів локального поширення.

2. Мелоритмічна варіантність виявляється у широкому диханні кантилени: комбінуванні голосів пісні із сталих мотивів, їх мелодійному «пророщуванні», інтонаційному засвоєнні широкої інтерваліки. Внутрішня свобода ритмічної будови пісенного сегменту від підкресленої повторності ритмічних груп, «стопності» ритму»

сягає вільного, рубатного звучання (відчуття «гуртового солоспіву»). Фактуру характеризує опозиція об'єму звучання основного басового голосу та сольного підголоска, відмінність їх функцій, відносна автономність сегментів, вільне цезурування наспіву.

Лінійний рух звукових пластів зберігає при реєстровому і тембровому контрастах інтонаційно-виразову рівноваженість між основним голосом і сольним «горяком». Голоси фактурної вертикалі максимально сполучаються за основним принципом вільної консонантності.

3. Особливості відчуття музичного часу формують такі риси темпоральності, як порушення кратності в системі довга-коротка тривалість, зміна тривалості метричної долі в між заспівом і гуртовим продовженням наспіву.

Динамічне розширення метричної долі зсередини при повільному темпі, зміна відносної тривалості метричної долі в наспіві (вісімка-чвертка може розширюватися на чвертку-половину, навіть до відношення половина-ціла); розспівування в межах такої продовженої часової долі, вільний по відношенню до вербального тексту характер цезурування, що зумовлені характерною тяглістю мелодійного розвитку.

Перспективи подальших досліджень. За нашими спостереженнями, саме ці якості розспіву пісенного тексту виступають як найбільш дієві у формуванні музичного діалекту Сходу України (Харківщини) і можуть доповнити методи виявлення особливостей музичного діалекту для аналогічних за класифікацією регіональних пісенних традицій, зокрема новопоселянського типу.

Список використаних джерел і літератури:

1. Гончаренко О. Весільні наспіви силаборитмічної моделі 5+3 на території Сумщини: мелоареалогія. Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка. Львів, 2008. Вип. 22, 40–68.
2. Іваницький А. Історичний синтаксис фольклору. Проблеми походження, хронологізації та декодування народної музики. Вінниця: Нова книга, 2009. 404 с.
3. Клименко І. Методичні проблеми сучасної мелоареалогії: з практичного досвіду документального картографування. Проблеми етномузикології, 5 (Слов'янська мелогеографія, 1), Київ, 2010, 19–30.

4. Русіна В. Традиційна пісенність Слобожанщини: музично-стильові особливості протяжного співу. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: збірник наукових праць. Харків: ХДАДМ, 2018. Вип. 6, 129–133.

5. Русіна В. Композиційні особливості протяжних пісень Слобідської України. Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» Київ, 2020. 19 с.

References:

1. Honcharenko O. (2008). Vesilni naspivy sylaborytmichnoi modeli 5+3 na terytorii Sumshchyny: meloarealohiia. Naukovi zbirky LNMA im. M. Lysenka. Lviv, 22, 40–68 [in Ukrainian].

2. Ivanytskyi A. (2009). Istorychnyi syntaksys folkloru. Problemy pokhodzhennia, khronolohizatsii ta dekoduvannia narodnoi muzyky. Vinnytsia: Nova knyha. 404 s. [in Ukrainian].

3. Klymenko I. (2010). Metodychni problemy suchasnoi meloarealohii: z praktychnoho dosvidu dokumentalnoho kartohrafuvannia. Problemy etnomuzykolohii, 5 (Slovianska meloheohrafiia, 1), Kyiv, 19–30 [in Ukrainian].

4. Rusina V. (2018). Tradytsiina pisennist Slobozhanshchyny: muzychno-stylovi osoblyvosti protiazhnoho spivu. Tradytsii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti: zbirnyk naukovykh prats. Kharkiv: KhDADM, 6, 129–133 [in Ukrainian].

5. Rusina V. (2020). Kompozytsiini osoblyvosti protiazhnykh pisen Slobidskoi Ukrainy. Avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvoznavstva: spets. 17.00.03 «Muzychne mystetstvo» Kyiv, 19 s. [in Ukrainian].

UDC 78.071.7

DOI 10.33287/222307

Іваннікова Людмила Володимирівна,
*кандидат філологічних наук, старша наукова співробітниця
Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М.Т. Рильського НАН України*
тел. (096) 318 - 86 - 92
e-mail: ivannikovafoik@ukr.net
<https://orcid.org/0000-0003-0617-5082>

Скаженик Маргарита Вікторівна,
*кандидат мистецтвознавства, старша наукова співробітниця
Проблемної науково-дослідної лабораторії етномузикології
Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського,
доцент Київського національного університету культури і мистецтв*
тел. (097) 937 - 34 - 95
e-mail: volodar.maestro@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-8921-6144>

ВЕСНЯНКИ СІЛ ГУБЧА І ПАРТИНЦІ ХМЕЛЬНИЦЬКОЇ ОБЛАСТІ: ЛОКАЛЬНІ МУЗИЧНО-ПОЕТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ

Мета статті – простежити динаміку функціонування весняно-обрядової традиції сіл Губча і Партинці Хмельницької області (басейн верхньої Случі); дати комплексну (текстологічну і музичну) характеристику місцевих веснянок. **Методи дослідження:** безпосереднє спостереження та інтерв'ювання, порівняльно-типологічний для систематизації та класифікації емпіричного матеріалу, структурно-аналітичний для виявлення специфіки жанрово-функціональної диференціації та ритмо-мелодичної будови місцевих веснянок. **Наукова новизна:** в обіг словесної та музичної фольклористики вперше введено і ґрунтовно проаналізовано веснянки сіл Губча і Партинці (польові записи Л. Іваннікової 1980-х – поч. 1990-х років). **Практичне значення** статті полягає у можливості використання її результатів та матеріалів як у наукових виданнях (збірниках, монографіях, етномузикологічних атласах), так і для реконструкції елементів пісенної та звичаєво-обрядової культури. **Висновки.** У традиціях сусідніх сіл Губча і Партинці веснянки (співані, танкові та ігрові) приурочені до Великодніх гулянь на

цвинтарі коло церкви. Про розвинену пісенно-обрядову весняну традицію свідчить багатство сюжетів та мелотипів, які вдалося записати наприкінці ХХ століття. Жінки 1910–1920-х років народження краще пам'ятали танково-ігрові пісні, серед яких: «Зайчик», «Жучок», «Жона», «Шум» і «Кривий танець»; без мелодій зафіксовано «Мак» і «Подольночку». У післявоєнний час (після 1940-х років) весняна пісенність вийшла з активного функціонування, але збереглася до нашого часу в пасивній пам'яті інформанток. Співачки 1930-х років народження веснянок практично не знали, або пригадували фрагментарно. Аналіз поетичних текстів веснянок показав, що на початок ХХ століття архаїчні риси втрачені і сюжети відображали реалії народного побуту. Локальними особливостями жанру є розгалуженість варіантів, поєднання різних пісень у межах одного танку, взаємозаміна пісень, що супроводжують різні танки, поєднання танку і гри з елементами побутової драми. Мелотипологічний аналіз виявив 13 ритмокомпозиційних типів (3 з яких представлені поетичними текстами без мелодій). Більшість веснянок спирається на чотиридольний ритм у різноманітних ритмокомпозиційних версіях. Значну кількість поетичних текстів притягнула до себе шестидольна дворядкова ритмоформула. Переважають мелодії квінтового звукоряду з великою або малою терцією в основі. Оригінальні ладові характеристики мають ігрові веснянки «Жона», «Зайчик» і танок «Туман танчик виводить». Окремі ритмотипи споріднені мелоінтонаційно. Деякі наспіви мають пізнішу танцювально-приспівкову стилістику. Простежено стійку тенденцію до поступового прискорення темпу під час співу кожної пісні. Типологія веснянок досліджуваного локусу виявляє спорідненість з волинсько-західноподільською та східноподільською традиціями.

Ключові слова: веснянка, танково-ігрові пісні, хоровод, Великдень, локальна фольклорна традиція, Волинь, Поділля, Волинсько-Подільське пограниччя, пісенна типологія.

Ivannikova Liudmyla, Candidate of Philology, Senior Research Fellow at M. Rylsky Institute for Art Studies, Folkloristic and Ethnology of Ukrainian National Academy of Sciences, Kyiv, Ukraine.

Skazhenyk Marharyta, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Senior Research Fellow at Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music; Associate Professor at Faculty of Musical Art, Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine.

Spring-time ritual folk songs from villages Hubcha and Partyntsi, Khmelnytskyi region: local musical and poetic features

The purpose of the article is to trace the dynamics of the functioning of the spring ritual tradition of the villages of Hubcha and Partyntsi of the Khmelnytskyi region (the basin of the upper Slucha); to give a comprehensive (textological and musical) description of local „*vesnyanka*”. **Research methods:** direct observation and interviewing, comparative-typological for systematization and classification of empirical material, structural-analytical for identifying the specifics of genre-functional differentiation and rhythmic-melodic structure of local „*vesnyanka*”. **Scientific novelty:** for the first time, the folk songs of Hubcha and Partyntsi villages were introduced into the circulation of verbal and musical folkloristics and thoroughly analyzed (field records of L. Ivannikova, 1980s – early 1990s). **The practical significance** of the article lies in the possibility of using its results and materials both in scientific publications (collections, monographs, ethnomusicological atlases) and for the reconstruction of elements of song and ritual culture. **Conclusions.** In the traditions of the neighboring villages of Hubcha and Partyntsi, „*vesnyanka*” (sung, danced and played) are timed to the Easter festivities at the cemetery near the church. The wealth of stories and melotypes, which were recorded at the end of the 20th century, testifies to the well-developed song-ritual spring tradition. Women born in the 1910s and 1920s better remembered tank game songs, including: „*Zaichyk*” („Bunny”), „*Zhuchok*” („Bug”), „*Zhona*” („Wife”), „*Shum*” („Noise”) and „*Kryvyi Tanets*” („Crooked Dance”); „*Mak*” („Poppy”) and „*Podolyanochka*” („Girl from Podillia”) were recorded without melodies. In the post-war period (after the 1940s), spring songwriting ceased to function actively, but has survived to our time in the passive memory of female informants. Female singers of the 1930s practically did not know the birth of freckles, or remembered them only fragmentarily. The analysis of poetic texts of freckles showed that at the beginning of the 20th century, archaic features were lost and the plots reflected the realities of folk life. Local features of the genre are the ramifications of options, the combination of different songs within one tank, the interchange of songs accompanying different tanks, the combination of a tank and a game with elements of domestic drama. The melotypological analysis revealed 13 rhythmic compositional types (3 of which are represented by poetic texts without melodies). Most „*vesnyanka*” are based on a four-part rhythm in various rhythmic compositional versions. A significant number of poetic texts were attracted by the six-part, two-line

rhythmic formula. Melodies of the fifth scale with a major or minor third at the base are predominant. The game freckles „Zhona”, „Zaichyk” and the dance „Tuman tanchyk vyvodyt” („The Fog Dance brings out”) have original tonal characteristics. Individual rhythm types are melotonationally related. Some chants have a later dance-chorus style. A steady tendency to a gradual acceleration of the tempo during the singing of each song was observed. The typology of the „vesnyanka” of the studied locus reveals a kinship with the Volyn-West Podillia and East Podillia traditions.

The key words: „vesnyanka”, round dance songs, round dance, Easter, local folk tradition, Volyn, Podillia, Volyn-Podillia border region, song typology.

Постановка проблеми. Терени колишніх Заславського і Старокостянтинівського повітів (тепер північ Хмельницької області) цікаві як культурне пограниччя Волині та Поділля. Місцевий фольклор (прозові та пісенні тексти, мелодії, ритуали і звичаї) корелюється як з волинською, так і з подільською усною традицією. Це зумовлює локальні музичні та текстологічні особливості пісенних жанрів.

Актуальність дослідження. Упродовж XIX–XX століть етнографи, фольклористи та етномузикологи недостатньо цікавилися самотньою культурою краю, яка ще донедавна активно функціонувала. Мало представлені місцеві пісні, у тому числі веснянки, у збірниках музичного фольклору, на Інтернет-ресурсах і в репертуарі сучасних фольклористичних реконструкторських гуртів.

Польова робота авторок покликана частково закрити проблему нестачі пісенних матеріалів. Л. Іваннікова з 1982 року здійснює спорадичні записи пісень (насамперед обрядових) в різних селах Старокостянтинівського (Волиця-Керекешина, Губча, Драчі, Капустин, Партинці, Пеньки, Сквородки, Стецьки), Славутського та Полонського районів. Більшість веснянок записана протягом 1983–1991 років. Досліджуючи пісенні тексти, авторка виокремлює понад тридцять типів сюжетів веснянок (не враховуючи варіантів) від більш ніж двадцяти виконавиць різного віку. Двадцять два сюжети записані в одному лише селі Губча (мала батьківщина дослідниці), яке обстежувалося стаціонарним методом. М. Скаженик також здійснювала експедиційні виїзди в терен. У 2013 році, у співпраці із звуко-, відеооператором Олегом Коробовим, робота проводилася в селах Старокостянтинівського (Радківці, Демківці, Чорне) та Ізяславського (М’якоти) районів.

Зібрані в цих експедиціях веснянки характеризуються розмаїттям сюжетів, мотивів і образів, а також багатою мелотипологічною картиною. Ці твори варті уваги фольклористів, як теоретиків, так і практиків, які займаються реконструкцією традиційної пісенної культури українців.

Огляд літератури. Польові матеріали з Волинсько-Подільського пограниччя опубліковані (без мелодій) на сторінках таких видань: «Труды этнографическо-статистической экспедиции в западно-русский край» Павла Чубинського (Т. 3, СПб, 1872. Т. 4, СПб, 1877); у праці історика Миколи Теодоровича «Историко-статистическое описание церквей и приходов Волынской епархии. Т. IV. Староконстантиновский уезд» (Почаїв, 1899) [12, 157–281, 793–808, 873–883, 793–808]; у журналі «Киевская Старина» (аналіз цих джерел у статтях Л. Іваннікової [4; 5]). Записи з мелодіями, зроблені переважно у ХХ столітті, частково увійшли до збірника «Народні пісні Хмельниччини» [2], матеріали з суміжних територій знаходимо у низці збірок і публікацій [1; 6; 11]. У загальних рисах місцева типологія ранньотрадиційних наспівів відображена на макрокартах І. Клименко [8]. Але системний погляд на пісенні традиції регіону, який би враховував мелоструктурні, поетичні та контекстові особливості побутування місцевих жанрів, у тому числі веснянок, ще попереду.

Пропонована стаття є одним із перших кроків у напрямку комплексної характеристики весняно-обрядової пісенності на прикладі вузько-локального матеріалу, який вперше вводиться у науковий дискурс музичної фольклористики та етномузикології. **Джерельною базою** є записи у селах Губча і Партинці колишнього Старокостянтинівського району Хмельницької області (басейн верхньої Случі). Це результат багаторічної (1980–1991) польової роботи Л. Іваннікової. В обох селах зафіксовано спільний репертуар веснянок, які виконувалися на Великдень біля церкви в с. Губча (обидва села належать до парафії місцевої Свято-Покровської церкви). Це дозволяє розглядати пісні сіл Губча і Партинці як одну музичну традицію.

Мета статті – простежити динаміку функціонування весняної пісенно-обрядової традиції сіл Губча і Партинці; дати комплексну (текстологічну і музичну) характеристику місцевих веснянок.

Об'єкт дослідження – пісні весняного циклу (співані, танкові та ігрові); **предмет** – типологія поетичних текстів та мелодій. Різновекторність підходів до аналізу веснянок зумовила **структуру**

статті: (а) спочатку окреслено обрядово-етнографічний контекст побутування жанру, згадані основні співачки; (б) потім проаналізовано сюжети та поетичні мотиви пісенних текстів, хореографія рухів; (в) завершує аналіз мелотипологічна характеристика наспівів з огляду на їх ритмокомпозиційний та звуковисотний устрій.

Виклад основного матеріалу. Усі респонденти свідчать про те, що хороводні та ігрові веснянки співали на Великдень довкола церкви. Тож поряд із терміном «веснянка» тут побутує «великóдна пісня». Дехто їх ще називає «постові́ми піснями». Цей термін стосується переважно ліричних веснянок, які не передбачали руху і співалися на вулиці в піст. Традиція активного співу веснянок на вулиці почала згасати у 1930-х роках: *«А коли перестали в селі співати веснянки? – Ше як я була малою, так міні, може було, ну, років десять. То я ходила на цвинтар, так помню, як ниньки. Ходила на цвинтар, і ми там кругом збиралися, брали в руки, їдну [дівчину], садовили в сиридїні і “Шума” гралися ми. І співали [...]. То ми так як вже тако ходили, то я так помню, ше маленькою я була, то ми так співали там завсіди»*³⁷. Події, про які розповідає виконавиця, могли відбуватися у 1930–32 роках, до початку Голодомору. На той час у селі згоріла основна церква, але на цвинтарі ще існувала дерев'яна каплиця, яку згодом також зруйнували комсомольці. Це й зумовило спів веснянок на цвинтарі в період між 1926–1932 роками. Деякі з ігрових веснянок («Просо», «Мак», «Подоляночка») перейшли до дитячого репертуару і затримались до початку 60-х рр. Так, «Подоляночку» Л. Іваннікова чула від рідної баби, Оксеньки Варава, 1904 р.н., в середині 1960-х. Причиною згасання традиції, як свідчать респонденти, стали переслідування за релігійні переконання, а також голод 1933 року. Тож у 1980-х – на початку 90-х веснянки зберігалися лише в пасивній пам'яті виконавиць старшого покоління (1910–1920-ті роки народження), які чули або самі співали їх у дитинстві.

У селі Губча більшість жінок знали окремі фрагменти пісень, однак серед них було дві співачки, які пам'ятали майже весь весняний репертуар 1910–20-х років. Це Оксенька Цісарук, 1910 р.н. та Олена Крещенко, 1924 р. н. Так, Олена Іванівна Крещенко належала до дуже співучої родини, була півчою церковного хору, мала феноменальну музичну пам'ять. Вона зберегла у своєму репертуарі веснянки і передала їх своїй дочці, Марії Іванівні Панасюк, 1950 р. н. (художня

³⁷ Записано в жовтні 1998 р. від Ольги Сергіївни Поп'юк, 1922 р. н.

керівниця сільського будинку культури), яка в 1983 році наспівала веснянки своєї матері на прохання Л. Іваннікової³⁸. Виявилось, що кожна з них інтерпретує ці твори по-своєму: Марія співала повільніше, більш ліризовано і розспівано, а от її мати – досить жваво й активно. Олена також навчила веснянок своїх онуків – Надію 1973 р. н. та Галину 1969 р. н. Усе це свідчить про те, що музична традиція зберігається не просто в певному локальному осередку, а насамперед в окремій родині й передається від матері до дочки та онуків.

У селі Партинці веснянки вдалося записати від гурту з трьох жінок: Марії Лук'янівни Солодун, 1922 р. н., Марії Лук'янівни Панзиги, 1921 р. н. та Ковтонюк Ганни (жінка відмовилася дати повнішу інформацію про себе, хоч і виявилась основною співачкою). Запис відбувся у 1991 році.

Поетичні тексти веснянок, відомості про хореографічну складову. Усі веснянки можна поділити на дві великі групи: танково-ігрові та ліричні, які співали без жодних рухів. Танкові являють собою близькі чи віддалені варіанти веснянок, поширених на Волині, в Галичині та на Поділлі: «Кривий танець», «Шум», «Жучок», «Жона», «Зайчик». Що ж стосується структури танкових пісень, то вони складаються переважно з двох або кількох частин, у яких протиставляються дівчата парубкам або молодицям, милий – нелюбові, мила – нелюбій дівчині. Інципіти пісень наведені в таблиці 1.

«Кривий танець» мав різні форми хороводу: коло, ключ, перехід через «ворота». Про це повідомляли респонденти різного віку. Найпоширеніша форма – коло, яке згодом розривається і учасники проходять через «ворота». *«Кривий танець кругом водять, а дві дівчині потім ворота робили, і весь круг ішов чириз ворота»*³⁹. Інша орнаментальна форма «Кривого танцю» – зигзагоподібний рух ключем. Для її відтворення вбивали на лузі три кілочки або садовили троє маленьких дітей на відстані одне від одного, так, щоб вони утворювали трикутник, і між ними вели хоровод. Ключ рухався таким чином, що орнамент танку нагадував квітку з трьома пелюстками. Така хореографія відома в різних локальних традиціях української етнічної території. Великий ареал – одна з ознак архаїчності явища.

³⁸ У 1986 р. збирачка переспівала їх для рукописних фондів ІМФЕ. Саме ці, наспівані Л. Іванніковою, веснянки («Жучок», «Кривий танець», «Шум») і були опубліковані у збірці Людмили Єфремової «Народні пісні Хмельниччини» [2, 156, 165, 168–169].

³⁹ Записано 10 серпня 1989 р. від Мотрі Кузьмівни Колеснік, 1904 р. н.

До «Кривого танцю» співали три типи пісенних сюжетів, які або звучали окремо, або поєднувалися один з одним. Перший сюжет відомий на Волині, Поділлі та в Галичині, а також на Поліссі (Гомельщина) [1, 162–163, 592; 2, 165–170; 3, 78–87; 9, 66]. «Я кривого танця та й не виведу кінця»: дівчина сплітає вінка і вішає його на кілочку, а мати віддає спочатку нелюбові, а потім милому. Перші строфи *«Я кривого танця / Та й не виведу кінця, // Треба його та й виводити, / Кінець йому та й знаходити»* є своєрідним зачином, який контамінується з різними піснями: «Ой вінче мій, вінче» або «Туман танчик виводить». У другому випадку відбувається контамінація двох абсолютно різних мелодій, про що буде сказано далі. Сюжет про віночок поєднувався і з піснею «Ой шум ходить по діброві».

Власне ці два танки – «Кривий танець» і «Шум» – супроводжувались цілою низкою різноманітних пісень, більшість з яких мали однакову мелодію шестидольного ритмічного устрою.

Текст «Туман танчик виводить» відомий в багатьох варіантах у фіксаціях різних збирачів, зроблених на Волині, Поділлі, і навіть на Лівобережжі [6, 8; 1, 163, 600; 2, 163; 10, 135]. У першій половині пісні мати застерігає дочку ставати в танку поруч із нелюбом, а в другій, навпаки, рекомендує стати поруч з милим, тобто схвалює її шлюб по любові.

Ще одна супровідна пісня до «Кривого танця», зафіксована в цьому селі, – веснянка «На городі корито». Це віддалений варіант «Вербової дощечки», однак має оригінальний сюжет: пані виходить на подвір'я в широкій сукні, яка палає, мов жар, і це багаття гасять по черзі дівчата і парубки.

Танок «Шум» також має численні варіанти в різних регіонах, і текстові, й музичні [1, 80–83, 593; 6, 13–14; 9, 59, 60; 10, 134, 141]. Із коментарів виконавиць дізнаємося, що «Шум» мав дві форми хороводу: ключ і коло (ймовірно, два концентричні кола, які рухались у протилежні боки): *«“Шум” водився колом»*⁴⁰; *«Шума так танцюють. Бирут хустки, і за хустки бируця, за кінці, щоб більший був таниць, ти й ростянуть вили-ике коло! І біжат – ті так, а ті напротів»*⁴¹; *«Ці всі пісні співались до “Шума”. Дівчата беруться за хустки і стають*

⁴⁰ Записано 10 серпня 1989 р. від Мотрі Кузьмівни Колеснік, 1904 р. н.

⁴¹ Записано 5 лютого 1988 р. від Оксеньки Устимівни Цісарук, 1910 р. н. ІМФЕ, ф. 14-3, од. зб. 1195, а. 229.

ключем. Задня проходить попід руками і веде всіх за собою. Так безконечно. Біжать вздовж вулицею через всеньке село і співають»⁴².

Така протяжність «Шума» у часі зумовлювала велику кількість пісень, що його супроводжували, і в переважній більшості пісень побутового змісту пізнішого походження. Найпопулярніші з них мають зачин «Чижику та горобчику». В одному з текстів висміюється чоловік, якому не може догодити жінка. В іншому розповідається про нестерпне життя молодиці, яка не може ходити на вулицю через домашні клопоти: *«Під порогом порося кричить, / А у печі борщик біжить, / А в колисці дитя плаче, / А в запічку вуркотун вуркоче»*⁴³.

«Жучок» – також поширена весняна гра. Однак класичний його варіант у селі Губча практично не зберігся, нема його й у навколишніх селах. Пощастило зафіксувати всього кілька куплетів від виконавців старшого віку. Але навіть на основі цих фрагментів можна припустити, що під час водіння «Жучка», подібно до «Шума» й «Кривого танця», виконували або низку не пов'язаних за змістом куплетів, або ж окремих пісень, які співалися на одну мелодію в різній послідовності і об'єднувалися спільним приспівом «Грай, Жучку, грай!»

У трьох селах досліджуваного локусу побутує пісня про дівочий хоровод, за яким спостерігає парубок, підігруючи дівчатам на скрипці. Заспів варіюється згідно з назвою села: «А у Губчі серед села. / Там стояло дівок сорок»; «Й а в Партинцях серед села»; «Й у Волиці на вулиці». Пісня традиційно складається з двох частин: у першій парубок проклинає нелюбу дівчину, а в другій величає свою милу: *«На її віночок з глухої кропиви, / Щоб вона його не зносила, / Сонцем та вітром ізсушила, / Нас на весілля не просила»*⁴⁴.

На цю ж мелодію виконувалась веснянка «Через сінечки хиткі кладки», з побутовим сюжетом про молодицю, яку свекруха і свекор лають, а чоловік б'є, героїню захищає її рід. Ця історія приправлена дотепним народним гумором: *«... Чоловік злякався, в кропиви сховався. / – Научу я, научу я молодую жону! / В кропиву сховався, бороною вкрився. / – Научу я, научу я молодую жону!»*⁴⁵.

⁴² Записано 15 квітня 1991 р. від гурту жінок 1920-х років.

⁴³ Записано 5 лютого 1988 р. від Оксеньки Устимівни Цісарук, 1910 р. н. ІМФЕ, ф. 14-3, од. зб. 1195, а. 230.

⁴⁴ Записано в березні 1983 р. від Марії Іванівни Панасюк, 1950 р. н.

⁴⁵ Записано в березні 1983 р. від Марії Іванівни Панасюк, 1950 р. н. ІМФЕ, ф. 14-3, од. зб. 1185, а. 49.

Побутовий сюжет розгортається і в грі «Жона» («Обійду я навколо города»), зафіксованій у с. Губча. Зміст тексту жартівливий: жінка втікає на вулицю (в інших варіантах – на торг), а чоловік намагається заманити її дорогими гостинцями (хліб, булки, пиво, перстень), які забирають дівчата. Тут спостерігаємо елементи народного театру: у колі ходить дівчина, яка зображає «жону», а поза колом ходять двоє дівчат, які зображають «мужа». Пісенний діалог між «мужем» і колом дівчат в одному варіанті завершується побиттям жінки, а в іншому – взаємним примиренням. Це свідчить про імпровізаційний характер гри, ефектність якої залежала від акторських здібностей її виконавців. Дуже близькі варіанти гри записані Лесею Українкою та Василем Кравченком [1, 136–137; 6, 34–35].

Крім танково-ігрових пісень була ще ціла низка ліричних веснянок, які співалися протягом Великого посту на вулиці: «Ой яром, яром ше й долиною», «Коло млина, млина випала дощина», «Гай, мати, гай, зашумів гай», у яких йдеться про взаємини молоді напередодні одруження: спільна ночівля «в сінечках», обмін подарунками, налагодження стосунків з матір'ю нареченого. Усі тексти відображають звичаєве право XVIII–XIX століть.

Музичний устрій веснянок. У досліджуваному локусі записано десять мелодій весняної приуроченості з різною ритмокомпозиційною будовою. Ще три пісенні типи зафіксовані без мелодій. Меломорфологічні характеристики наспівів наведені в таблиці 1, де під кожною ритмічною формою виписані інципіти текстів. Узагальнимо спостереження над ритмокомпозиційним і звуковисотним устроєм пісень, а також над особливостями їх виконання.

Ритміка. Перша форма в таблиці має тримірний ритм, усі інші – двомірні. Вісім мелодій базуються на різноманітних 4-дольниках: монохронних (часто з дробленням другого покоління) та біхронних. Суто монохронний устрій властивий трьом формам ($\langle 4: || : 4 \rangle$, $\langle 44; (44)^2 \rangle$, $\langle 4_{3+3} 4^2; 44^n \rangle$). У формі $\langle 4\underline{3}^2\text{-ПСТС} \rangle$ (з «переритмізацією семантично-тотожних силабогруп», термін І. Клименко [7, 79–80]), перша ритмічно збільшена силабогрупа нараховує 8 мірних одиниць. У грі «Ходить Жучок по жучині» 4-дольник поєднується з 6-дольним 4-складовим приспівом в ритмі хоріямба ($\langle 44^{(2)}; P44 \rangle$).

Хоча 4-дольні ритмотипи і переважають, найбільшу кількість поетичних текстів (у тому числі закличної тематики) притягнула

форма на основі монохронного 6-дольника ($\langle 6^2 \rangle$) з довільним дробленням чотирьох силабохрон.

В обох селах побутує танок «Кривий танець» (нотні приклади 4а,б), в якому поєднано дві ритмічні форми (кожна зі своєю мелодією): перші дві строфи мають 6-дольний устрій, а наступні (починаючи зі слів «Туман танчик виводить») належать до типу з переритмізацією. Такий мікст ритмів не виглядає випадковим, оскільки траплявся і в інших традиціях (зокрема на східному Поділлі⁴⁶).

Композиційний устрій. Ігри «Жона», «Зайчик» (нотні приклади 12, 13), «Мак» і «Подоляночка» мають поліблокову композицію. В «Жоні» перша побудова одноелементна (може звучати від одного до чотирьох разів), друга – двоелементна; в «Зайчику» – обидві частини двоелементні.

Інші мелодії мають ознаки дворядкової строфічної форми. Другий рядок може бути приспівом: постійним (нотні приклади 7, 9, 11) або епізодичним, як у пісні «Через сінечки хибкі кладкі» (нотн. приклад б), яка починається семантичною формою $\langle \text{аб;вг} \rangle$, а закінчується – $\langle \text{аб;рс} \rangle$.

Деякі 2-рядкові наспіви ускладнені різноманітними композиційними прийомами: (а) у трьох ритмотипах другий рядок повторюється двічі (нотні приклади 1, 7, 9, 10 строфа 2); (б) в нотному прикладі б мелотематична форма ($\alpha\alpha;\beta\beta$) вносить в композицію ознаки пари періодичностей; (в) у деяких наспівах місцями «включається» прийом тиражування певної ритмічної побудови (нотний приклад 8), іноді тиражування призводить до виникнення в межах строфи ознак великої кільцевої форми (порівн. першу і другу строфи нотного прикладу 10); (г) в одній з губчанських версій ритмотипу $\langle 6^2 \rangle$ одна зі строф має 3 рядки з семантичною формою $\langle \text{АБВ} \rangle$ (див. варіанти до нотного прикладу 2), що, вірогідно, є виконавською помилкою.

Меліка. Ігри «Жона» та «Зайчик» мають вузький діапазон з субтонами. Інші зафіксовані мелодії квінтові. У селі Губча, де записано найбільше веснянок, наявні матеріали демонструють однакову кількість «мінорних» і «мажорних» квінтових наспівів. Пісні з малою терцією в основі звукоряду більш індивідуалізовані за мелодією та ритмічною формою. А от 4-дольні веснянки, звукоряд яких спирається на велику терцію, виявляють багато спільного на мелоінтонаційному

⁴⁶ М. Скаженик зафіксувала подібний зразок в с. Почуйки Попільнянського району.

рівні. Деякі ритмотипи взагалі мають однаковий контур мелодій (порівн. нотні приклади 9 і 10). Більшість квінтових «мажорних» 4-дольних веснянок має пізнішу приспівково-танцювальну стилістику.

Практично в усіх наспівах спостерігаємо розширення квінтового діапазону за рахунок допоміжного шостого щабля. В «мажорних» веснянках шостий щабель виникає на відстані великої секунди (в нотаціях це звук «e²»), в «мінорних» – на відстані малої секунди (звук «es²»). Строго квінтовым амбітус лишається лише в танках з будовою «b²» (нотний приклад 2). Субтони мало характерні для веснянок досліджуваного локусу (за винятком форми з переритмізацією, ігор «Жона» та «Зайчик», а також мелодії з ритмом «проса», яка єдина з усіх веснянок розпочинається з субкварти (нотний приклад 5)).

Індивідуальні ладові характеристики має форма з переритмізацією – квінтовий триопорний лад з малою або мінливою терцією в основі, мінливою висотою четвертого щабля, високим шостим щаблем і субтонами (субквартою та високою субсекундою). Опорними є 1-й, 2-й і 5-й щаблі звукоряду, вся пісня завершується 2-м щаблем⁴⁷.

Особливості виконання. Більшість записаних веснянок – танки та ігри. Моторно-танцювальна природа мелосу відчувається навіть у тих наспівах, які, за словами співачок, виконувалися без хореографічного компоненту (нотні приклади 7–10). Зв'язок з рухом (прямий або опосередкований) міг породити стійку тенденцію до прискорення темпу під час співу (це спостерігається при прослуховуванні всіх мелодій).

Наскрізні фонетичні транскрипції дозволяють простежити зміну темпу як упродовж всієї пісні, так і в межах окремо взятої строфи (нотні приклади 3, 6, 8 та ін.). Найбільше темп зростає в 4-дольних наспівах. Наприклад, в одному з виконань гри «Жучок» на початку пісні ♩ = 80 ударів на хвилину, а наприкінці – 150; у грі «Жона» на початку ♩ = 78, а наприкінці, у 19-тій строфі – 192; у пісні «Через сінечки хиткі кладки» (нотний приклад 6) у першій строфі ♩ = 88, а у 20-тій – 120; у пісні «За поповим садом три місяці радом» (нотний приклад 9) в першій строфі ♩ = 92, в останній – 120; у пісні «Туман

⁴⁷ Деякі виконавські інтерпретації наспіву орнаментовані (нотн. приклад 4б). У комплексі з ладоінтонаційними особливостями мелодії (ходом на збільшену секунду «b¹-cis²») це надає звучанню орієнтальності.

танчик виводить» (нотний приклад 3) в першій строфі $\downarrow = 105$, в останній – 168.

Нагадаємо, що веснянки були записані в позаобрядових умовах. Прискорюючи темп, співачки інтуїтивно передали атмосферу гри або танкового руху, під час яких азарт учасників завжди зростає. Крім того, дуже довгі тексти (до 20 строф і більше) неможливо співати в одному темпі, тобто, прискорення відбувається природним чином.

На прикладі веснянок співочу манеру в селах Губча і Партинці описати досить проблематично, адже більшість пісень *наспівані* «не в тембрі». Темпоральні характеристики співу залежать як від об'єктивних, так і від суб'єктивних причин (віку і настрою виконавиць, збереженості пісні в пам'яті). У селі Губча багато мелодій зафіксовано в кількох виконавських інтерпретаціях. Оксенька Цісарук та Олена Крещенко пісні пам'ятали добре, але співали їх рухливо, іноді навіть поспіхом. Дочка Олени (Марія Панасюк) співала повільно та орнаментовано. А от дуетний спів Надії Панзиги та Ольги Поп'юк, які ледь-ледь пригадали фрагменти «Шума» та «Ой на горі корито», звучав повільно ($\downarrow = 82$) і мляво (причиною могла бути втома жінок, які у переддень запису відспівали на весіллі).

Скласти уявлення про фактуру веснянок допомагають гуртові записи у селі Партинці. Цікаво, що для різних пісень властиві різні типи гуртового співу: (а) строго монодичними є форма з переритмізацією (особливу увагу привертає одностайність у розспівах, див. нотний приклад 4а зі слів «Туман танчик») та гра «Зайчик»; (б) незначні гетерофонні розходження спостерігаємо у 6-дольних танках (нотн. прикл. 4а, початок) і формі $\langle 4: || : 4 \rangle$; (в) стилістично пізні стрічкове терцієве двоголосся властиве приспівково-танцювальній веснянці з будовою $\langle 44; (44)^2 \rangle$ (нотн. прикл. 7).

Мелогографічні паралелі. Спираючись на макроареалогічні дослідження І. Клименко [7; 8], спробуємо виявити спорідненість весняної типології сіл Губча й Партинці з іншими етномузичними традиціями. Форми з переритмізацією та ритмом «проса» (з тими ж мелодіями) широко відомі на Східному Поділлі [8, карта А25, 78]. Натомість ігрові веснянки «Жона», «Жучок», місцевий варіант «Зайчика» (з антропоморфним сюжетом), форма $\langle 44; (44)^2 \rangle$ – побутують на Західному Поділлі та в галицько-волинській зоні, їх ареали тягнуться до верхів'я Дністра, займаючи переважно праві

притоки ріки [там само, карти А21, 31, 33, 34]. 6-дольні дворядкові веснянки поширені на всьому Поділлі [там само, карта А26].

Висновки. Записи веснянок у селах Губча і Партинці свідчить про потужну обрядово-пісенну традицію, приурочену до Великодня, яка активно функціонувала до початку 1930-х років. Пасивна пам'ять місцевих співачок зберегла весняний репертуар (співані веснянки, танки та ігри) до початку 1990-х років. Найкраще збереглися твори хороводно-ігрової традиції.

Сюжети веснянок, відірвавшись від обрядового контексту і втративши свої архаїчні риси, злилися з народним побутом і яскраво й дотепно відображали реалії сімейного та громадського життя. Локальними особливостями жанру є розгалуженість текстових і музичних варіантів; поєднання різних пісень у межах одного танку; взаємозаміна пісень, що супроводжують різні танки (зумовлено спорідненістю мелодій); поєднання танку і гри з елементами побутової драми.

Мелотипологічний аналіз виявив 13 ритмокомпозиційних типів (три з яких представлені поетичними текстами без мелодій). Переважають чотиридольні форми, дворядкова строфічна будова (іграм більше властива поліблокова композиція), квінтовий діапазон мелодій. У традиції також побутує шестидольна форма (притягнула до себе найбільшу кількість поетичних текстів) та єдина тримірна з вальсоподібним ритмом. Спостережено стійку тенденцію до прискорення темпу під час співу всіх веснянок. Окремі ритмотипи споріднені мелоінтонаційно. Деякі чотиридольні наспіви з великотерцієвою основою мають пізнішу танцювально-приспівкову стилістику.

Типологія веснянок досліджуваного локусу (села на північ від Старокостянтинова, які входять у басейн верхньої Случі) виявляє спорідненість з волинсько-західноподільською та східноподільською традиціями.

Перспективи дослідження теми – підготовка до друку наукового академічного видання календарно-обрядового фольклору села Губча та написання монографічного дослідження на тему «Фольклорна традиція села Губча Хмельницької області: динаміка функціонування на межі тисячоліть». Перспективним також є вивчення весняної мелотипології на ширшому матеріалі, із залученням записів з інших сіл.

Список використаних джерел і літератури:

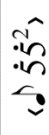
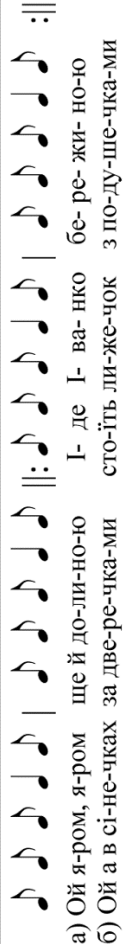

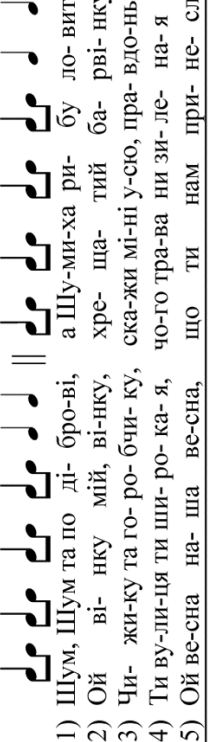

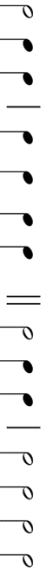
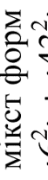
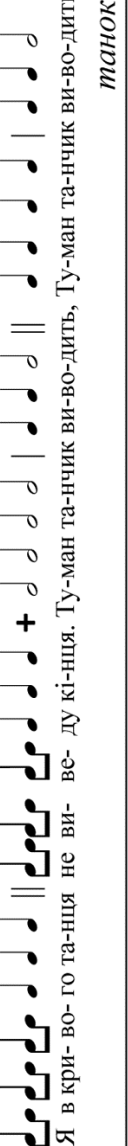

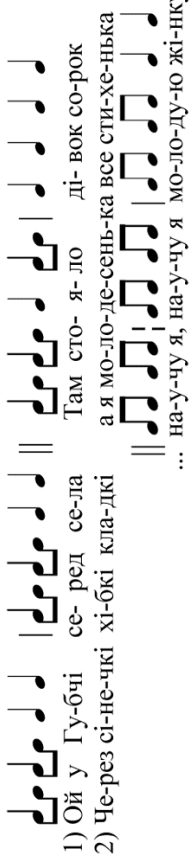
1. Дей О. (Упоряд.) Ігри та пісні. Весняно-літня поезія трудового року. Київ. 1963. 658 с.
2. Дмитренко, М., Єфремова, Л. (Упоряд.) Народні пісні Хмельниччини (з колекцій збирачів фольклору). Київ: Наук. думка. 2020. 722 с.
3. Єфремов, Є. (Упоряд.) Веснянки. Українські народні пісні. Пісенник. Київ: Музична Україна. 1988. 245 с.
4. Іваннікова Л.В. Етнографічний образ Південно-Східної Волині в дослідженні Миколи Теодоровича. Народна творчість та етнологія. 2015. № 3. С. 22–27.
5. Іваннікова Л.В. Обрядовість і фольклор Південно-Східної Волині у дослідженнях кінця ХІХ – початку ХХ століття (Заславський і Старокостянтинівський повіти). Народна творчість та етнологія. 2012. № 6. С. 46–50.
6. Квітка К. (Упоряд.) Народні мелодії. З голосу Лесі Українки. Ч. 1. Київ. 1917. 229 с.
7. Клименко І. Обрядові мелодії українців у контексті слов'яно-балтського ранньотрадиційного меломасиву: типологія і географія. Т. 1: Монографія. 360 с. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2020.
8. Клименко І. Обрядові мелодії українців у контексті слов'яно-балтського ранньотрадиційного меломасиву: типологія і географія. Т. 2: Атлас. 100 с. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2020.
9. Копыл С. Календарная песенность Уманщины: Динамика становления традиции. [Дипломная работа]. Киевская государственная консерватория. Киев. 1991. 95 с.
10. Пшенічкіна Г. Веснянки Звенигородщини: етнографія, типологія, географія. Проблеми етномузикології. 2022, Вип. 17, 130–147.
11. Скаженик М. Актуалізація польової роботи на Волинсько-Подільському пограниччі (за календарною творчістю південної Житомирщини). Проблеми етномузикології, 2015. Вип. 10, С. 140–190.
12. Теодорович, Н. (Сост.) Историко-статистическое описание церквей и приходов Волынской епархии. Том IV. 1899. Староконстантиновский уезд. Почаев. 934 с.

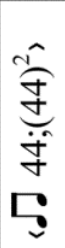

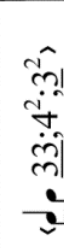
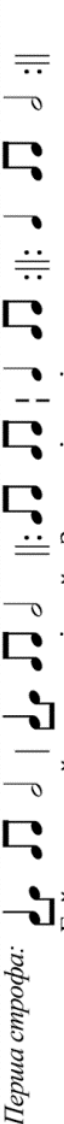

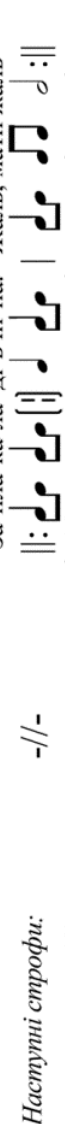


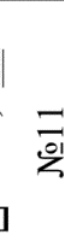
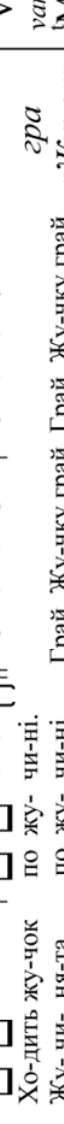
References:

1. Dei, O. (Ed.). (1963). Ihry ta pisni. Vesniano-litnia poeziiia trudovoho roku [Games and songs. Spring-summer poetry of the working year]. Kyiv. 658 p. [in Ukrainian].
2. Dmytrenko, M., Yefremova, L. (Ed.). (2020). Narodni pisni Khmelnyshchyny (z kolekciy zbyrachiv folkloru) [Folk Songs from Khmelnytskyi Region (from folklore collectors' collections)]. NAN Ukraine, M. Rylskyi IMFE. Kyiv: Naukova dumka. 722 p. [in Ukrainian].
3. Yefremov, Ye. (Ed.). (1988). Vesnyanky. Ukrainski narodni pisni. Pisennyk [Spring ritual songs. Ukrainian folk songs. Songbook]. Kyiv: Muzychna Ukraina. 245 p. [in Ukrainian].

4. Kvitka, K. (Ed.) (1917). Narodni melodii. Z holosu Lesi Ukrainky [Folk melodies. From the voice of Lesya Ukrainka]. P.1. Kyiv. 229 p. [in Ukrainian].
5. Ivannikova, L. (2012). Obriadovist i folklor Pivdenno-Skhidnoi Volyni u doslidzhenniakh kintsia XIX – pochatku XX stolittia (Zaslavskiyi i Starokostiantynivskiyi povity) [Ceremonies and Folklore of South-Eastern Volyn (Zaslav and Starokostiantyniv Districts) in the Late XIXth – Early XXth Century Researches]. Narodna tvorchist' ta etnolohiya [Folk Art and Ethnology]. Vol. 6 (340), 46–50. Kyiv. [in Ukrainian].
6. Ivannikova, L. (2015). Etnohrafichnyi obraz Pivdenno-Skhidnoi Volyni v doslidzhenni Mykoly Teodorovycha [Ethographical Image of Southeast Volyn under the Mykola Teodorovych Exploration]. Narodna tvorchist' ta etnolohiya [Folk Art and Ethnology]. Vol. 3 (355), 22–27. Kyiv. [in Ukrainian].
7. Klymenko, I. (2020a). Obriadovi melodii ukrainsiv u konteksti sloviano-baltskoho rannotradytsiinoho melomasyvu: typolohiia i heohrafiia [Ritual Melodies of the Ukrainians in the Context of the Slavic-Baltic Early-Traditional Melomassive: Typology and Geography]. Vol. 1: Monograph. 360 p. (with DVD). Kyiv. [in Ukrainian].
8. Klymenko, I. (2020b). Obriadovi melodii ukrainsiv u konteksti sloviano-baltskoho rannotradytsiinoho melomasyvu: typolohiia i heohrafiia [Ritual Melodies of the Ukrainians in the Context of the Slavic-Baltic Early-Traditional Melomassive: Typology and Geography]. Vol. 2: Atlas. 100 p. Kyiv. [in Ukrainian].
9. Kopyl, S. (1991). Kalendarnaya pesennost Umanshchiny: Dinamika stanovleniya tradycyi: diplomnaya rabota [Calendar Folk Singing Tradition from Uman Region: Dynamics of Tradition Appearance]. [Diploma Work]. Kyiv State Conservatory. Kiev. 95 p. [in Russian].
10. Pshenichkina, H. (2022). Vesnianky Zvenyhorodshchyny: etnohrafii, typolohiia, heohrafiia [Spring-Time Ritual Folk Songs from Zvenyhorodshchyna: Ethnography, Typology, Geography]. Problemy etnomuzykolohiyi [Problems of Music Ethnology]. *Iss. 17*, 130–147. Kyiv. [in Ukrainian]. Doi: <https://doi.org/10.31318/2522-4212.2022.17.270936>
11. Skazhenyk, M. (2015). Aktualizatsiya pol'ovoyi roboty na Volyns'ko-Podil's'komu pohranychchi (za kalendarnoyu tvorchystyu 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, 140–190. Kyiv. [in Ukrainian].
12. Teodorovich, N. (Ed.). (1899). Istoriko-statisticheskoye opisaniye tserkvey i prikhodov Volynskoy yeparkhii [Historical and statistical description of churches and parishes of the Volyn diocese]. Vol. IV: Starokonstantinovskiy uyezd [Starokonstantinov district]. Pochayev. 934 p. [in Russian].

Таблиця 1. Меломорфологічні характеристики веснянок сіл Губча та Партиці Старокостянтинівського району Хмельницької області.

силабо-ритм. код*, нотн. прикл.	ритмічна форма / інципіт	жанр	^m R ритм. форма ^s V семантична ^t M мелотемат.
<p>  №1 </p>	 <p>а) Ой я-ром, я-ром ще й до-ли-но-ю І- де І- ва- нко бе- ре- жи- но-ю б) Ой а в сі- не- чках за две- ре- чка- ми сто- їть ли- же- чок з по- ду- ше- чка- ми</p>	веснянка	^m R aa;aa ^s V аб;вг ^t M αβ;γδ КВІНТ., М.3
<p>  №2 </p>	 <p>1) Шум, Шум та по ді- бро-ві, а Шу- ми- ха ри- бу ло- вить 2) Ой ві- нку мій, ві- нку, хре- ща- тий ба- рві- нку 3) Чи- жи- ку та го- ро- бчи- ку, ска- жи мі- ні у- сю, пра- вдо- ньку (кому воля, кому неволя) 4) Ти ву- ли- ця ти ши- ро- ка- я, чо- го тра- ва ни зи- ле- на- я 5) Ой ве- сна на- ша ве- сна, що ти нам при- не- сла (без мелодії) <i>веснянка заклична</i></p>	танок	^m R ab;a1b ^s V аб;аб ^t M αβ;γδ КВІНТ., в/м.3, #4
<p>  №3 </p>	 <p>Ту- ман та- нчик ви- во- дить, Ту- ман та- нчик ви- во- дить</p>	танок	^m R AA + ab;a1b ^s V AB + аб;аб ^t M AA ₁ + αβ;γδ КВІНТ., М.3, #4
<p>мікст форм  №5 </p>	 <p>Я в кри- во- го та- нця не ви- ве- ду кі- нця. Ту- ман та- нчик ви- во- дить, Ту- ман та- нчик ви- во- дить</p>	танок	^m R abc;abc ^s V абб;вгг var: абб;рбб ^t M αγ;δβ;ε КВІНТ., М.3
<p>  №6 </p>	 <p>1) Ой у Гу- бчі се- ред се- ла Там сто- я- ло ді- вок со- рок 2) Че- рез сі- не- чкі хі- бкі кла- дкі а я мо- ло- де- сень- ка все сти- хе- нька ... на- у- чу я, на- у- чу я мо- ло- ду- ю жі- нку</p>	танок	^m R aa;aa ^s V аб;вг var: аб;рс ^t M aa;ββ (пара періодичн.) КВІНТ., в.3

 № 7, 8, 9	 1) Ко-ло мли-на, мли-на ви-па-ла до-щи-на Там мо-ло-да Лю-до-чка го-ріл-ку то-чи-ла --//-- 2) За по-по-вим са-дом три мі-ся-ці ра-дом. Де-ре-во, клен-де-ре-во дрі-бне зе-ле-не-ньке 3) Че-рез на-ше сель-це ве-зти клен де-ре-вце. --//-- <i>Перша строфа:</i> Гай, ма-ти, гай за-шу-мів гай. За-шу-мі-ла лі-щи-на За-пла-ка-ла ді-вчи-на. Жаль, ма-ти жаль <i>Наступні строфи:</i> --//-- Жаль, ма-ти, жаль, жаль же ме-ні. Що по-ї-хав ми-лий мій на си-вім ко-ні Ко-ли вий-шла ма-ти... <i>веснянка</i>	mR aa;aa sV аб;вг <i>var:</i> аб;рс, аб;рб 1M aa ₁ ;βγ КВІНТ., В.3 mR aa;b ² ;a ² <i>var:</i> aa;ba sV аб;вг;дд <i>var:</i> аб;вг 1M аβ;γ ² ;δ ² <i>var:</i> аβ;γδ КВІНТ., В.3
 №10	 Грай, Жу-чку грай. Грай, Жу-чку грай «Жучок» Грай, Жу-чку грай. Грай, Жу-чку грай «Жучок»	mR aa;bb sV аб;pp <i>var:</i> аб;вг;pp 1M аβ;γγ КВІНТ., В.3
 №11	 О-бій-ду я Го-ро-да, Го-ро-да. Нав-ко-ло го-ро-да. Го-ро-да, Го-ро-да.	mR a ⁿ +bb sV а(бвг)+дд 1M a ⁿ +βγ В.3 + #II, IV
 №12	 Чи-жик, чи-жик, / пта-ши-чка ма-ле-нька // Ска-жи нам, ска-жи нам / як у по-лі сі-ють мак? // І ось так, і ось так, / Так у по-лі сі-ють мак «Мак»	mR a ₁ a ² +aa ⁿ sV аб;вг+де;єж 1M аβ ² +γβ ⁿ
 №13	 Де-ре-во, клен-де-ре-во дрі-бне зе-ле-не-ньке Де-ре-во, клен-де-ре-во дрі-бне зе-ле-не-ньке До зе-млі при-па-ла...	mR a ₁ a ² +aa ⁿ sV аб;вг+де;єж 1M аβ ² +γβ ⁿ
без мелодії	Чи-жик, чи-жик, / пта-ши-чка ма-ле-нька // Ска-жи нам, ска-жи нам / як у по-лі сі-ють мак? // І ось так, і ось так, / Так у по-лі сі-ють мак «Мак»	<i>гра</i> полілокова композиція
без мелодії	Де-ре-во, клен-де-ре-во дрі-бне зе-ле-не-ньке Де-ре-во, клен-де-ре-во дрі-бне зе-ле-не-ньке До зе-млі при-па-ла...	<i>гра</i> полілокова композиція
без мелодії <446 ² >	По-під мо-стом / ри-ба з хво-стом / ні-чо-го ло-ви-ти // А гу-бе-цькі / па-ру-бки / ни-ма шо ло-ви-ти До зе-млі при-па-ла...	sV абв;где mR , 1M , лад – <i>веснянка</i>

* Формалізовані позначення: нотний символ вказує на тип ритму: ♩ – тримірний, ♪ – двомірний (♩ – довільне силаборитмічне дроблення, ♪ – стабілізоване дроблення); цифра – кількість модельних силабохрон у ритмосилабічній групі; позначки під / над цифрами – різновиди ритмомалюнків; надрядкові індекси – кількість повторів.

Нотні приклади

Наспів з сіл Губча та Партинці (№ 4а, 7).
Запис Л. Іванікової,
нотації М. Скаженник.

1. $\text{♩} = 150$ *Одна* $\frac{1}{8}$
 1. Ой я - ром ще й до - ли - но - ю і - де і - ва - нко бе - ре - жи - но - ю.

2. $\text{♩} = 98$ *Одна*
 1. Ой ві - нку, мій ві - нку, та хре - ща - тий ба - рві - нку.
var.
 3. Та по - ві - си - ла те - бе в те - ре - ні тай на де - ре - ві на зо - ло - тим кі - ло - [чку].

3. $\text{♩} = 140$ *Одна*
 4. Чи всі ді - вки в та - нку є, чи всі ді - вки в та - нку є.
фіналіс пісні:

4а. $\text{♩} = 94$ *Удвох*
 1. Я в кри - во - го та - нця та й не ви - ве - ду кі - нця.
 2. Тре - ба йо - го та ви - во - ди - ти, кі - нця в йо - му та й зна - хо - ди - ти.
Удвох
 3. Ту - ман та - нчик ви - во - дить, Ту - ман та - нчик ви - во - дить.
 4. Ту - ман та - нчик ви - во - дить, Ту - ман та - нчик ви - во - дить.

4б. $\text{♩} = 92$
 3. Ту - ман та - нчик ви - во - дить, Ту - ман та - нчик ви - во - дить.
accel.
 4. Ту - ман та - нчик ви - во - дить, Ту - ман та - нчик ви - во - дить.

4в. $\text{♩} = 105$
 3. Ту - ман та - нчик ви - во - дить, Ту - ман та - нчик ви - во - дить.
 4. Ту - ман та - нчик ви - во - дить, Ту - ман та - нчик ви - во - дить.

4г. $\text{♩} = 110$
 3. Ту - ман та - нчик ви - во - дить, Ту - ман та - нчик ви - во - дить.
 4. Ту - ман та - нчик ви - во - дить, Ту - ман та - нчик ви - во - дить.

5. $\text{♩} = 164$ *Одна (постіхом)*
 8^{vb}-----2. Там ді - вча - та хо - ди - ли, хо - ди - ли. Бі - ло но - ги по - ми - ли, по - ми - ли.

6. $\text{♩} = 90$
 2. Щоб кла - до - чка не хиб(и) - ну - лась. Щоб клю - чи - кі не бра - зну - [лі].
 $\text{♩} = 106$

7. $\text{♩} = 110$
 12. Ми - лий про - бу - ди - вся та й по - чав кри - ча - ти: "На - у - чу я мо - ло - ду - ю жі - нку".
 (☞) Че - рез на - ше се - льце ве - зуть клен - де - ре - вце. Де - ре - во, клен - де - ре - во дре - бне зе - ле - не - ньке, ... не - ньке.
 $\text{♩} = 111$ *ascel.* $\text{♩} = 117$

8. $\text{♩} = 106$ *Одна*
 (☞) 3. Ви - ско - чив з - за сто - лу, взяв і - і за ру - ку.
 Став і - і ві - та - ти, Став і - і пи - та - ти.
 $\text{♩} = 92$ *Одна*
 Я - ко то - бі, На - дю - но, хва - ргу - шка на - бра - ти?
 $\text{♩} = 100$ *ascel.* $\text{♩} = 106$

9. $\text{♩} = 90$ *Одна*
 (☞) 1. За по - по - вим са - дом Гри мі - ся - ці ра - дом. Де - ре - во, клен - де - ре - во дрі - бне зе - ле - не - ньке. ... не - ньке.
 $\text{♩} = 90$ *Одна*
 ма - ти, гай, за - шу - мів гай. Жаль, ма - ти, жаль. Жаль, ма - ти, жаль.
 (☞) 1. Гай, за - шу - мів гай. Жаль, ма - ти, жаль. Жаль, ма - ти, жаль.
 $\text{♩} = 102$ *Одна*
 ма - ти, жаль, жаль же ме - ні. Що по - ї - хав ми - лий мій на си - вім ко - ні. ... ні.
 $\text{♩} = 98$ *Одна*
 (☞) Хо - дить Жу - чка по жу - чи - ні. Грай, Жу - чку, грай. Жу - чку, грай.
 жу - ня - га по дра - би - ні. Грай, Жу - чку, грай. Жу - чку, грай.

12. $\text{♩} = 78$ *Одна*
 1. О - бі - йду я
 на-вко-ло го - ро - да. Го - ро - да, го - ро - да.
var. $\text{♩} = 87$
 2. Чи не ба - ці - лі,
 Чи не ві - ді - ли
 Ме - ї жо - ни
 Мо - ло - до - ї в го - ро - ді, в го - ро - ді? в
 4. А я ї - ї сам ба - чу. сам ба - чу. $\text{♩} = 113$

13. $\text{♩} = 106$ *Одна* *Утръх*
 Зай - чи - ку, Зай - чи - ку, ти ма - ле - сень - кий.
 Го - лу - бе, го - лу - бе, ти си - ве - сень - кий.
 А - ну, Зай - ку, ско - ки в бо - ки.
 А - ну, Зай - ку, й у - до - лонь - ки...
var. $\text{♩} = 118$
 Ско - чком, бо - чком пи - ри - ви - рни - ся...

UDC 78.087.32

DOI 10.33287/222308

Račiūnaitė-Vyčinienė Daiva,
*Doctor of Humanities (Ethnology),
Professor at Department of Ethnomusicology, Head,
Lithuanian Academy of Music and Theatre in Vilnius, Lithuania*
Phone: +370 616 70502
e-mail: daiva.vyciniene@lmta.lt
<https://orcid.org/0000-0002-4904-7286>

LITHUANIAN *DVEJINĖS* „DUOS” *SUTARTINĖS* AMONG OTHER ARCHAIC WAYS OF SINGING BY TWO

The purpose of this scientific article is to introduce the Lithuanian *dvejinės sutartinės* performing features among other archaic ways of singing by two. The main **method** of this study is melodic analysis; specifically, analysis of the polyphonic performing process of actual Lithuanian folk songs. **The scientific novelty** of the submitted particular research article lies in the fact that for the first time *sutartinės* are analysed as the folk tradition phenomena in the context of all other two-voices singing heritage. **Conclusions.** A more attentive and broader look at the duos of Lithuanian *sutartinės* refutes the opinion about the newness of these chants with no refrains, when they are compared with the archaic *keturinės* (foursomes) and *trejinės* (threesomes) *sutartinės* with refrains. Besides, despite their different performance styles, all *sutartinės* belong to the archaic binary musical system.

The key words: *sutartinės, dvejinės, trejinės, keturinės*, cross rhythm, *skudučiai, daudytės, lumzdeliai, ragai*, trumpets, traditional folk music, mocking songs.

Рачюнайте-Вічінєнє Дайва, доктор гуманітарних наук (етнологія), завідувачка, професор Кафедри етномузикології Академії музики і театру Литви, м. Вільнюс, Литва

Литовські *dvejinės sutartinės* серед інших архаїчних співів удвох

Метою цієї наукової статті є ознайомлення з виконавськими особливостями литовських *dvejinės sutartinės* з-поміж інших архаїчних способів співу удвох. Основним **методом** цього дослідження є мелодичний аналіз, зокрема, аналіз поліфонічного виконавського

процесу проаналізованих литовських народних пісень. **Наукова новизна** дослідницької статті полягає в тому, що вперше *sutartinės* як феномен народної традиції аналізуються в контексті всіх інших двоголосних співочих традицій. **Висновки.** Уважніший і ширший погляд на *dvejinės sutartinės* спростовує думку про новизну цих безрефренних співів у порівнянні з архаїчними *keturinės* та *trejinės sutartinės* з рефренами. Крім того, попри різні стилі виконання, усі *sutartinės* належать до архаїчної бінарної музичної системи.

Ключові слова: *sutartinės*, *dvejinės*, *trejinės*, *keturinės*, перехресний ритм, традиційна литовська музика, *skudučiai*, *lumzdeliai*, *daudytės*, *ragai*, жартівливі пісні.

Statement of the problem. What characteristics of Lithuanian *dvejinės* ‘duos’ *sutartinės* might be defined among other archaic ways of singing by two? **The relevance** of this study is the insights into the phenomenon under consideration, which help to more clearly and accurately identify its characteristics and typology of individual cases.

Literature review. The article follows the investigations on actual theme made by author of presented here article [15–17], as well as classical works on Ethnology and Psychology of music by Erich von Hornbostel [3], articulation of folklore as a sign of ethnic culture by Izalyi Zemtowsky [29], unique aspects of Inuit vocal games by Jean-Jacques Nattiez [11] and Triinu Ojamaa [14], and other contemporary and historical studies.

The purpose of the article is present the idea that despite their different performance styles, all *sutartinės* belong to the archaic binary musical system.

The object of study there are the melodic structures of Lithuanian *dvejinės* „duos” *sutartinės*. **The subject** – particular examples of the singing.

Presenting main material. A thought given for some time to perform a comprehensive analysis on an exclusive type of Lithuanian *sutartinės* – the *dvejinės* aka *dviejõs* ‘twosomes’ or ‘duos’, respectively. These ‘duos’ hymns differ sharply from the other polyphonic hymns, first, by not having their own refrains – an exclusive feature signifying *sutartinės*⁴⁸. Ethnomusicologists almost never paid any attention to these hymns with no refrains, except this author. Her article displayed at least some effort to

⁴⁸ As known, the interjections and onomatopoeic words used in *sutartinės* caused a number of researchers (Zenonas Slaviūnas, Daiva Šeškauskaitė et al) to consider an especially archaic origin of these hymns.

highlight the originality of these *dvejinės* [15]. Apparently, researchers who had searched for archaic signs of originality in the *sutartinės* thought these songs were irrelevant and overly “new”. In addition, some write-ups of the melodies of these *dvejines* were actually reminiscent of rather complicated and, it might be said, parts composed by professionals. Furthermore, the *dvejines* or, at least, a major portion of them not only “lacked” refrains but also choreographies, which constitute a vital component of a syncretic entity⁴⁹. Thus, it appeared the *dvejines* were not only different but, possibly, they had evolved at a later time than the other kinds of *sutartinės* did. This claim, in Vyčinienė’s opinion, still requires substantiation before ceasing to doubt it.

The lengthy experience of Vyčinienė in performing *sutartinės* permits asserting that *dvejines* require two singers with exceptional abilities for hearing each other along with a subtle sensitivity of one for the other. Musically it is possible to discuss probably the highest level of professionalism regarding the performance of these songs. An attempt can be made to search for the wellspring of this fascinating manifestation – the singing by two⁵⁰. The basis for such a search should go beyond the *sutartinės* but also extend to examples of duets from other nations. Besides, Vyčinienė was not paying any major attention to musical styles or types of expression, i.e., polyphony, heterophony, diaphony, antiphony and such, when selecting varied samplings. Her interest was the actual principle involved in singing duets, the means of organizing two voices. Homophonic singing of duets was left at the wayside, since this reflects a tradition coming later in time.

Thus, the axis of the object under research by this author is considered the number of hymn-singers – two. This constitutes the minimal number of performers necessary for collective music-making (frequently polyphonic). Quite many examples of singing by two can be found in the world. Such

⁴⁹ This is not a discussion on the type of *dvejines* that this author distinguished from the rest – *dvejines keturiūse* ‘twosomes by four’ by which two pairs dance opposite each other; see Type 28 in the author’s classification [16; 17].

⁵⁰ When searching for the wellsprings of singing by two, it is well to remember later traditions as well. In Lithuania alone, various manifestations of duet singing show the longevity, continuity, and vitality of this tradition. It’s likely many a member of folklore expeditions throughout the ethnographic regions of Lithuania heard and transcribed beautifully sung duets, e.g., sisters Šlekytė – K. Zalagaitienė and A. Paršaitienė from Čyčkaiti Village, Vilkaviškis Region, as well as Kuncytė – S. Barkauskienė and P. Kurulienė from Nibragalys Village, Panevėžys Region et al); married couples (e.g., Ričkus – from Upyna town, Šilalė Region as well as Klepšys – from Velykiai Village, Panevėžys Region et al); neighbors singing together since youth (e.g., O. Stasiūnienė and P. Janutėnienė – from Guntauninkai Village, Ignalina Region) and such.

singing actually demands perfect listening skills from the performers, so the two voices match some sort of principle to become a single entity. One such example involves two-voice singing in East Flores Indonesia. Ethnomusicologist Dana Rappoport explains that this requires a close relationship, which, over time, also becomes an emotional one. One does not sing with just anyone: it is important to find the voice that will best suit one's own. The scholar observes, "The choice of a partner depends on affinities and, especially, on the color produced by the blending of the two voices" [19, 220]. This is similar to selections made by *sutartinès* singers. Further the ethnomusicologist tells how the union of two voices in a duo calls for a lot of times spent singing together. "Only a high level of mastery will ensure that the intervals between the two voices will be rendered with precision. The best duos have been singing together for many years. As a result, each singer sings with only one or two partners during his or her lifetime" (ibid.).

Singing by two is considered quite popular and a universal phenomenon in the traditions of varied nations. Mythological and historical sources of certain European national traditions indicate its archaic nature and universality. It is also a viable expression in the varied nations today, especially in non-European musical cultures. It is notable that the origin of singing by two is mythical in a number of musical traditions, thereby, not only indicating the ancient origin of this phenomenon but also its importance in today's society. A look around some foreign places is in order.

Rappoport pays heed to mythical two-voice singing in West Lamaholot in her discussion about it in the islands of East Indonesia (Flores and Solor). The two-part singing that joins a first to a second voice, as per the researcher, is rooted in the myth of conjoined brothers. It tells how a mother gave birth to a boy with two heads whose two voices merged into one sound [18, 133].

„In a village called Lamanabi, in older times, a mother named Wulo' gave birth to a boy with two heads. The older was called Kau and the younger, Ré. They were singing and dancing: the younger was singing *noko* (second voice) and the older *bawa* (first voice). When they were singing *hode' ana*, one was singing the first voice and the other the second voice, and that was extremely nice. They did not live very long, died and were buried. A few days later, two bamboos came out from the ground, from the

place of their burial; here is the origin of *sason rurén* [the double flute], that makes a melodious sound”⁵¹.

This myth lays the foundation pertinent to the origin of two-voice singing as well as of double-flute playing related to such singing. The double flute links directly to two-part singing by the myth, the names of the parts and the music itself⁵². This flute is the remnant of the voices of the dead brothers. Additionally, the story of this myth is considered international⁵³.

Literary theorist on poetry Alexander Veselovsky said duets were meant to sing epic songs⁵⁴. To substantiate this thought, the scholar turned attention to the etymology of the term *kuçîlava* (in Sanskrit, *kuçîlava* means rhapsody or actor and also references the twin brothers *Kuça and Lava*, sons of Sita and Rama, who became disciples of Valmiki before returning to their father’s home). Valmiki, an ascetic in the tradition of India, is considered the “first poet”. He authored the legendary epic poem, *Ramayana*, and founded the epic poetry of *shloka*⁵⁵. There are more examples of mythical “presentations” passed down by singing in twos. For instance, giants *Menia and Fenia* (the mythical are the personages of the Old Norse song, “*Grottasöngur* ‘The Mill’s Songs’ or ‘Song of Grótti’” from *Poetic Edda*. They take turns singing while grinding with millstones at the magical gold-grinding mill [27, 165]. Then, a legend during the times of Emperor Hadrian tells about the *Contest of Homer and Hesiod*. Veselovsky says it reminds of

⁵¹ From three oral versions collected in three villages of Tanjung Bunga, 2007–2009.

⁵² The tube with more holes is called *hodé*; the other tube, for the second voice, is referred to as *nuku*. These are precisely the names of the two voices in the two-part singing tradition [18, 134].

⁵³ The international catalogue of fairy tales by Antti Aarne and Stith Thompson contains a separate type named “Singing Bones” (AT 780). The international version of this story line is also known in Europe as well as in South and East Asia. Its sphere of dissemination spreads all the way to North and East Africa (ATU 780). Two kinds of “Singing Bones” stories appear in the world. One kind is a story about a plant growing out of the body, which gets crafted into a musical instrument. The other is about a little flute made from a human bone (for Lithuanian versions, see: [24; 25].

⁵⁴ Ernst Emsheimer makes a similar claim that the example of two performers in the “classic”, Finnish epic titled *Kalevala* is reminiscent of the Tibetan tradition. A second singer, as per the scholar, is required by a Tibetan bard, because this singer must seemingly bring the other into a trance, which is necessary (TRFECh, 220–221).

⁵⁵ The story goes that, upon completing *Ramayana*, Valmiki searched for something to disseminate throughout the world. Two youths dressed like hermits approached. They were *Kuça and Lava*, who embraced his knees. Thus Valmiki gave them his poem so both would sing it.

riddle and wisdom matches, which “live on until now”, e.g., in Cyprus and Germany [27, 204]⁵⁶.

Whenever there is talk about ancient Finnish runes, states Aukusti Robert Niemi, our consciousness at once “arouses two bearded heroes sitting across from each other to appear; they hold hands by grasping with hooked fingers and sway back and forth with their full bodies to a bar and, fully inspired, they sing the lines being born to them” [13, 479]. Veselovsky describes the singing by duets in even greater detail and imaginatively:

“There are two singers: the leading voice and the accompanist who whirls and chases the thread of the song that the leader has sung <...>⁵⁷. Both singers sit next to or in front of each other, their knees touching, and holding hands while swaying somewhat as they sing. The leader sings the first line and somewhat more than half of the second one; then the accompanist joins in by repeating (now alone) the first line. Samoyed shamans do something similar: one beats a drum and sings a few improvised lines until the second one catches on, then they sing together; afterward, part two again repeats what the lead has already sung. The singing of Finnish runes involves trying out whose memory is stronger; the singer whose inner strength has waned releases the friend’s hand. As told in *Kalevala*, “No one could hold hands, i.e., compete with Väinämöinen” [27, 94–95].

Moreover, the archaic albeit still surviving tradition of singing duets can remind of similar contests between performers such as, e.g., the “vocal games” or “throat-games” of the Canadian Inuit that they call *katajjait* or *katajjaq*. “These vocal games are somewhat competitive, played most of the time by women who face each other at close quarters; at times, they hold each other’s shoulders. The game stops when one of the women runs out of breath or laughs” [11, 457]. *Katajjaq* is a singular vocal technique characterised by the alternation of audible inhalation and exhalation, by nasal and guttural vocal emissions, and of bursts of sounds without a fixed pitch. The idea is to fatigue the adversary, and rhythmically destabilize her. The texts are made of nonsense syllables (VW: 131; CD I 12). *Rekutkar*, from *rekut* ‘throat’ + *kar* ‘do’, ‘create’, is a related genre. It belongs to the Kraft Ainu people, immigrants from Sakhalin to Hokkaido, however, the Hokkaido Ainu people do not have this genre in Japan. Two singers in front of each other as close as possible. One leads the melody, whereas the other,

⁵⁶ Just as a reminder, Veselovsky lived and worked during the 19th century (1838–1936); his first issue of *Historical Poetics* only appeared in 1940.

⁵⁷ The second singer who “catches” the main singing by the senior is called *säistäja* ‘braiding’, ‘chasing’ the song [27, 254].

the “throaty articulation”, as if accompanying with a percussion instrument, by using the air flowing from the partner’s mouth [29, 164]. The performers place their hands in front of their mouths moving in close to the other partner’s hands. Apparently, this is done for acoustic reasons, wanting the voices of the two partners to blend into one resonance.

Similar phenomena have been disseminating in other nations as well, e.g., Turkmenians have playing songs; one is called *əgin-liale*, from *əgin* – ‘shoulders’ and *liale* – ‘type of song for gals. Another is known as *chymmyl*, which two women perform by stepping little by little towards each other while peculiarly twitching their shoulders. *Chymmyl* can also be sung sitting in front of each other (TMTH). The principle for singing by two women in Kaluli, the Southern Highlands Province of Papua New Guinea, e.g., the *heyalo* song, is by echo or by overlapping: two voices do not “follow” each other but “lift up over” (*dulugu molab*), in a sort of echoing (VW: 159; CD III 3). In Irian Jaya (Eipo) of Indonesia, Western New Guinea, two 11-year-old girls were recorded singing (*dit*): the girls freely string together some song sequences, without trying to coordinate their voices (VW: 172; CD III 30). And “thus[they] sketch, as an amusement, what one might call a polymusical form, which progressively stabilizes itself around a series of brief *ostinati*” (Ibid.: 125).

Interestingly a link can also be found with *rathapâtha*, the Rigveda recitation tradition⁵⁸. Two students at Trichur School recite *rathapâtha* while stooping one in front of the other, head in hand, in an especially concentrated pose. This proves a difficult, tiring exercise for two: the first performer must follow (speak) the style of the recitation – the *samhitâ pâtha* ‘contents’ thereof while upholding the *sandhi* rules for phonetic abbreviations. Meanwhile the second performer follows the recitation *pada pâtha* ‘word for word’. Further, as the text is being recited, one singer keeps on adding new words, regressively repeating the words just mentioned beforehand by the model: a-b, a-b-c-b, a-b-c-d-c-b... Both voices follow a parallel path, with the first singer using the tones Cis-E-Fis and the second, the Fis-Cis-E. The text constitutes the start of a long hymn addressed to Visvedevas Gods (SI: 47, 48).

It might seem questionable: what commonalities could there be among samples of sung duets, taken in a rather haphazard manner, from different time periods and different countries? Is it possible to compare them next to

⁵⁸ This refers to the *Nambûdiri Brahmins* tradition of South India. Two schools are here, Trichur and Tirumala, which uphold certain Vedic principles for recitations (SI: 46–47).

each other and, even more so, with the so named *dvejinės* ‘duos’ sung in Lithuania? Answers to these questions require a look at certain areas of the texts. Only then can certain, common instances in performance (or certain regularities) become clear:

1) Singing by two requires especially close feelings between the partners for each other, i.e., a sort of “singing in common”. It could be said this is a principle of performance applicable to all nations.

2) Singing is usually facing each other. Besides, an intimate contact between singers is essential, including eye and mouth contacts, at times, holding hands, bracing against each other’s shoulders and such. Here, it is well to remember singing “mouth to mouth”, which characterizes performing *sutartinės*, especially *dvejinės*. Maciej Strykowski paid heed to this as long ago as during the 16th century [23]. Later Zenonas Slaviūnas noticed this as a group of *sutartinės* singers was performing, as he recorded them for a phonograph [16, 32]. Vyčinienė also realized the necessity of constant eye contact for performing *dvejinės* as she was singing. Similar examples of archaic polyphony were noticed watching two Serbian singers performing. A number of ethnomusicologists like Dragoslav Dević, Nikolay Kaufman, Anna Czekanowska, Alice Elscheková, Izaly Zemtsovsky et al, have written about such a performance feature.

3) Singing by two is often perceived as a competition by the performers themselves. Who will sing the text the longest? Who will repeat the rhythmic formular without erring? Who will hold her breath the longest? It is like an endurance test akin to a “musical initiation”? Singing *sutartinės* in duos could also be considered an odd kind of contest between two singers. Still, just as with many other nations, the common goal is still more important – to perform one or another hymn properly (correctly), to “clang together” the seconds between voices and such. Besides, many different nations believe that two opposing forces generate harmony. Recall the aforementioned singing by Ainu women: performers place their hands in front of their mouths and touch their partner’s hands, so the voices of the two partners flow together more readily into one sound. Caribou Inuit women seek such an effect by putting their heads into a bowl. Thus, it can be considered that, in some cases, competing by duets constitutes a very archaic tradition, perhaps, for one, aiming at a verbal match between two prophetesses, a cosmological ritual. Still, it is also a musical match, since the oldest texts, as known, would be recited/chanted in sounds at a certain pitch. Conversely, it has something in common with later periods, which had seemingly adopted traits for entertainment purposes. It was important

in the old days to accurately perform one's own role, e.g., one singer follows (composes) the text, whereas the other echoes the leader's (usually an honored elder's) melodic, rhythmic and verbal motifs. Yet, they do not compete with each other. An accompanist sings, e.g., rune songs by "turning and chasing the string of the song the first one had sung". The Latvian *teicēja* 'lead singer' "recites, says words" or leads, whereas the *locītāja* 'accompanist' "bends, turns" a melody. Two young, Banda Ngao, girl speakers from the Bambari Region of the Central African Republic, during an initiation, sing in a very high tessitura responsively: the words are sung by the lead voice, while the responses are made of non-semantic syllables (VW: 142; CD II 2). In Ethiopia two women of the Adari Tribe from Harar sing polyphonically. The first one is an experienced, local singer with seniority who masterfully varies the melody. The second one, who is less skilled, merely "upholds" the first. The second part is no more than a "complement" to the first part, melody [6, 244–246].

4) To achieve an overall (unified) resonating effect when singing by two, singers attempt to coordinate their voices in many ways. Some relate to upholding a certain work rhythm. One would be, e.g., the hoeing song performed by two Gere women in Zioubli, sub-prefecture of Toulépleu, Côte d'Ivoire (Ivory Coast). "Two soloists sing in parallel fourths some long musical phrases over some brief *ostinati* from a small chorus of four women. The latter sing while working: bending forwards, they work with short-handled hoes, and the regular movement gives the basic rhythm. The two soloists only work episodically, often standing up straight, the better to sing. Some interjections and cries coming from the women's chorus stimulates the labor" (VW: 164; CD III 14).

The aforesaid Inuit Eskimos and Ainu women from Sakhalin employ a complicated vocal technique based on sound changes by a rapid inhalation and exhalation, i.e., a "panting style". The second voice repeats the motifs of the first voice's part but canonically crossdephased [12, 400]. The motif being repeated is usually identical to the motif of the first voice. Nonetheless, at times, it can differ entirely (in this case, the importance lies in the phase of oppositional breathing). Nattiez emphasizes the necessity of knowledge and experience (virtuosity and aesthetics are not foreign to these vocal games either).

ham ma he ha hamma ha ha he ha ham ma ha he he ha
hā- ā

ham ma ha ha he ha ham ma ha he ham ma [u]
hā- ā [u]

What is important is that this principle is related to the performances of archaic, instrumental, polyphonic music of varied nations worldwide. Usually it is generally linked to sensorimotor thinking relevant to instrumental music, such as the traditions of blowing overtone flutes in South Russia or *kugikly* ‘multi-pipe whistles’ in Kursk [30, 67; 26, 80] et al. More musical examples from varied nations may also be recalled. Certainly, the coordination of their different parts does not always directly relate to breathing phases. However, it becomes obvious, that the principle of one performer entering into the part of the other, while following in the stead of the leader, remains the same.

Here, in the Lithuanian polyphonic musical tradition, it is specifically the blowing of one part on the *skudučiai* ‘panpipes’ (or *ragai* ‘horns’, wooden trumpets) that happens to reflect the rhythmic coordination of “breathing” by one blower, which expresses a certain rhythm. In this case, the part with the strong bar of the composition can be considered an inhalation, whereas the weakest, an exhalation. *Skudučiai* players would say, “You, blow on the first *skudučiai* whistle: *ti-ti-tiū-ti-tiut*. I’ll take the second: *tiū-ti-ti-tiūt*. Meanwhile, he’ll breathe with the third *skudučiai* whistle: *a-pu a-pu aa-pū*” and so on. This is how the whistles got their names: the first is *tititiūtitiut*, the second – *tiūtitiitiūt* and the third – *kvepas*. (LLIM: 12-13)⁵⁹. When describing the *kvepas* part (usually *skudučiai* whistle III or, at times, IV depending on the composition’s number of parts),

⁵⁹ *Kvepas*, in Lithuanian, is akin to *kvapas* ‘breath’; the root word of *kvėpavimas* ‘breathing’, *atsikvėpimas* ‘catching one’s breath’ or ‘taking a pause’; as well as *iškvepiamas* ‘exhalation’ and *įkvepiamas* ‘inhalation’.

the claim is that it *kvepuoja* ‘breathes’, *atsiliepia* ‘responds’ and the like⁶⁰. As per Paliulis, the syllables of the *kvepas* part are: *a-pu*, *a-pu*, *aa-pū*. These correspond with signs for notes as follows: *a* – eighth pause, *pu* – eighth note, *aa* – fourth pause and *pū* – fourth note (LLIM: 13)⁶¹. Noteworthy is that the *kvepas* part is akin to the phase of “opposite breathing” (LLIM 70).

The image shows a musical score for a piece in 2/4 time, marked with a tempo of quarter note = 96. The score consists of five staves. The lyrics are: Tu - tu - tū, sku-du-ti. To - - ta - ta - - to. Un - - tu - ti, tiu, tiu, un - - tu-ti. Aa - - pū. A - pu, a - pu, aa - - pū. Un-ty - - te. u - ti, u - ti.

Such a manifestation could be named, in a broader sense, as rhythmic canon (even the teaching tradition for playing the aforementioned overtone flute, as per Ivanov, corresponds to the logic of canon: “Those being led” echo the “leader” by following from behind [30, 52]⁶²).

Rhythmic canon aka “canon in time” does not lack examples in Lithuania either – the canon principle is frequent in the polyphonic music performed on sets of *skudučiai* and *ragai* (LLIM 78, 82, 83, 86 et al). It is possible to consider certain *sutartinės* played on the *skudučiai* by two (with each musician blowing on two *skudučiai* each, or 2+3,) as rhythmic canon. Here, the imitation of the first part’s rhythmic motif could also be considered rhythmic canon. Nevertheless, this could also be explained as regularities of

⁶⁰ People of Papilys named No. III of their *skudučiai* set (i.e., the *kvepas*, *kvapa* or *kvapola*); in Salamiestis – it’s *kvapas* (*dzūchas*, *dūchas*, *ūchas*); in Pandėlys – *kvapola*.

⁶¹ When they’d play *sutartinės* or songs on the *skudučiai*, they didn’t use such rhythmic syllables, as per Paliulis. Words to those *sutartinės* or songs would be used instead.

⁶² This principle, as said, is widespread in Africa. For one, a special method for teaching to play a xylophone had disseminated over Uganda: Musician I mentally breaks down onomatopoeic sounds into syllables, e.g., “*pit-pat-pit-pat*”; then Musician II – “*er-er-er-er*”, so the sound from both parts comes out as “*pitter-patter-pitter-patter*” [7, 28].

complementary rhythmic, e.g., *Du kupečiu šieno* ‘Two haystacks’ (LLIM 10, 11) et al:

Part I ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ ||

Šie- na du ku-pe-čiu, šie- na du ku-pe-čiu. (Hay stack- ed in two piles)

Part II (♩ ♩ ♩ ♩) | ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ||

Du ku-pe-čiu šie- na, du ku-pe-čiu šie- na. (Two piles for stack-ing hay).

It’s believed both *skudučiai* blowers would not begin at once (as noted by most examples in books by Paliulis [LLIM]). Instead, they would follow one after another, i.e., the second musician first hears the RFs played by the lead and only then joins in. Furthermore, the beginning of the second blower’s part often seems like a repetition of the RF ending the part of the lead musician, e.g., “♩ ♩ ♩ ♩ *du kupečiu / du kupečiu* ♩ ♩ ♩ ♩”:

Part I

Part II

♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ || ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ||

Šie- na du ku- pe- čiu. Du ku-pe-čiu šie - na.

‘Hay pi-led up in two stacks. Two stacks of hay pi-led.’

Thereby Part II becomes something akin to a mirror-like reflection of Part I’s rhythm. An identical principle characterizes compositions of certain *sutartinės* sung as *trejinės*:

Tūtoj, kū čia važa, // Kū čia važa, tūtoj

(*Tootoi*, who ‘ya ridin’ here) (SIS 1290),

Lylioj, sese linų, // Sese linų, lylioj

(*Lylioj* sister, the flax) (SIS 210) et al.

Such a repetition of the rhythm ending the first part by the second performer is somewhat reminiscent of a singing tradition involving runes (as said, the leader of the runes sings the first line and part of the second; then the second one joins in alongside until, finally, now alone, the second one repeats the first line).

The *hocket* principle⁶³ is also discovered in certain, short polyphonic compositions blown by two on 2–3 whistles of the *skudučiai*. (It

⁶³ Hocket is especially characteristic of African vocal and instrumental music traditions. (Truthfully, this technique is mostly applied in polyphonic compositions performed by groups

predominates in the more major works composed for aerophone sets of *skudučiai* and *ragai*.) The voices of the two Eipos girls from West New Guinea, described above, are coordinated similarly. One voice interrupts the part of the other (hocket principle) and continues without stopping.

Sutartinės dvejinės are again viewed upon briefly reviewing the principles on two-voiced (of two different parts) tuning practices with each other (i.e., organization of a coherent whole) that are characteristic of different nations. It will become apparent that here, there is no technique with cross phases characterizing the aforementioned vocal games, not the hocket principle and not the precise, rhythmic canon (“canon in time”). Nonetheless, the organization of *dvejinės* ‘twosomes’ involves strict vocal rhythms, somewhat similar to examples from other nations discussed here. The basis for coordinating two voices with each other involves the lateness of one voice, when uttering those same syllables, i.e., the syncopation of rhythm and, taking a broader glance, a complementary rhythm. This is somewhat reminiscent of the mentioned “cross rhythm” principle, which, truthfully, is not followed consistently.

The “virtuosity” of good *sutartinės* singers is probably most distinct in *dvejinės* involving their abilities to “clang together” the sounds of different parts appropriately to achieve a continual, uninterrupted, nearly equal (by eighth notes) pulsations of rhythm. These are heard clearly when listening to the mentioned *dvejinės* and the rhythms of both parts merge into one. Besides, for the *sutartinės* song, *Aš Verpčiu Plonų ‘I’d Spin So Thin’* (SIS 269), the second singer masterfully weaves in the short words, *gi* and *ta*, into her melody (with other *sutartinės*, such interjections could be the words *lioj*, *lylio* and the like). She does this in a way, so her syllables do not correspond with the same syllables in the first singer’s text. Interjecting an additional word, *ta*, into the text also becomes an odd sort of artistic touch – the resonance when singing such *sutartinės* while spinning flax is somewhat similar to the sounds a spinning wheel or weaving loom makes⁶⁴.

of more than two singers or musicians. The basis of the hocket principle (voices fill in instrumental music pauses) is the vocal-instrumental music of Pygmies.) This music is close to the South Russian tradition of blowing *kugikly* (*kuvikly*) flutes.

⁶⁴ Similar interjections or inclusion of short words constitute a characteristic of e diaphonies found along Mediterranean Sea shores – in Bulgaria (*oj*; *le*, *le*; *mori*; *more*; *e*, *lele*), Albania (*o*; *ja*; *he*; *moj*; *hajde*), Romania (*aide*; *lele*; *more*; *moj*; *lai*), Macedonia (*lele*; *aja*) and other nations [10, 35; 10, 72; 10, 81; 10, 89].

$\bullet = 116$

I
Aš verpčia plo — na, ta — ta — té — lé,

II
Aš verpčia plo — na, ta — ta — ta — té — lé,

po — pluoš — te — li, ta — ta — té — lé.

po gi pluoš — te — li, ta — ta — ta — té — lé.

Nevertheless, there are examples of singing duets in the world in which the rhythm seemingly does not play any major organizational role. The basis for coordinating two voices is considered the relationship between their pitch, i.e., vocal parts are tuned more vertically (in space), rather than horizontally (in time). A sample could be a funeral lament, *aamamata*, recorded from Malaita, Solomon Islands, which was performed by two female voices in counterpoint. The principal voice is *pau ni 'au* ‘head of the music’ or *pau ni nuuha* ‘head of the song’ that sings the words. The second voice *aarit'i* sings with a closed or half-open mouth upon the vowel *e* (VW: 167, CD III 21). In Iceland, the *tvísöngvar* ‘duet’ in parallel fifths has been known since olden times. These lands distinguish famous families of “duos”, since people here honor experienced, skilled *geübte zwiesänger* ‘trained duo’ vocalists. The most challenging musical task in such a duet is by the accompanying voice. At the end of a strophe, the accompanist sings high by forcing a chest voice (not by using falsettos). Therefore, such spots in a song do not sound lovely but sound akin to yelling. Erich von Hornbostel calls this two-voice singing “organum in fifths with interwoven voices” [3, 297].

Obviously, the duet singing traditions of varied nations (actually some nations have a choir i.e., a group of singers, leading the two singers

performing)⁶⁵ involve a coordination of their own principles about vertical voices. A juxtaposition of low and high registers is important in some places, e.g., in Malaita. Elsewhere it is the organum of polyphony or diaphony played at certain intervals, e.g., thirds or fourths in Kpouébo, Zioubli, Côte d'Ivoire; by various intervals in Vietnam and in fifths in Iceland. The basis for hymn-singing by two in Lithuania is solely known as in seconds (their accords form by two voices weaving together). Thus Lithuanian *dvejinės*, when compared with examples of duets from other countries, are original in that both voices equally and "responsibly" adhere to the principle of their mutual organization – both horizontally (syllables sung by one voice intervene into the syllables performed by the other voice) and vertically (parts for two voices interweave by thirds [or two thirds by one voice], causing second accords to form constantly), e.g., *O kas pražydo* ‘What’s that blossoming’ (SIS 371):

The image shows a musical score for a duet in 2/4 time, marked with a tempo of 92. It consists of two systems of staves. The first system has two staves, labeled I and II. Staff I has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody for voice I is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). The lyrics under staff I are: O kas pra — žy — do nak - ties vi —. Staff II has a treble clef and a key signature of one sharp. The melody for voice II is: F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). The second system also has two staves, I and II. Staff I has a treble clef and a key signature of one sharp. The melody for voice I is: C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). The lyrics under staff I are: — du — ry, o kas ver — ké gai - de — liuo - se?. Staff II has a treble clef and a key signature of one sharp. The melody for voice II is: F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). The lyrics under staff II are: gai - de — liuo — se?.

⁶⁵ Such a performance style characterizes, for one, certain Latvian drone songs, e.g., *rotāšana*, sung from spring until the blossoming of summer. “The singers would choose two of the best singers from their group. They say the words to the song, some in a higher voice, others in a lower voice. One and the other modulate or drive the song in a clear voice. The rest would not say words but simply hum along together as if in bass. The assignment of the first, high-voiced lead singer was especially important. She had to have a sonorous, ringing voice and the ability to sing out the entire song in the correct melody.” [13, 271–272].

Upon swiftly analyzing the structures of two-voice singing examples among varied nations and uncovering certain similarities, one question comes up. Why did singing by two exist? What could that sort of singing mean? After all, singers acutely hearing each other has a maximum of which, incidentally, is usually inversely proportional to the number of performers. Therefore, two singers are optimal. There is the pursuit of “virtuosity” and, finally, an aesthetic assessment of duets by performers and listeners alike make up a phenomenon from a late period. Apparently, there were some incentives for singing in duets, at first. An effort ensued to establish assumptions for raising varied hypotheses.

It’s possible that singing, as well as playing music, by two may have been considered a sign of certain sacredness or divinity⁶⁶. The cult of twins, associated with fruitfulness and fertility that characterizes Indo-European nations, can be recalled. Myths about twins abound in numerous nations worldwide. However, a basis for raising an assumption could come from those, aforementioned, duet samples: Tanjung Bunga’s two-voice singing has its musical preference rooted in the myth of the Siamese brothers: two voices have to harmonize to become one sound. Then there are Kusha and Lava, the twin sons of Sita and Ram, as well as the singing by Fenja and Menja, two mythical giants. Furthermore, Homer and Heziod engage in a verbal contest, as well as Väinämöinen, and a mortal contest takes place singing runes.

Lithuanian *sutartinės* were played on two *daudytės* ‘long wooden trumpet’. Only harmonic aka overtone series ground the melodies of *sutartinės* played by *daudytės*. Here, it is necessary to recall that the *sutartinės* melody sung by two is also grounded on solely natural sound sequences. Those same *sutartinės* would often be either sung or played on two *daudytės* by two players. Part of the *sutartinės* could have been performed by blowing two *daudytės* and by singing duos alternately (this author makes this assumption based on the works of Strykowski, Lepner, Simonas Daukantas and Simonas Stanevičius). Blowing trumpets by two⁶⁷ is universally considered an especially old phenomenon and a sign of sacredness⁶⁸. In Romania, long wooden horns are blown during funerals.

⁶⁶ As per Alain Daniélou, oboes are only blown by pairs at Tibetan temple rites, whereas only one oboe is played for secular music [1, 84].

⁶⁷ Playing wind instruments in pairs is a worldwide practice, believed to have influenced inventing the double clarinet, especially important in Arab countries. They are also known in the Balkans, India, Sardinia and South America (PMI: 38).

⁶⁸ Vikings used to play two *lurs* each. The blowing of two wooden or metal trumpets was part of an important religious rite, known in South India (the *kahalay* or *kombu*, *lur*-like instruments

Are they a means of protection or a signal to the world of the dead? Otherwise, they could be a means for raising the dead⁶⁹. The *vaiete* ‘funeral lamentations’ “are proclaimed by large horns called *trimbita*, and must cease when the horns recommence” (VW 129, CD I 6). Indeed, such blowing on aerophones in the Himalayas, Alps, Carpathians and elsewhere relate to archaic customs⁷⁰.

No specific data is available on using Lithuanian *daudytės* in ancient rites, possibly, since these instruments were only mentioned the first time in the 16th century⁷¹. So only written sources provide pictures of *daudytės* and describe their sound. Recall, how these instruments and their “noisy sounds” along with their “odd, untuned melody” came to the attention of Guagnini [2, 47]. Even the common folk would describe these penetrating trumpet sounds as “the howling of wolves”, e.g., “*Du Gineišių lauki* ‘Two [guys] from Gineišiai in the field’/ *Du kaip vilkai kaukia* ‘Two like wolves howling’ (LLIM 198). Sachs also turned his attention to a mention Lepner made – “blowing on two trumpets whose sound is extremely strong” [8, 94]⁷². Additionally, a trumpet distinct for its tremendous sound was described during the times of antiquity as “bellowing in the voice of a beast”

are only played by pairs blowing them). Similar practices are found in Nepal, the Himalayas and elsewhere [1, 82; 1, 84; 1, 125]. As per Curt Sachs, blowing two trumpets is known all over Asia, in Turkistan, Tibet and India as well as among Jews – Moses made two silver horns for the glorification of God. Apparently, it is no mere coincidence that two gigantic alphorns are blown in the Swiss Alps early in the morning on Whitsunday [16, 198].

⁶⁹ In ancient Greece, instruments, known as *salpinx*, would be kept hidden but, “when needed, they’d be pulled forth and blown, thereby opening up the kingdom of the dead and summoning Dionysus, the quintessence of life.” Inviting God by blowing the *salpinx* horn, as per Karoly Kerényi, is an especially archaic phenomenon [5, 155]. There is possibly a parallel with a distant tradition, in the Yentchan, East Sepik Province, Papua New Guinea, for singing into bamboo pipes/tubes in order to produce voices of *Mai* spirits. Two men each sing into one tube of bamboo, which acts as a voice-alterer. This is an example of instruments being used as peculiar sorts of voice masks. “*Mai* spirits are represented by men in masks who hide the bamboo tubes under their costumes” (VW: 150; CD II 20).

⁷⁰ As per Sachs, only the men would blow these horns, and the horns were kept hidden from the women [21, 44].

⁷¹ Actually, *trimitai* ‘trumpets’ were already mentioned at the end of the 14th century when describing Lithuanians attacking Marienverder Castle (1384): “On the fourth day, [idolaters] bring tar and firewood into the ditches; the next Sunday, while celebrating, the sounds of trumpets raise them to battle” [9, 191].

⁷² The organologist believes a feature of this typically Asian national music [author’s note: blowing on two trumpets] links to archaic Balt culture. This is serious evidence refuting the opinions of those who want to associate Bronze Age trumpets, the highly debatable *lurs* found in pairs on the Baltic coast, with two-voice music, presumably originating from prehistoric North Germanic music [20, 8].

[21, 153]. So, blowing by two on an instrument, “raising an unearthly sound”, must have had extremely great power.

Two-voice singing (competing), analyzed earlier, may also be interpreted as voicing two different worlds – people’s earthly world and ancestors’, otherworldly. Vocal expressions, as said, involve a battle between two opposing forces or the harmony so inspired along with a balance based on the faiths of varied nations⁷³. Again, recall the archaic duets of Ainu and Inuit people. Their games, *rekutkar* and *katajjait*, represent culturological outlooks constituting a multi-functional, host-structure games, i.e., sound and unpleasant sound like “noise”. Still, the *rekutkar* genre hypothetically derives from the Shaman period as per certain researchers. *Rekutkar* was performed during a hunting ritual, the Bear’s holiday. It would ring out in the part for expressing joy and fun, after performing a ritualistic bear killing. During the ritual, women would stand in a circle facing center and place their hands by their mouths resembling a megaphone. What could such *rekutkar* ‘throat-singing’ mean while celebrating (was the bear a holy animal to Ainu people)? The text of a *rimse* song helps to answer the question: “I’m asking you, bear, please make your “throat” voice”. This song would be performed just before killing the bear, while leading the bear around tied at the neck. This indicates the bear’s scream was identified, in the Ainu culture, with a human’s “throat” voice [12, 407–408]. At first glance, the text of the Inuit people’s *katajjait* – a recreational game – consists of meaningless syllables, archaic words, names of ancestors or people from olden times, animal names or toponyms. Animals would be imitated quite often, e.g., geese, seagulls, eiders, seals, partridges, dogs or even mosquitoes and such. Women from North Quebec and South Baffin Island would only imitate geese gagging. Anthropologist Bernard Sakladin d’Anglure suggests considering *katajjait* as a composition from the Shaman period performed collectively during Inuit holidays: the spring equinox and the summer and winter solstices. Nattiez writes, “In

⁷³ Moreover, as a real, inverted (otherworldly) musical text, this could also be considered as two, separate *sutartinės* vocal parts based, as mentioned, on complementary rhythms. Reading a text backwards, i.e., in a mirror image, usually relates to the otherworld. A custom that still survives in some places is placing a mirror into a grave during a funeral. This is explained as “mirroring” a code; in the Lithuanian tradition, a cumulative song is sung backwards for protection from the devil himself, e.g., *Žėkeli, žėkelėli* ‘Pupil, dear pupil’: “Upon singing out all twelve, you have to start again from the twelfth and go backwards, at the end of each stanza, adding the words, “*Aik, velnio, į peklą!* ‘Go on, devil, to hell!’” (DLS: 741) and similarly. *Žėkeli, žėkelėli* [dim.] refers, as per Ford, either to ‘disciple’ or ‘pupil’ or to a cantor singing in a church choir.

September 1979, I had occasion to record a woman from Piuvig- nituk, Alassie Alasuak, for an interview. She said, *katajjait* were performed during the absence of husbands who were off hunting [12, 416]. “Throat” games were played in early spring. Their function was to hurry on the return of migratory birds (geese). *Katajjait* has also been observed with a link to crop fertility rituals. Some respondents insisted that *katajjait* was performed, when the men left for a hunt. Vocal games hurried their return and helped attract animals during the time of the hunt. So, when men left to hunt, the women would “play” these games, not for their own pleasure or for fun but in an effort to influence the souls of birds, sea mammals, the wind, water and other forces and generate favorable conditions for the hunt or the fishing trip. Women’s “throat” games could be considered a type of survival music [12, 416].

At this point, it is cautiously possible to recall the *sutartinės* by which the hymn-singing of the performers themselves would compare to the voices of innumerable birds – swans, ducks, cranes et al. Meanwhile the archaic RFs of the *skudučiai*, which are based on onomatopoeic sounds, become a peculiar musical code of *untytė* ‘little duck’, *intakas* ‘wheatear’ (*Oenanthe Oenanthe*) and *tututis* ‘hoopoe’ (*Upupa epops*).

To further examine the origin of duet singing, a look is taken at the Siberian *pic eynen* ‘throat singing’ games. Analogical vocal genres can be found in other areas of Siberia as well – among Koryaks, Evenk and Tungus groups. Ethnomusicologists claim all three of these genres – *katajjait*, *rekutkar* and *pic eynen* – are closely related. In Siberia, differently from *katajjait* and *rekutkar*, the ritualistic context of such “throat” singing is most distinctly expressed⁷⁴. In the sense of musical performance, the *pic eynen* of the Chukchi differs somewhat from the *katajjait* of Eskimos. Two women (or, once in a while, several pairs) perform *katajjait*, whereas a large group of women performs *pic eynen*: some lead with resonance, while others improvise as per predominate voices. Thus, the *pic eynen* of the Chukchi are not considered vocal games but ritualistic song-dances: their means of expression is “throat-singing” [12, 409]. Nattiez believes that the vocal games from the past among Canada’s Inuit, who, incidentally, emigrated to the American continent from Asia, also had songs and dances. The religious

⁷⁴ Even now the Chukchi people perform their seasonal rituals. The throat vocal techniques used these days does not relate to the context of game-playing but as ritualistic dances-songs. Animals are imagined by dances and voices related to them, certain gestures and vocal imitations of animal voices, which include northern elks, seals, grey partridges and cranes. Such rites are necessary when asking the spirits for successful hunting and fishing.

context of Inuit vocal games is now extinct, and the specificity of the vocal technique for this genre has lessened (only remnants of religious significance can still be discussed). The current *katajjait* could be considered a peculiar combination of proto-components: it's not a song and not a dance but a vocal game⁷⁵. Thus, a question arises naturally: perhaps, the means for performing such “throat” games by two (like a contest between two performers, an odd sort of entertainment) could be considered in a later ritualistic context that formed in stages as it was going into its demise? For now, it's best not rush to an unequivocal answer.

Let us continue to deliberate the issue of duet singing by turning attention to a singing over tradition performed at weddings (that is a sort of ritualistic “word play”). South Estonians, e.g., would invite (hire) the best word masters to perform at weddings for whom singing at weddings at times became a side profession. This would grow into an odd kind of tournament for the best singer in the vicinity. A singer, M. Volf, often sang *kaazituzed* as follows: two elderly women would sit in one corner, and a pair of other women – in the corner opposite them. That way they could “blabbermouth” as long as half a day [32, 35–36]. Other Finno-Ugric nations include Mordvinia. One of its ethnic groups is the Moksha who have the *pariaftomat*, a special wedding “mocking songs”, performed by small groups from both the bride's and the groom's sides. Performers of such songs are considered *pariaftomat rangijcht* ‘professional singers of this field’, those “who shout out mocking songs” [ПМНММ, 17–18]. It's noticeable that, in this case, the discussion is not about pairs of singers but about not very large groups, though, their size is not definitive on family representation of the bride and of the groom. This again raises the question, whether the Estonian women singing in pairs (“pair facing pair”), which were so picturesquely described above, are not coincidental. It's possible the number of singers in Estonia that could be representing the two separate families was not “set in stone”, i.e., there didn't necessarily have to be two hymn-singing specialists from each side⁷⁶. Quite possibly, it was the

⁷⁵ Triinu Ojamaa, who analyzed vocal technique used by the North Siberian Nganasan called *throat rasping*, noted that “Imitative dances by other Siberian peoples are likewise a ritual, as are Inuit throat-games, where sound production techniques are similar” [14, 69].

⁷⁶ Estonian ethnomusicologist Otilie Kõiva observes that differing wedding song performance styles flourish in different regions of Estonia. Her investigations show, both the bride and the groom sides, in East Saaremaa Island, would invite two elderly female singers each. In other areas, e.g., West Saaremaa Island, one barking song specialist, called *naga*, would be invited by each family [31, 34].

opposite – over time the Mordvinian tradition of holding wedding “sing abouts” changed. (Is it possible that, little by little, their numbers grew unnoticeably, from two to some several?) A similar phenomenon involving a fluctuating number of performers is noticeable in the archaic, polyphonic tradition of East Lithuania, e.g., here *keturinės* ‘foursome’ are sung in distinctive styles. However, earlier, apparently a single number of performers unified them – four, from whence the folk name of foursome hymns originated⁷⁷.

Nevertheless, the belief flourishes that mocking (or praising, as at times defined) songs performed at weddings by two just might not have been a mere random happening, since Lithuanian mocking *sutartinės* are usually performed by duos. Mocking *dvejinės* weave into a general, archaic antistrophic layer of rhythmically very well-organized twosomes (for example, *O Kokia Čia Marti? ‘And What Kind of Son’s Bride Here?’* (SIS 914).

♩ = 126

I

O ko - kia čia mar - ti, juo - da juo - da
 ko - kia ne mar - te - lė: kaip či - go - nė,

II

tu - ri gal - ve - lę kaip puo - dy - nę.

⁷⁷ Some *keturinės* were no longer being sung by two pairs by the mid-20th century but by two groups (from 2–4 and, at times, more in each one). A possible assumption is that, as the context of the rite falls into a demise (e.g., the case in East Lithuania – the ritualistic visiting of the rye fields), slowly, the number of involved hymn-singers apparently becomes unimportant.

Lig slenks-čiu di - du - mo, Či - ry - lai muš - ti,
lig pies - tai drū - tu - mo.

rip-kai ri-di - nē - ti, po miš-ka ku-rap-kė-lėm va-ri-nė - ti.
po miš-ka ku-rap-kė-lėm, lioj, va-ri - nē - ti.

Indeed, a canonization of certain text motifs and melodic types for mocking traditions of insults aimed at wedding participants that come from varied national backgrounds very possibly indicates a link of this genre with protective magic. Apparently, this ritualistic function of mocking by singing, which have engaged different national groups, could only be performed by a specialist in this field, not by just anyone. The performer must have had the ability to masterfully improvise, all within standards of a certain melody and text.

The commonalities in Baltic-Finn mocking songs' traditions permit raising an assumption that “barking” songs by two are also not random. Estonian and Mordvian traditions may cause certain doubt, e.g., it could be thought that performances by a minimum of two would only happen, when a village did not have more experts at this musical genre. Nonetheless, Lithuania's mocking *sutartinės* illustrate a solid tradition of “barking” duos. After all, the *dvejinės* style is most often performed as special *sutartinės* for mocking wedding guests. Such a specific performance style not only demands two performers but is also notable for certain exceptional features, e.g., a unique way of forming verses, lack of refrains and other traits.

There is still one riddle left that is hard to solve – why was the derisive “blabbing” at weddings enacted in *duos*; what could that have meant? Is it in any way related to the hostility of the two relatives or to the symbolism

of duality? Does this somehow relate to hostility between two families? Does it have something to do with the symbology of fertility? Or does it relate with the beginnings of the duality between males and females? A glance again turns to the tradition of instrumental music, or, more accurately, to the beginning of using many instruments by pairs. As per Sachs, this had been the first step towards the “makings of melodies” with instruments. Generally, instruments are “paired”, where the darker resonance of one instrument contrasts with the gentler voice of the other. Thereby one identifies with “father” (“male”), and the other – with “mother” (“female”)⁷⁸. Possibly different parts of these wedding “sing about” duos (embodying different sound sequences and different “itches”) might have expressed two different beginnings – the masculine and the feminine⁷⁹. Yet, the musical harmony of these beginnings in one hymn just might assure harmony and fertility for this young, future pair. Is that a possibility? Nevertheless, it must be admitted that such an interpretation could seem overly simplistic, straightforward and lacking argumentation. Could it be that “blabbing” by duos is simply the most convenient means for improvising on the spot (“expending the least voices”)?⁸⁰ This riddle will probably be left unsolved.

⁷⁸ Sachs claims such paired groups are characteristic of different instruments: churingas or bullroarers, slit drums, seashell horns, membrane drums and others. Further, the size of the instrument determines its concept of “masculinity” or “femininity” – “masculine” is larger, and “feminine” is smaller, or for its sound timbre – “masculine” is intensive, strong, whereas “feminine” is empty, hollow [21, 49].

⁷⁹ A distant allusion is possible here to Chinese music, where its importance is with the concepts: *dao* (the way to great unity), *yin–yang* (oppositions to beginnings of being) and *qi* (vital energy). During the 3rd century BC, Lü Buwei explains the origin of music in his philosophical treatise, *Lüshi Chunqiu* ‘Spring and Fall of Mr. Liu’. The descriptions in his 12-volumes regard an untempered sound sequence. Six masculine sounds, belonging to the *yang* element, are instrumental – *f*, *g*, *a*, *h*, *cis* and *dis*; six feminine sounds, belonging to the *yin* element, are vocal – *fis*, *e*, *d*, *c*, *ais* and *gis*. The entirety of these sounds symbolizes the harmony between heaven and earth. Each could perform as a tonic during certain times of the year [MuzE, 153–154]. Legend has it that the Emperor of China, Huangdi, ordered his Music Minister Lin Lunj to craft a *liuj* ‘bamboo flute’. He proceeded producing this flute when, suddenly, two heavenly birds flew in – a mated phoenix pair (or *fenghuang*, where *feng* is deemed as male, while *huang*, a rather feminized beauty, delicate and peaceful). Each sing six notes – six *yang* and six *yin*, associated among them as a certain interrelationship by a certain pitch. Lin Lunj tuned the sound sequences accordingly and produced 12 bamboo flutes, which became the foundation of the Chinese system of music [28, 67].

⁸⁰ Besides, *dviejōs* ‘duos’ also include singing spinning *sutartinės*. (Actually, the number of some of their syllables per line is significantly more stable than they are in the *lojojimai* ‘barking’ songs). The performance style and functional relationship of these barking songs, apparently, can be grounded on the work environment, e.g., several women (mother and daughter, sisters and the like) would spin in their house on long nights.

Conclusions. One way or another, a more attentive and broader look at the duos of Lithuanian *sutartinės* refutes the opinion about the newness of these hymns with no refrains, when they are compared with the archaic foursomes and threesomes with refrains. Besides, despite their different performance styles, all *sutartinės* belong to the archaic binary musical system⁸¹. Only the binary of threesomes and foursomes simultaneously strengthens the resonance of two different texts (meaningful and onomatopoeic sounds). Meanwhile, when it comes to *dvejinės*, the polarity of the two performers make the different functional areas meaningful (“two sexes of resonance”, as per Janeliauskas). The freely composed poetic lines of the *sutartinės* duos (decided by the close relationship to the spoken language) unquestionably show the ancient origin of these hymns. Apparently, the duos performance style is considered no less old. The aforementioned discussion on the examples of singing duets also so indicates.

Today it’s hardly likely to respond plainly to the question: can singing by two be considered a primary form of music-making? Most likely it’s a “somewhat improved”, “more professional” singing style, which has crystallized, over time, into collective (group) singing.⁸² It can be believed that singing by two in the archaic musical system, perhaps, most obviously expressing the symbolism of the binary idea. However, such questions can remain open. All that is clear is that singing and playing by duets is considered an archaic (and, often enough, a sacred) expression. Its connection with rites as well as with old polyphonic forms illustrates this. It is further shown by composition techniques like diaphony, organum, hocket, breathing in opposite phases, cross rhythms, overlapping and such. These remain vital in today’s archaic tribal musical traditions.

Again, it needs to be emphasized that, when applying examples of duet singing from varied nations, there was no intention of discovering cases completely analogous with Lithuanian *dvejinės*. Moreover, no objective was

⁸¹ Binary (in Latin, *binarius* ‘double’), as per composer Janeliauskas, is a commonality for composing purposes determined by the relationship of a typical composer with the sound that characterizes archaic music [4, 6].

⁸² Janeliauskas has a similar opinion. His study of the binary has it consisting of composition principle commonalities. He writes, “An antiphonal exchange of sonorous phrases among tribal groups may have involved primordial and most elementary binary beginnings. Most important here are the actual binary–antiphonal functions. Over the long run, thick sonorous sounds gradually became clearer and simpler as primordial syncretism dissipated and, especially, as performer groups grew smaller” [4, 9]. Yet, a reverse trend is noticed in today’s still thriving (or revived) polyphonic traditions – the former tradition of 2–4 people singing is changing to large group performances.

ever defined to seek any sorts of ethnic links, cultural wellsprings or the like. Thus, the choice was, it could be said, quite random when selecting samples of singing by two that would reflect various principles for coordinating two voices. Undeniably, those encompassed for this work are far from all possible manifestations of duet singing. Furthermore, no special restrictions were applied for the examination of either an individual, two-voice singing tradition or that by different nations. A more in-depth analysis of each of them would perhaps reveal far more originality than universality. Vyčiniienė's interest regarded the most universal organizational principles involved in two human voices, i.e., two polar, binary members as well as their relationship in the context of performance. Thereby the examples of music from other nations became merely peculiar sorts of indicators for possible interpretations of Lithuanian *dvejinės*. Such a broad context of duet singing, it is believed, reveals certain universal as well as original features of *sutartinės* duos.

Acronyms:

DLS – “Dainos nuo Lygumų ir Stačiūnų [Songs from the Lygumos and Stačiūnai]. Comp. by Povilas Kriščiūnas and Daiva Vyčiniienė. *Lygumai. Stačiūnai*. Monography. Vilnius: Versmė, 2001, 617–741 [in Lithuanian].

LLIM – *Lietuvių liaudies instrumentinė muzika. Pučiamieji instrumentai [Folk Instrumental Music of Lithuania. Wind Instruments]*. Comp. by Stasys Paliulis. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1959 [in Lithuanian].

MuzE II – *Muzikos enciklopedija [Encyclopedia of Music]*. Vol. I-III. Vilnius: Lithuanian Academy of Music and Theatre, Mokslo ir enciklopedijų leidybos centras, 2010 [in Lithuanian].

PMI – *Pasaulio muzikos instrumentai [World Musical Instruments, an illustrated Encyclopaedia]*: G. Kirdienė, L. Gylienė, A. Beržinskaitė & S. Stasėnaitė Transl. from English. Ruth Midgley, Ed. E. Vyčinas, Scientific ed. Diagram Visual Informaticon Limited, 195 Kentish Town Road, London MW5 2 JU, England, 1976. Vilnius: Kronta, 1999 [in Lithuanian].

SI – *South India. Ritual Music and Theatre of Kerala*. Le chant du Monde LDX 274 910. 1990 CNRS. Musée de l'Homme. General Editor: Hugo Zemp; Recordings and commentary by Pribislav Pitoeff. – 1 CD.

SIS – *Sutartinės: Daugiabalsės lietuvių liaudies dainos [Polyphonic Lithuanian Folk Songs]*. Zenonas Slaviūnas, Comp. Vols. 1 & 2., Vilnius, 1958; Vol. 3., 1959 [in Lithuanian].

VW – *Voices of the World. An Anthology of Vocal Expression*. 1996 CNRS. Musée de l'Homme. Coordination: Hugo Zemp, Gen.; Gilles Léothaud, Bernard Lortat-Jacob & Hugo Zemp, texts: CD I-III.

ТМТН – *Традиционная музыка туркменского народа* [*Traditional Music of the Turkmen People*]. Text: N. Abubakirova, ed.: R. Kutlyev, S. Pulatov. Ташкентская студия грамзаписи: Мелодия, 1987 [in Russian].

TRFECh – Traditional Recitation Forms of the Epic Chants. Report of the Tenth Congress, Ljubljana 1967, 1970. *Studia Ethnomusicologica Eurasiatica II*. Stockholm: Publications issued by Royal Swedich Academy of Music, 1991, 201–224.

ПМНМИ – *Памятники мордовского народного музыкального искусства* [*Monuments of Mordovian Folk Musical Art*]. Е. В. Гиппиуса [E. V. Gippius], Ed. Н. И. Бояркин [N. I. Boyarkin] & Т. И. Саранск [T. I. Saransk]: *Мордовское книжное издательство*, 1981 [in Russian].

References:

1. Daniélou, Alain (1978). Südasien. Die indische Musik und ihre Traditionen. Musikgeschichte in Bildern, Band I: Musikethnologie. Herausgegeben von Werner Bachmann. Lieferung 4. Leipzig: VEB [in German].
2. Guagnini, Aleksandras / Guagnini Alexandri Veronensis (1578). Sarmatiae Europea Descriptio, quae Regnum Poloniae, Litvaniam, Samogitiam, Russiam, Massoviam, Prussiam, Pomeraniam, Livoniam et Moschoviae, Tartariae que partem complexitur. Kraków [in Latin].
3. Hornbostel, Erich (1986). Tonart und Ethos: Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun [in German].
4. Janeliauskas, Rimantas (2001). Binarika kaip komponavimo bendrybė [Binaries as a common trait of composing]. *Lietuvos muzikologija*, 2, 6–21 [in Lithuanian].
5. Kerényi, Károly (1997). Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński [in Polish].
6. Kimberlin, Cynthia Tse (1983). The Music of Ethiopia. Music of Many Cultures. An Introduction. Elizabeth May, Ed. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 232–252.
7. Kubik, Gerhard (1988). Zum Verstehen afrikanischer Musik (Ausgewählte Aufsätze). Leipzig: Verlag Philipp Reclam [in German].
8. Lepner, Theodor (1744). Der preusche Littauer. Danzig [in German].
9. Marburgietis, Vygandas / Wigand of Marburg (1999). Naujoji Prūsijos kronika [Chronica nova Prutenica]. Lituaništinė biblioteka. Vilnius: Vaga [in Lithuanian].
10. Muszkalska, Bożena (1999). Tradycyjna wielogłosowość wokalna w kulturach basenu Morza Śródziemnego. Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauki [in Polish].
11. Nattiez, Jean-Jacques (1983). Some Aspects of Inuit Vocal Games. *Ethnomusicology*, 27(3), 457–475.
12. Nattiez, Jean-Jacques (1999). Inuit Throat-Games and Siberian Throat Singing: A Comparative, Historical and Semiological Approach. *Ethnomusicology*, 43(3), 399–418.
13. Niemi, Aukusti Robert (1996). Aliteracijos kilmės ir raidos istorijos papildymai [Issues on History of Alliteration Origin and Development]. A. R. Niemi, Lituaništiniai

- raštai. [Studies on Lituistics]. Stasys Skrodenis, Comp. & Transl. from Finnish. Vilnius: Džiugas [in Lithuanian].
14. Ojamaa, Triinu (2005). Throat Rasping: Problems of Visualization. *The World of Music* 47(2), 55–69.
 15. Račiūnaitė-Vyčinienė, Daiva (1997). Vestuvininkų apgiedojimo sutartinės [Wedding Guests Mocking Sutartinės]. *Liaudies kultūra* [Folk Culture], 4, 36–42 [in Lithuanian].
 16. Račiūnaitė-Vyčinienė, Daiva (2000). Sutartinių atlikimo tradicijos [Traditions of Sutartinės Performing]. Vilnius: Kronta [in Lithuanian].
 17. Račiūnaitė-Vyčinienė, Daiva (2002). Sutartinės Lithuanian Polyphonic Songs. Vijolė Arbas, Transl. from Lithuanian. Vilnius: Vaga.
 18. Rappoport, Dana (2011). To Sing the Rice in Tanjung Bunga (Eastern Flores, Indonesia). *Austronesian Soundscapes: Performing Arts in Oceania and Southeast Asia*. Birgit Abels (ed.). Amsterdam: Amsterdam University Press, 103–131.
 19. Rappoport, Dana (2014). Songs and Sorrow in Tanjung Bunga: Music and the Myth of the Origin of Rice (Lamaholot, Flores, Indonesia). *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde. Journal of the Humanities and Social Sciences of Southeast Asia*, 170 (2-3), 215–249.
 20. Sachs, Curt (1915-1916). Die litauische Musikinstrumente in der Kgl. Sammlung für deutsche Volkskunde zu Berlin. *Internationales Archiv für Ethnographie*, 23, Hf. 1, 1–8 [in German].
 21. Sachs, Curt (1975). *Historia instrumentów muzycznych*. Warsaw: PWM [in Polish].
 22. Slaviūnas, Zenonas (1974). Polifoninių sutartinių geografinio paplitimo problemos [Issue of the Geographic Spread of Polyphonic Sutartinės]. *Liaudies kūryba*, 2, 16–36 [in Lithuanian].
 23. Strykowski, Maciej (1582). *Kronika polska, litewska, żmódzka i wszystkiej Rusi*. Warszawa: Nakład Gustawa Leona Glücksberga, Księgarza [in Polish].
 24. Vaitkevičienė, Daiva (2013). Paukštė, kylanti iš pelenų: pomirtinis persikūnijimas pasakose [Bird Rising from the Ashes: Posthumous Transformations in Folktales]. *Tautosakos darbai* [Issues on Folklore], XLVI, 71–106 [in Lithuanian].
 25. Vyčinas, Evaldas (2004). ‘Skambančių kaulų’ motyvo apraiškos lietuvių tautosakoje [Manifestations of the "Sounding bones" Motif in Lithuanian Folklore]. *Lietuvos muzikologija* [Lithuanian Musicology] 5, 179–200 [in Lithuanian].
 26. Величкина, Ольга (1993). Сохранение курской традиции многоствольной флейты (по мат. экспедиции в село Плехово) [Preservation of Kursk Tradition of Pan-flute: on the Materials of Fieldwork in the Village of Plekhovo]. *Сохранение и возрождение фольклорных традиций* [Preservation and Revival of Folklore Traditions], 2, Vol. 1. Moscow: State Republican Center of Russian Folklore, 7–100 [in Russian].
 27. Веселовский, Александр (1989). *Историческая поэтика* [Historical Poetics]. 2nd ed. Moscow: Высшая школа [in Russian].
 28. Еремеев, Владимир (2005). Символы и числа “Книги перемен” [Symbols and Numbers of the “Book of Changes”]. Москва: Ладомир [in Russian].

29. Земцовский, Изалий (1991). Артикуляция фольклора как знак этнической культуры [Articulation of Folklore as a Sign of Ethnic Culture]. Этнознаковые функции культуры [Ethnosign Functions of Culture]. Москва, Наука, 152–189 [in Russian].
30. Иванов, Александр Н. (1993). Волшебная флейта южнорусского фольклора [Magic Flute of South Russian Folklore]. Сохранение и возрождение фольклорных традиций [Preservation and Revival of Folklore Traditions], 2, Vol. 1. Moscow: State Republican Center of Russian Folklore, 30–76 [in Russian].
31. Кыйва, Оттилие (1982). Об обычаях и способах исполнения свадебных песен на эстонских островах [On Customs and Ways of Wedding Songs Performing in the Estonian Islands]. Финно-угорский музыкальный фольклор: проблемы синкретизма [Finno-Ugric Musical Folklore: Problems of Syncretism]. Тезисы докладов. Таллин, 33–36 [in Russian].
32. Тампере, Херберт (1983). Эстонская народная песня [Estonian Folk Song]. Leningrad: Музыка [in Russian].

Translated from Lithuanian by Vijolė Arbas

UDC 78.071.7

DOI 10.33287/222309

Гончаренко Олена Віталіївна,

кандидат мистецтвознавства,

старша викладачка кафедри музикознавства та культурології

Сумського державного педагогічного університету

ім. А.С.Макаренка

тел. (095) 805 - 38 - 39

e-mail: honcharenko_olena@ukr.net

https://orcid.org/0000-0002-5866-6839

ВЕСІЛЬНІ ПІСНІ ПІВНІЧНОГО СХОДУ УКРАЇНИ У НОТНИХ І ТЕКСТОВИХ ПУБЛІКАЦІЯХ

Стаття має джерелознавчий характер: подано історичну ретроспективу публікацій весільних пісень, які походять із північно-східних теренів України (поселень у межах сучасної Сумської області з прилеглими територіями). Обраний регіон цікавий тим, що є стильовим пограниччям кількох історико-етнографічних масивів: Сіверського Полісся, окраїнних районів Наддніпрянщини, Слобідщини – їхні ареали сходяться у зоні нижнього Посейм'я. Авторка, займаючись дослідженням місцевих фольклорних традицій понад 30 років, установила, що місцеві весільні пісні (зафіксовані у

нотно-текстових зібраннях та частково збережені у живій традиції на початок ХХІ століття) є унікальним джерелом для вивчення регіональних народнопісенних стилів. Цей жанр української народномузичної творчості є одним із найпродуктивніших у стильовому відношенні. Він прислужився й для порівняльних мелогографічних та історико-генетичних студій. **Мета статті** – представити історію теренових досліджень, здійснених у названій частині української етнічної території у ХІХ–ХХІ століттях, дати інформаційно-аналітичний огляд оприлюднених у цей період видань весільних пісень. **Методологія:** у статті задіяні методи спостереження, комплексного аналізу, ретроспективний, порівняльно-історичний тощо. **Наукова новизна** розвідки полягає у тому, що в ній уперше комплексно досліджено процес накопичення фольклорних записів з окреслених теренів, розглянуто основні етапи їх публікації, здійснено систематизацію регіональних досліджень весільних пісень, охарактеризовано згромаджені матеріали. **Висновки.** Проаналізовані публікації весільних пісень у виданнях різних часів, виявили суттєву різноманітність підходів до фіксації, архівування та публікації фольклорних матеріалів залежно від завдань, що ставилися дослідниками на різних історичних етапах. Спостережено деякі недоліки окремих публікацій (головно ранніх), як то сумнівна достовірність паспортизації творів, застосування застарілих методик, погрішності у транскрибуванні тощо, Це вимагає критичності в оцінці наукової вартості опублікованих текстів і мелодій. Отже для залучення певних зразків до наукового обігу потрібна їх аналітична реконструкція або ж додаткова географічна ідентифікація. Попри недосконалість чи недостатню інформативність давніх джерел, вони можуть суттєво доповнити дослідницьку базу, додати аргументації науковим висновкам, спонукати до постановки нових питань, виявлення нових аспектів у проблематиці досліджень, отже беззаперечно складають наукову цінність. Таким чином, здійснений аналітичний опис доступних друкованих та архівних зразків весільної пісенності може прислужитися при формуванні джерельної бази майбутніх етномузикологічних студій.

Ключові слова: український музичний фольклор, весільні пісні, нотні публікації, Сіверщина, Слобожанщина, подружжя Дубравіних.

Olena Honcharenko, Candidate of Study of Art (Ph. D.), Senior Lecturer at Department of Musicology and Culturology, Sumy A.S. Makarenko State Pedagogical University.

Wedding Songs of the Northeast Ukraine in Music and Text Publications

The purpose of the work is to present the history of field research carried out in the named part of the Ukrainian ethnic territory in the 19th-21st centuries, to provide an informational and analytical review of the notations of wedding melodies published in this period. **Methodology:** the article uses methods of observation, complex analysis, retrospective, comparative-historical, etc. **The scientific novelty** of the research lies in the fact that, for the first time, the process of accumulation and subsequent publication of folklore records from the defined areas was comprehensively investigated, its main stages were considered, regional studies of wedding songs were systematized, and the collected materials were characterized. **Conclusions.** The analysed array of wedding songs, presented in printed editions of different times, demonstrates a significant heterogeneity of approaches to the problem of recording, archiving and publishing folklore materials and, accordingly, the tasks faced by researchers at different historical stages. Sometimes we observe some defects, especially early publications, such as dubious authenticity or errors in the passporting of works or the use of outdated methods, mistakes made during their transcription, etc. This requires the modern researcher to be meticulous and critical in assessing the scientific value of the texts and melodies found in the publications, sometimes requiring the use of scientific reconstruction or geographical identification of certain samples before being included in scientific circulation. Despite a certain imperfection or lack of informativeness of ancient sources, they can still significantly supplement the research base, add arguments to scientific conclusions, sometimes encourage the posing of new questions, the discovery of new aspects in research problems, therefore, they are of undeniable scientific value. Thus, the analytical description of the available printed and archival samples of wedding songs can be useful in forming the analytical base of future ethnomusicological studies.

The key words: Ukrainian musical folklore, wedding songs, sheet music publications, Sivershchyna, Slobozhanshchyna, the Dubravin family.

Постановка проблеми. Вивчення регіональних народнопісенних стилів є одним із пріоритетних напрямків сучасної

етномузикології. Особливу увагу дослідників привертають території культурних погранич, де відбуваються інтенсивні процеси «стильового синтезу», трансформації стильових уподобань носіїв локальних традицій у їх взаємодії з сусідами. Однією з таких контактних зон є північно-східний сектор (далі – ПСС) української етнічної території (УЕТ) – «культурне перехрестя» кількох великих історико-етнографічних масивів: земель історичної Сіверщини (Східне Полісся), українних районів Середньої Наддніпряни та Слобідщини, що сходяться в зоні Посейм'я. За сучасним адміністративним устроєм – це Сумська область з прилеглими районами Чернігівської та Полтавської областей.

Запорукою проведення якісного наукового дослідження є формування представницької джерельної бази. Для вивчення регіональних традицій одним із найінформативніших джерел виявилися пісні весільного циклу – станом на початок ХХІ століття в окресленій місцевості вони виявилися найкраще збереженим жанром з-поміж обрядових пісень. Ще донедавна вони функціонували у фольклорному середовищі згідно свого призначення. Їх «консервацію» забезпечив обрядовий контекст: під охороною ритуалів традиційні пісні довго утримували свою структуру та стильову специфіку. Водночас у весільних мелодіях Лівобережжя було виявлено «здатність» до розвитку типових мелоформ, їх стильового збагачення, тому вони стали продуктивною основою мелогографічних та мелогенетичних досліджень, на яких авторка зосереджувалась в останні десятиліття⁸³. Для вивчення регіональної стилістики пісень ПСС було сформовано потужну джерельну базу весільних пісень – як із власних польових записів авторки, так і з архівів, зібраних попередниками, та з друкованих видань різних часів. У цій статті будуть проаналізовані друковані джерела та їх специфіка.

Отже, **об'єктом** вивчення стали публікації весільних пісень з північно-східного регіону, які розглянуто з позицій історичної ретроспективи. **Предмет** дослідження – специфіка наукових підходів до проблем запису та публікації матеріалів на різних історичних етапах.

Мета роботи – представити історію теренових досліджень, здійснених у названій частині української етнічної території у ХІХ–

⁸³ Багаторічне вивчення музично-діалектних стилів ПСС висвітлене у численних публікаціях авторки, етапним стало дисертаційне дослідження [9].

XXI століттях, дати інформаційно-аналітичний огляд оприлюднених у цей період видань весільних пісень.

Актуальність у взаємодії з науковими та практичними завданнями. Для повноцінного етномузикознавчого аналізу необхідні звукові фіксації пісенних зразків: окрім можливості визначити структуру пісень, вони дають уявлення ще й про параметри «фонетичного ряду» (тембрально-акустичні якості, експресію, дрібну мелізматику, мікроінтерваліку, інші виконавські прийоми). Сучасні якісно виконані нотні транскрипції звукозаписів фіксують максимум інформації графічними засобами, дають уявлення про особливості морфологічного устрою транскрибованих зразків. Деякі виконавсько-стильові особливості можуть бути передані лише через їх вербальні описи.

Нотації у збірках минулих років навряд чи виконувалися з дотриманням таких правил транскрипції, щоби вповні відповідати сучасним потребам. Тож друковані нотні записи старішого часу, особливо нотовані безпосередньо «з голосу», потребують критичної перевірки через співставлення з пізнішими звуковими записами з тих самих сіл. Крім того, у старших друкованих джерелах (також пізніших збірках популяризаторського спрямування) стикаємося із випадками подання обмеженої або помилкової супровідної інформації до презентованих творів (чи навіть з її відсутністю). Прикро, що неточно або недостовірно локалізовані зразки є непридатними для мелогеографічних студій (або ж вимагають тривалого процесу їх географічної ідентифікації⁸⁴). Водночас публікації пісенних текстів та друковані нотації суттєво доповнюють фонди фольклорних аудіозаписів та вносять корективи у наукові висновки. Тож вивчення «старших» нотацій є необхідним етапом історико-порівняльних, генетико-стильових досліджень.

Сучасні публікації за темою роботи. Відомо понад десяток розвідок різного типу, у яких вивчаються музично-фольклорні джерела з територій ПСС. Матеріали з історії розвитку регіональної фольклористичної думки (переважно в межах Сумської області) компактно викладені у навчальному посібнику сумського філолога й фольклориста Сергія П'ятаченка [36]. Перші спроби роботи з фонографом на теренах ПСС описує Ірина Довгалюк [16, 17]. Вивчення традиційної пісенності Слобожанщини розглянуто у статті

⁸⁴ Про це детальніше йдеться у [13].

Влади Русіної [38]. Історію музично-етнографічних досліджень сусідньої Чернігівщини висвітлено у статті Надії Ханіс [45]. Публікація Олени Гончаренко та Катерини Ільїної [13] презентує географічний покажчик (каталог), що узагальнює відомості з двох найоб'ємніших друкованих зібрань українських весільних пісень: антологій-двотомників «Весілля» [2; 3] та «Весільні пісні» [4; 5]. З-поміж інших, ці антології містять зразки пісень з територій ПСС УЕТ. Стан дослідженості традиційної музики Сумської області (зокрема, весільних пісень) частково висвітлено й у кількох роботах авторки ([10]), підсумовано у дисертації [9].

У пропонованій статті виокремлено й деталізовано інформацію про кількість та якість віднайдених нотних і текстових публікацій весільних пісень, акцент зроблено на давніх виданнях, окреслено перспективи джерелознавчої роботи⁸⁵.

Виклад основного матеріалу.

XVIII–XIX ст. Перші етнографічні описи та текстові публікації весільних пісень. Вивчення народної словесності та етнографії північно-східних земель України розпочалося з кінця XVIII ст. Тут працювали відомі етнографи, історики, літератори – як правило, місцеві уродженці. Окремі етнографічні відомості трапляються також в історичних джерелах, у літературних творах. З часом з'явилися самостійні розвідки етнографічного спрямування – описи історії, побуту, звичаїв.

Найдавніша з таких публікацій (1777) належить *Григорію Калиновському* (1758–1799?). У його праці «*Описание свадебныхъ украинскихъ простонародныхъ обрядов...*» [18]⁸⁶ змальовано весільні традиції Крелевеччини: відомості про послідовність ритуалів, назви весільних чинів, убрання молодих, обрядову їжу. Робота не містить пісенних текстів, тож для етномузиколога вона є джерелом тільки контекстових відомостей⁸⁷.

⁸⁵ Також тут подано інформацію про дослідників, що записували фольклор на теренах ПСС, але їхні надбання не були оприлюднені, можливо колись знайдуться в архівах.

⁸⁶ Ця робота вважається першою спеціалізованою публікацією етнографічних матеріалів з України.

⁸⁷ Як, наприклад, і робота Якова Марковича, що містить важливі етнографічні відомості про населення ПСС. Земляк і родич М. Маркевича (див. нижче) уніс свою лепту у вивчення етнографічних особливостей населення Лівобережної України, зокрема, доводив, що *литвини* на Північному сході – це специфічна локальна група («все одно, що у Франції гасконці, а в Німеччині шваби» [28, 65–66]), для цього схарактеризував їхній фізичний тип, мовні й культурно-побутові особливості, господарство.

Ціннішими для нас є праці, що публікують тексти народних пісень, коментують їхні сюжети, функції, лінгвістичні особливості. На жаль, у ті часи «переважна більшість збирачів народних пісень і видавців не цікавилися мелодіями, ніби їх зовсім не існувало» (З. Кодай, цит. за [15, 193]). Тож зупинимось на роботах, що подають описи українського весілля з теренів ПСС та пісенні зразки із нотами або тільки з текстами. Такі видання з'являються із другої половини XIX століття. Більшу вагу матимуть ті, що дають точну локалізацію зразків – після аналітично-реконструктивних процедур вони можуть прислужитися для географічних досліджень.

1860 року **Микола Маркевич** (1804–1860) у книзі «*Обычаи, повѣрья, кухня и напитки малороссіянъ*» публікує етнографічні матеріали, які були «извлечено изъ нынѣшняго народнаго быта». Знаходимо тут детальний опис весільних обрядів [27, 97–149], доповнений текстами весільних пісень (80 од.). Виданню бракує інформації про місце запису матеріалів. Знаючи, що дослідник народився в с. Дунаєць під Глуховом, можна припустити, що певні відомості та фольклорні зразки походять саме з його батьківщини. Окремі пісенні тексти з його книги збігаються з тими, що зафіксовані на Глухівщині іншими дослідниками. Припущення про їх локалізацію все ж потребують кропіткого порівняльного текстологічного аналізу. Прислужитися в цьому може така цінна особливість публікації, як прагнення автора зберегти місцеву говірку у пісенних текстах, діалогах, назвах обрядової амуніції тощо, попри те, що загальна мова викладення матеріалу – староросійська⁸⁸.

Серед найвизначніших робіт кінця XIX ст. назвемо етнографічний опис весільного обряду, зафіксованого в 1885 році **Борисом Грінченком** (1863–1910) у селі Нижня Сироватка Сумського повіту Харківської губернії (нині – Сумської обл.). Матеріали оприлюднено 1899 року у третьому томі збірника «*Етнографічні*

⁸⁸ Видатний дослідник української словесності Олександр Потебня (1868–1935), який був уродженцем Роменщини (Посулля), залишив по собі величезну рукописну спадщину: крім ґрунтовних теоретичних праць, там є й записи текстів понад трьох сотень народних пісень. Значну їх частину записано в селах Роменського району – Гаврилівці й Перекопівці, також селах поблизу Охтирки. 1863 року в Петербурзі вийшло рукописне зібрання пісень у записах О. Потебні, в якому вміщено 63 пісні з мелодіями, на жаль, серед них немає обрядових творів. Разом із архівними записами матеріали згодом було перевидано [44].

матеріали, зібрані в Чернігівській і сусідніх з нею губерніях», разом із 86 текстами весільних пісень [перевидання: 2, 393–411]⁸⁹.

Дослідження фольклористики та етнографіні **Пелагеї Литвинової-Бартош** (1833–1904) не втратили свого значення й сьогодні. Її праця «Весільні обряди і звичаї у с. Землянці Глухівського повіту у Чернігівщині» [25], що 1900 р. вийшла друком у Львові (за редакцією Хв. Вовка), стала одним із фундаментальних описів класичного українського весілля. У ній подано багатий етнографічний матеріал, зібрано тексти 250 весільних пісень.

Етнографічний нарис фольклориста, археолога, публіциста **Івана Абрамова** (1874–1960) «Черниговские малороссы. Быть и пѣсни населенія Глуховскаго уѣзда Черниговской губерніи» побачив світ у журналі «Живая старина», а 1905 року вийшов окремим виданням [1]. Окрім відомостей про звичаї, обряди та пісенний репертуар річного циклу (із текстовими прикладами), подано докладний опис весільного обряду із текстами пісень (близько шести десятків) села Вороніж (нині Шосткинського району Сумської обл.). Як і в публікаціях М. Маркевича, П. Литвинової-Бартош, у пісенних текстах збережено особливості місцевої вимови, лексики⁹⁰.

Серед ранніх публікацій із сусідніх теренів назвемо видання матеріалів з Чернігівщини: фольклорні записи **Олександра Малинки** (1865–1941), опубліковані в журналі «Етнографическое обозрение» (1897 рік, №3) під назвою «Малорусское веселье» [26]. Праця увібрала весільні обряди й тексти пісень (179 од.), записані у містечку Мрин Ніжинського повіту. Тексти викладено зі збереженням діалектних особливостей. Наприкінці автор розміщує правила фіксації фонетики, в т. ч. дифтонгів.

Більшість опублікованих весільних текстів після проведення реконструкції ритмотипологічних моделей пісень⁹¹ можуть бути

⁸⁹ У путівнику по рукописних фондах ІМФЕ 1885-м роком датуються матеріали й інших авторів із Нижньої Сироватки [34, 72], що знаходяться у особовому фонді Б. Грінченка. Можливо, їх записи також долучено до публікації 1899 р. Там же бачимо запис: «Ромашкевич Ф. «Весілля» (с. Британи Борзнянського пов. Чернігівської губ.) (1878)». Чи присутні у матеріалах пісенні тексти авторці поки невідомо.

⁹⁰ Багатий матеріал для реконструкцій дають експедиції до с. Вороніж пізнішого часу: у 1960-х роках В. Дубравіним на магнітну стрічку записано 17 весільних зразків, понад сотню пісень зафіксовано на початку 2000-х експедицією Сумського ОЦНТ за участі авторки статті. Це дозволяє «озвучити» деякі раніше опубліковані тексти без нот і додати їх до загальної типологічної статистики.

⁹¹ Про мелотипологічну систематику весільних пісень, методологію моделювання базових ритмоформ див. у працях Ірини Клименко [19; 20].

залучені до спеціальних мелотипологічних (частково й мелогеографічних) студій. Успішний досвід такої реконструкції описує Ірина Данилейко (за записами О. Малинки) [14].

XX століття. Нотні публікації. Польові дослідження епохи звукозапису.

Записи весільних мелодій з окресленого терену з'явилися на початку XX століття, але довгий час вони не були доступними для науковців.

Найраніші нотації мелодій (записи 1912 року) зустрічаємо в *Матеріалах до української етнології* Етнографічної Комісії НТШ, виданих у Львові 1919 року під назвою «*Весіле в селі Прохорах Борзенського повіту Чернігівської губернії*». Записав Петро Коломийченко, мелодії поклали на ноти В. М. Лащенко і В. Г. Дмитріїв» [22]. Публікація містить опис обряду (з приміткою, що таким чином відбувалося весілля і співалися пісні ще у 1880-х роках) та 68 весільних пісень із нотаціями, поданими окремо. У примітках зазначені окремі особливості вимови. Ці матеріали перевидано у 1970 році в антології «*Весілля*» [2, 355–392].

Першопроходцем збирацької роботи із застосуванням звукозаписувальної апаратури став один із основоположників української етномузикології, етнограф **Осип Роздольський** (1872–1945). Він уперше задіяв фонограф 1900 року для рекордування народних мелодій Галичини. За інформацією І. Довгалюк [17, 13, 23], у 1914–1915 роках збирач відвідав Наддніпрянську Україну та Східне Полісся, де в 10 селах Чернігівщини зафонографував понад 250 народних вокальних та інструментальних мелодій (на 111 валиках). Серед них були й весільні пісні – але саме ці записи постраждали при зберіганні, тому після оцифрування валків на поч. 2000-х років вони не увійшли до звукових публікацій на компакт-дисках [17, 26].

Слідом за О. Роздольським роботу з фонографом на територіях Лівобережної України практикував видатний етномузиколог **Климент Квітка** (1880–1953). У 1920-х роках вчений очолював Кабінет музичної етнографії Всеукраїнської Академії Наук, пріоритетним завдань якого був збір музично-етнографічного матеріалу та створення архіву звукових документів. Під час експедиції в Новгород-Сіверський округ К. Квітка записав весільні пісні у селах Хоробичі та Домотканів [16] (матеріали ще не опубліковано). Два весільні зразки з північно-східних областей, розміщені у відомій збірці

«Українські народні мелодії» [43: №104, 667]⁹², вочевидь, були записані К. Квіткою «з голосу».

Одним із перших дослідників, який системно працював із фонографом на теренах ПСС, був учений-фольклорист **Павло Гнідич** (1884–1919)⁹³: «На початку ХХ ст. він записував народні пісні та зразки усної словесності у Роменському повіті. Протягом двох літніх канікул 1912-го й 1913-го років, а також за осінь, зиму й весну 1913–1914 років дослідником було записано більше двох тисяч фольклорних текстів та їх варіантів» [35, 94]. У передмові до виданих матеріалів П. Гнідич пише: «Більша частина записів зроблена в селі Бацманах: хотілося дати, по можливості, вичерпний опис якої-небудь однієї місцевості. Але навіть ті 1500–1600 записів, які припадають на долю Бацманів, не вичерпують того, щоб там можна було записати. Тим більше це можна сказати про інші райони запису» [8, 7]. До ареалу дослідження залучені навколишні села Гаврилівка, Малі Бубни, Довгополівка, Лавірків Хутір, Сологубівка, Житне, Рогинці та Сміле. Описуючи свої приїзди до с. Рогинці навесні 1914 року, збирач згадує, що їхні зустрічі викликали у селян неабиякий ажіотаж і задоволення, перетворюючись на справжнісінькі сільські гуляння, під час яких пісня функціонувала у своєму природному середовищі: «мені довелось бути свідком того звичайного гуляння, яке звичайно буває в день храмового свята, або коли „наставляють мая, петрівку“. У цьому випадку гуляння було викликане моїм приїздом із фотографічним апаратом і фонографом» [8, 279].

Учений із ентузіазмом узявся до справи запису, маючи у планах публікацію зібраних матеріалів. Невдовзі Полтавська вчена архівна комісія, схвально оцінивши проєкт, включила його до видавничого плану. У звіті за 1915 рік читаємо: «Ці видання пісень ілюстровані чудовими, художньо виконаними знімками. Усіх збірників буде п'ять. Четвертий знаходиться в друці. Це великий доробок дійсного члена Комісії П. О. Гнідича, котрий прожив у Роменському повіті зі спеціальною метою зібрання цього етнографічного матеріалу» (цит. за [35, с. 95]). Протягом 1915–1917 рр. виходить збірник *«Матеріали по народній словесності Полтавської губернії. Роменський уїзд»* [8], перший випуск якого містить 495 текстів обрядових пісень із сіл

⁹² Передрук у антології «Весільні пісні» [4, № 104, 773].

⁹³ Фольклористичну діяльність П. Гнідича висвітлено в дослідженні С. П'ятченка [37].

Роменського повіту, з них 325 весільні⁹⁴. У передмові до випуску П. Гнідич дає розлогу характеристику особливостей місцевої говірки, використовуючи розроблену ним систему спеціальних позначок для передачі діалектної специфіки вимови тощо.

Збирач планував деякі пісні, записані на фонограф, згодом видати із нотами [8, 3]. На жаль, плани залишилися не здійсненими через трагічну загибель вченого у горнилі громадянської війни 1919 року (є припущення, що він був розстріляний⁹⁵). Подальша доля фономатеріалів невідома.

У другій половині 30-х років на Роменщині працює *Григорій Нудьга* (1913–1994) – письменник, фольклорист, літературознавець, згодом в'язень ГУЛАГу. Дослідник здійснив кілька експедицій слідами П. Гнідича по селах тодішнього Талалаївського (нині Роменського) району – Бацмани, Гаврилівка та ін. У статті С. П'ятаченка [35] наведено лист від Г. Нудьги, в якому той згадує, як у часи свого навчання в Київському університеті організував експедицію за географією записів свого попередника, щоби встановити, «як змінився побут людей цих сіл, як змінилися люди, від яких записував фольклор Гнідич, як змінився фольклор, що сталося з тими текстами пісень, які записав і опублікував 20 років тому Гнідич – словом, прослідкувати динаміку життя одних і тих же об'єктів побуту й фольклору». «Ми знайшли багатьох ще живих людей, з якими мав справи Гнідич, – згадує дослідник, – записали ті ж самі твори й нові, я робив фото (не всі вдалі). Записи, статті учасників експедиції друкувалися в тодішній пресі (і фото). У тому ж році, або через рік, я ще їздив туди два рази: один раз із фонографом, аби записати мелодії до записаних текстів. Велику частину записів я не розшифрував і не переписав “начисто”. З них частина в такому ж нерозшифрованому вигляді й досі десть лежать у мене...» (цит. за [35, 98]).

С. П'ятаченку не вдалося зустрітися із дослідником особисто чи з його рідними, як і віднайти записи Г. Нудьги у фондах державних

⁹⁴ Крім того, вийшли друком випуски другий (551 позаобрядова пісня), і четвертий (113 зразків народної прози). Випуски третій і п'ятий втрачено.

⁹⁵ За свідченнями одного із роменських старожилів, «Гнідич загинув так: коли в серпні місяці становище денікінців за Бахмачем було дуже скрутне, то на допомогу прийшли добровольці-студенти, і як Гнідич, знали, був учителем, то його вирішили призначити командиром студентського загону. А Гнідич сказав: “Я молодих людей, дітей не поведу на убой.” Отакі слова його були. І за це його розстріляли» (Цит. за [35, 95]).

архівів, тож доля рукописних матеріалів невідома. Найімовірніше, вони втрачені⁹⁶.

Згадаємо також фольклористичну діяльність **Василя Ступницького** (1879–1945), який працював із фонографом на Слобожанщині – переважно на Харківщині, також у Сумському й Лебединському повітах. Вони приваблювали вченого «як місця старого заселення Слобожанщини з чистішим етнографічним складом населення» [42, 12]. У збірці його фонографічних записів *«Пісні Слобідської України»* (1929) немає весільних пісень із цих теренів, та в передмові висловлене важливе зауваження, що в селах під Лебедином процес асиміляції переселенців з Московії не зашкодив суттєво місцевій культурі, але привніс в неї оригінальні риси.

У 1920-х роках місцеві пісні записував на фонограф композитор і дослідник **Олександр Стебляк** (1896–1977). Він обстежував переважно села рідного Лебединського району (найбільше – с. Бобрик, нині – Московський Бобрик), працював на Харківщині, Полтавщині. В архівах Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського (далі – ІМФЕ) зберігається його рукопис *«Сто народних пісень з мелодіями і без мелодій. Запис 1936 р. в Харківській області»* [41]. Оpubлікована збірка *«Пісні Слобідської України. Записи з Лебединщини»* містить лише 3 весільні зразки серед пісень різних жанрів (переважно ліричних) [32; 13, 14, 15]⁹⁷.

Антології українських весільних пісень із нотами.

У другій половині ХХ ст. активізується збирацька та видавнича діяльність науковців ІМФЕ (цьому сприяло винайдення магнітних носіїв та способів звукозапису, що інтенсифікувало процес накопичення фольклорних фономатеріалів). У серії жанрових антологій з'являється публікація корпусу весільних пісень із мелодіями більшості регіонів України в академічних виданнях *«Весілля»* (1970) [2; 3] та *«Весільні пісні»* (1982) [4; 5]. У цих 4-х томах згромаджено матеріали з архівних рукописних джерел та розрізнених попередніх публікацій, починаючи з кінця ХVІІІ ст.

Принципи укладання двох серій різні. Двотомник *«Весілля»* [2; 3] подає відомі на час публікації цілісні регіональні описи весільних ритуалів із включеними в обрядовий контекст пісенними зразками. Це

⁹⁶ Сучасні експедиції слідами П. Гнідича за участі авторки вже не мали такого успіху. Зате вдалося записати весільний репертуар з південніших теренів.

⁹⁷ До збірки увійшли також нотатки О. Стебляка, що містять спостереження записувача над манерою виконання традиційного пісенного фольклору [38, 211].

унаочнює картину функціонування пісень, дає уявлення про типологію задіяних наспівів, показує статистику їх обрядового навантаження у співвідношенні з поетичними текстами.

У двотомнику «Весільні пісні» матеріали різних регіонів згруповано за узагальненими обрядовими блоками, розташованими по ходу розгортання весільної драми, а в межах блоків – за сюжетно-тематичним принципом. Географія матеріалів врахована на макрорівні: перша книга охоплює українське Лівобережжя, друга – Правобережну Україну. Через це досліднику доводиться шукати наспіви й тексти, що походять з однієї локації, по всьому збірнику. Для полегшення пошуку авторка у співпраці з К. Ільїною уклала робочі таблиці, систематизувавши наспіви за географічними паспортами [13]. Адреси були уточнені за довідником адміністративного устрою України станом на 1987 рік (наближеним до часу публікації двотомника).

На жаль, обидві антології не дуже багаті на музичні зразки із північно-східних теренів. Крім згаданих вище перевидань старших матеріалів із Сумщини та Чернігівщини, у томі «Весільні пісні» оприлюднено тексти без мелодій з рукопису «Весільний обряд у с. Підлипному на Конотопщині Сумської обл. (до 30-х років ХХ ст.)», записані І. Лисим у 1972 р. від старожилів, розпорошені по різних розділах книги [4]. Також тут знаходимо 5 весільних пісень із мелодіями, які зафіксовано експедиціями ІМФЕ 1954 року в Лебединському та Охтирському районах [4, №№ 68, 280, 810, 827, 828]. Більше матеріалів походить із Чернігівщини: це три десятки пісень у записах Михайла Гайдая з с. Британи (нині с. Дуболугівка) та ще понад 80 – із різних архівних джерел (детальніше географія зразків із мелодіями відображена у таблиці [13, 187]).

Публікації матеріалів подружжя Дубравіних.

Повноцінна й послідовна робота з вивчення традиційної пісенної культури ПСС розпочалася у 60–70-х роках минулого століття у зв'язку з ініціативною діяльністю Валентина (1933–1995) й Валентини (нар. 1933 року) Дубравіних⁹⁸. Підготовка записаних ними матеріалів до оприлюднення потребувала чималих зусиль і часу, тож до друку вони потрапили значно пізніше⁹⁹.

⁹⁸ Про особливості дослідницького шляху подружжя Дубравіних та зібрану ними колекцію фольклорних записів див. [10].

⁹⁹ Перше видання В. Дубравіних народних пісень із мелодіями датується 1974 р – це невелика збірка радянської серії «З колекції фольклориста», куди увійшли 32 пісні з

Наприкінці 1980-х вийшли дві збірки народних пісень із нотами. До першої – *«Пісні однієї родини»* [31], що презентувала репертуар сімейства Палунів (співучих родичів В. Г. Дубравіної) із с. Волошнівка Роменського р-ну, увійшли 107 пісень різних жанрів, серед яких 16 весільних. Слідом за нею з'явилася фольклорна збірка *«Пісні Сумщини»* [33], що вміщує понад 300 пісенних зразків, у т. ч. 75 нотованих весільних наспівів.

На жаль, пісні опубліковано із нівелюванням діалектних ознак та приведенням текстів до норм української літературної мови. Та попри ці й деякі інші вади (вони стосуються нотної транскрипції та паспортизації пісень), видання тривалий час залишалося найповнішим зібранням музичного фольклору регіону.

По смерті Валентина Дубравіна справу оприлюднення зібраних фольклорних матеріалів, підготовку до видання чорнових рукописів продовжила його вдова. Вона випустила в світ ще чотири регіональні збірки пісень з Чернігівщини (2001), Вінниччини (2002), Черкащини (2005) та Сумщини (2005), запис яких здійснювався у селах цих областей упродовж 1960–1980-х років¹⁰⁰.

Збірник *«Обрядові пісні Слобожанщини (Сумський регіон)»* [30] на сьогодні залишається найоб'ємнішим регіональним зібранням фольклорних мелодій. Видання містить 440 пісень календарного та родинного обрядових циклів (у т. ч. три десятки раритетних записів голосіння – ретельно транскрибовані надзвичайно рідкісні й цінні матеріали). Майже половину збірки складають весільні пісні (180 з них подані з мелодіями). Матеріали готувалися до публікації з урахуванням сучасних вимог до нотної транскрипції фольклорних наспівів, та особливості мовних діалектів все ж враховані не повною мірою.

До збірки *«Народні пісні Чернігівщини у запису В.В. Дубравіна»* [29] увійшли 314 пісенних зразків обрядового та звичайного циклів, 114 з них – весільні пісні. Як і в решті зібрань, матеріали систематизовано за жанрово-тематичним принципом.

російських сіл Сумської області: серед них новорічні, масницькі, кілька зразків веснянок та літніх.

¹⁰⁰ Валентина Григорівна завжди скромно вказує ім'я В. Дубравіна як збирача й укладача, залишаючи собі лише статус редактора, хоча лівова частка праці (збирання матеріалів та підготовки їх до публікації) зроблена саме нею.

Усього Дубравіними транскрибовано й підготовлено до друку 2369 народних мелодій¹⁰¹.

Загалом за майже три десятиріччя експедиційно-польової роботи подружжя дослідників зуміло накопичити величезний масив звукових пам'яток фольклору, зафіксувавши на магнітну плівку голоси людей різних поколінь (серед співаків є ті, що народилися ще у ХІХ ст). Аудіофонд містить твори різних жанрів та етнографічну інформацію з багатьох регіонів України, але основу складають записи з ППС – із понад 15 тисяч одиниць близько 8,5 тисяч записів зроблені у селах Сумської області та понад 1,5 тисячі – на Чернігівщині. Це потужне зібрання надовго забезпечить дослідників матеріалом для осмислення, даючи ґрунт для нових наукових гіпотез та відкриттів¹⁰².

Публікації останніх десятиліть.

Починаючи з 1990-х років спостерігається активізація роботи регіональних дослідницьких осередків. Пожвавлюється науково-просвітницька діяльність, видавнича активність відділів культури, навчальних закладів, науково-методичних центрів, зокрема, Сумського обласного центру народної творчості (зараз ОНМЦКіМ – обласний науково-методичний центр культури і мистецтва). З'являються публікації, присвячені традиційній культурі окремих районів Сумської області. Серед них є видання, що містять нотації весільних пісень із Серединобудського [40], Роменського [39], найбільше з Великописарівського [11] (24 зразки, з них вісім із мелодіями) та Кролевецького [12] (85 текстів, 20 нотацій) районів. Кілька збірок серії «Етнічна музика українців», супроводжені аудіодисками, оприлюднюють тексти пісень (всього близько сотні) та етнографічні матеріали з Липоводолинського, Роменського, Тростянецького й Краснопільського, Лебединського районів.

Особливо тішать успіхи молодих дослідників. Нещодавно з'явилися публікації *Вікторії Гавриленко*¹⁰³, де презентовано опис

¹⁰¹ За інформацією А. Кулик [24, 136]. У домашньому архіві Дубравіних залишаються неопубліковані рукописні збірки «Російські народні пісні у сучасних записах в Україні» (91 твір), «Пісні Полтавщини» (436 пісень), які ще чекають свого видання.

¹⁰² 2003-го року архів магнітних записів Валентина й Валентини Дубравіних передано на зберігання на факультет мистецтв (нині ННІ культури і мистецтв) Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка, де матеріали опрацьовуються відповідно до сучасних вимог і технічних можливостей. Станом на сьогодні їх повністю оцифровано та попередньо систематизовано. Детальніше про це унікальне зібрання див. у статті [10].

¹⁰³ В. Гавриленко – випускниця СумДПУ імені А. Макаренка, учасниця фольклорного гурту «Серпанок», опанувала народознавчі дисципліни під керівництвом авторки.

«свайби» з с. Ямне Великописарівського р-ну з 18 нотаціями й текстами весільних пісень [6; 7].

До переліку джерел додамо дипломні роботи випускниць кафедри фольклористики Національної музичної академії України імені П. Чайковського (далі НМАУ): Олени Клименко [21] та Ольги Котельникової [23], виконані за експедиційними та архівними матеріалів із теренів ППС: у додатках робіт містяться нотації весільних пісень (разом понад сотню зразків)¹⁰⁴.

Близько сотні нотних транскрипцій весільних мелодій із різних архівних джерел, виконаних авторкою, розміщено у додатку дисертаційного дослідження, присвяченого вивченню діалектних стилів ПСС на підставі аналізу весільних пісень [9, 257]¹⁰⁵.

Висновки та перспективи. Отже, було виявлено близько трьох десятків джерел, що містять публікації весільних пісень з територій ПСС – загалом близько 750 нотацій та понад 2000 текстів.

Перші десятиріччя ХХ століття стали початковим, але потужним етапом збирання й оприлюднення етнографічних матеріалів, фольклорних текстів і перших нотацій народних пісень з північно-східної частини УЕТ.

Пізніше, попри появу звукозаписуючої техніки (фонограф) та інтенсивну роботу дослідників у терені, бачимо різкий спад у публікуванні пісень, очевидно, в силу історико-політичних обставин. Переважна частина фонографічних записів, на превеликий жаль, була втрачена.

Новим сплеском експедиційної та видавничої активності відзначена остання третина століття. Цей період пов'язаний насамперед із фольклористичною діяльністю подружжя Дубравіних: у їхніх публікаціях сконцентровано половину всіх оприлюднених весільних мелодій із досліджуваних територій.

Нині керує відділом нематеріальної культурної спадщини Сумського ОНМЦКіМ, активно провадить, дослідницьку роботу. Разом із сестрою Ганною Гавриленко опікуються справою популяризації етнографічної інформації через соцмережі (ФБ-група «Відділ НКС Сумського центру культури»), практично вивчають інструментальні традиції регіону.

¹⁰⁴ У фольклорних фондах лабораторії етномузикології НМАУ накопичено чимало експедиційних матеріалів з регіону ППС, які періодично з'являються у сучасних наукових публікаціях із нотаціями.

¹⁰⁵ Більшість нотацій оприлюднено у статтях авторки різних років [9, 357].

XXI століття відкриває етап сучасних публікацій, що оприлюднюють як нові експедиційні записи, так і матеріали, зібрані в архівних колекціях наукових, освітніх закладів, особистих фондах¹⁰⁶.

Проаналізовані видання весільних пісень різних часів виявили суттєву різнорідність підходів до фіксації, архівування й публікування фольклорних матеріалів залежно від завдань, що ставилися дослідниками на різних історичних етапах. Залучення опублікованих текстів і мелодій до наукового обігу вимагає критичності в оцінці їхньої наукової вартості, часом вони потребують аналітичної реконструкції або ж додаткової географічної ідентифікації. Попри недосконалість чи недостатню інформативність давніх джерел, вони все ж можуть суттєво доповнити дослідницьку базу, додати аргументації науковим висновкам, часом спонукати до постановки нових питань, виявлення нових аспектів у проблематиці досліджень, отже беззаперечно складають наукову цінність.

Таким чином, здійснений аналітичний опис доступних друкованих зразків весільної пісенності може прислужитися при формуванні джерельної бази майбутніх етномузикологічних студій. Але безперечно й те, що головні фольклорні публікації ще попереду, оскільки на сьогодні в архівах накопичено величезні обсяги звукових матеріалів, які чекають свого оприлюднення, наукового осмислення або й відновлення у нових життєвих реаліях.

Список використаних джерел і літератури:

1. Абрамовъ И. Черниговскіе малороссы. Бытъ и пѣсни населенія Глуховскаго уѣзда Черниговской губерніи (Етнографическій очеркъ) [Life and songs of the population of the Glukhovsky district of the Chernihiv province (Ethnographic essay)]. Санкт-Петербургъ, 1905, 41 с. [in Old-Russian].
2. Весілля: [Weddings]. У 2-х кн. Кн. 1. Ред. М. Шубравська, О. Правдюк. Київ, 1970, 454 с. [in Ukrainian].
3. Весілля: [Weddings] У 2-х кн. Кн. 2. Ред. М. Шубравська, О. Правдюк. Київ, 1970. 480 с. [in Ukrainian].
4. Весільні пісні: [Wedding songs] У 2-х кн. Кн. 1. Упоряд. М. Шубравська, А. Іваницький. Київ, 1982, 872 с. [in Ukrainian].
5. Весільні пісні: [Wedding songs] У 2-х кн. Кн. 2. Упоряд. М. Шубравська, Н. Бучель. Київ, 1982, 680 с. [in Ukrainian].

¹⁰⁶ Серед найбільших – кількатисячний архів фольклорних фонозаписів подружжя Дубравіних, фонди Сумського ОНМЦКиМ, лабораторії етномузикології НМАУ.

6. Гавриленко В. Традиційне весілля Поворскля середини ХХ століття: від сватання до неділі (с. Ямне Великописарівського району Сумської області) [Traditional Povorskliya wedding of the middle of the 20th century: from matchmaking to Sunday (Yamne village, Velikopysariv district, Sumy region)] Народна творчість та етнологія [Folk creativity and ethnology], 2 (372), 2018, 98–109. [in Ukrainian].
7. Гавриленко В. Традиційне весілля Поворскля середини ХХ століття: неділя (с. Ямне Великописарівського району Сумської області) [Traditional wedding of Povorsk region in the middle of the 20th century: Sunday (from Yamne, Velikopysariv district, Sumy region)]. Народна творчість та етнологія [Folk creativity and ethnology], 3 (373), 2018, 85–101. [in Ukrainian].
9. Гончаренко О. В. Мелоареалогічна вертикаль Полісся – Наддніпрянщина (за весільними мелотипами Сумщини) [The melo-area vertical of Polissia – Naddnipyryanshchyna (according to the wedding melotypes of Sumyshchyna): дис.... канд. мист. : 17.00.03. Суми, 2021, 360 с. [in Ukrainian].
10. Гончаренко О. Фольклорний архів Дубравіних: дарунок нащадкам. «Глухів музичний: земля Березовського і Бортнянського» (за матеріалами Всеукраїнської конференції 25–26 лютого 2016 року) [The folklore archive of the Dubravin family: a gift for posterity. "Musical Hlukhiv: the land of Bereзовsky and Bortnyansky" (based on the materials of the All-Ukrainian conference of February 25-26, 2016)]. Глухів, 2017, 17–29. [in Ukrainian].
11. Гончаренко О., Єфіменко Н. Дзвеніла пісня довкола Вольного міста. Народні традиції Великописарівщини (за матеріалами фольклорно-етнографічних досліджень) [A song rang out around the Free City. Folk traditions of the Velikopysarov region (based on folklore and ethnographic research materials)]. Суми, 2006. [in Ukrainian].
12. Гончаренко О., Єфіменко Н. «Просили батько і мати, і я прошу». Опис традиційного весільного обряду Кролевеччини (за матеріалами польових досліджень) [Description of the traditional wedding ceremony of Krolevechchyna (based on field research materials)]. Збірка, присвячена Г. І. Калиновському у зв'язку з 250-ми роковинами від дня народження [A collection dedicated to G.I. Kalinovsky in connection with the 250th anniversary of his birth]. Уклад. О. Холоєвський. Черкаси, 2008, 51–98. [in Ukrainian].
13. Гончаренко О., Ільїна К. До проекту «База даних обрядового мелосу українців» (матеріали антологій «Весілля» та «Весільні пісні»: локалізація) [To the project "Database of ceremonial melos of Ukrainians" (materials of the anthologies "Wedding" and "Wedding Songs": localization)]. Проблеми етномузикології, 8 (Слов'янська мелогеографія, 4) [Problems of ethnomusicology, 8 (Slavic melogeography, 4)]. Київ, 2013, 180–187. [in Ukrainian].

14. Данилейко І. Досвід реконструкції типових весільних мелодій за збіркою текстів кінця ХІХ століття з околиць Ніжина, записаних О. Малинкою [The experience of reconstructing typical wedding melodies based on a collection of texts from the end of the 19th century from the outskirts of Nizhyn, recorded by O. Malinka]. Проблеми етномузикології [Problems of ethnomusicology] 14. Київ, 2019, 96–117. [in Ukrainian].
15. Довгалюк І. Історичні типи публікацій народномузичних творів (до постановки питання) [Historical types of publications of folk music works (preparing the question)]. Вісник Львівського університету. Серія філологічна [Bulletin of Lviv University. Philological series], 31. Львів, 2003, 192–201. [in Ukrainian].
16. Довгалюк І. Перші фонографічні записи народної музики на Чернігівському Поліссі [The first phonographic recordings of folk music in Chernihiv Polissia]. Полісся: мова, культура, історія: Матеріали міжнародної наукової конференції [Polissia: language, culture, history: Materials of the international scientific conference]. Київ, 1996, 458–463. [in Ukrainian].
17. Довгалюк І. Початки звукового документування народної музики на Поліссі [Beginnings of sound documentation of folk music in Polissia]. Актуальні питання східноєвропейської етномузикології: збірник наукових статей [Current issues of East European ethnomusicology: a collection of scientific articles], 1. Дніпро: ЛІРА, 2018, 13–30. [in Ukrainian].
18. Калиновський Г. Описание свадебныхъ украинскихъ простонародныхъ обрядов в Малой Россіи и въ Слободской Украинской Губерніи, такожъ в Великороссійскихъ Слободахъ, населенныхъ Малороссіянами употребляемыхъ. Сочиненное Григориемъ Калиновскимъ... [Description of wedding rites of the Ukrainian common people in Malo-Russia and in the Slobodskaya Ukrainian Province, as well as in the Great Russian Slobodakh inhabited by Malo-Russians. Written by Grigory Kalinovsky...]. Санктпетербургъ, 1777, 27 с. [in Old-Russian].
19. Клименко І. В. Весільні пісні [Wedding songs]. Історія української музики: У 7 т. Т. 1. Кн. 1: Від найдавніших часів до ХVІІІ століття. Народна музика [History of Ukrainian music: In 7 vols. Vol. 1. Book. 1: From the earliest times to the 18th century. folk music]. НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, редкол.: Г.А. Скрипник та ін. Київ, 2016, 146–159. [in Ukrainian].
20. Клименко І. Обрядові мелодії українців у контексті слов'яно-балтського раньотрадиційного меломасиву: Типологія і географія. Т.1: Монографія [Ritual melodies of Ukrainians in the context of Slavic-Baltic early traditional melodrama: Typology and geography. Volume 1: Monograph]. Київ, 2020, 360 с. [in Ukrainian].
21. Клименко О. Феномен гукання в українському лівобережному Поліссі: спроба реконструктивного аналізу [The phenomenon of humming in the Ukrainian

- left-bank Polissia: an attempt at a reconstructive analysis]: (Дипл. робота). НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 1999, 137 с. [in Ukrainian].
22. Коломийченко П. Весілля в селі Прохори Борзенського повіту Чернігівської губернії [A wedding in the village of Prokhory, Borzen district, Chernihiv province]. Матеріали до української етнології [Materials for Ukrainian ethnology]. Львів, 1919, 81–118. [in Ukrainian].
23. Котельнікова О. Шестидольна ритмоформула у весільних піснях українського Посейм'я [The six-part rhythmic formula in the wedding songs of the Ukrainian Poseymya]: (Дипл. робота). НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006, 46 с.; 70 нот. [in Ukrainian].
24. Кулик А. Етнографічна діяльність В. В. Дубравіна (на матеріалі фольклорних експедицій територією Північно-Східної та Центральної України) [Ethnographic activity of V. V. Dubravin (based on folklore expeditions in North-Eastern and Central Ukraine)]. Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв [Bulletin of the State Academy of Managerial Personnel of Culture and Arts], 3. Київ, 2010, 133–137. [in Ukrainian].
25. Литвинова-Бартош П. Весільні обряди і звичаї у селі Землянці Глухівського повіту в Чернігівщині [Wedding rites and customs in the village of Zemlyantsi, Glukhiv district, Chernihiv region]. Матеріали до українсько-руської етнології [Materials for Ukrainian-Russian ethnology], 3. Ред. Хведір Вовк. Львів: Друкарня НТШ, 1900, 70–173. [in Ukrainian].
26. Малинка А. Н. Малорусское веселье (свадебные обряды и песни, запис. в м. Мрине, Нежинского уез. Черниговской губ.). Этнографическое обозрение [Malo-Russian wedding (wedding rites and songs, recorded in the city of Mryn, Nezhinsk district, Chernihiv province). Ethnographic review]. Издание Этнографического Отдела Императорского Общества Любителей Естествознания, Антропологии и Этнографии [Edition of the Ethnographic Department of the Imperial Society of Lovers of Natural History, Anthropology and Ethnography], 3. Москва, 1897, 96–134. [in Old-Russian].
27. Маркевич Н. Обычаи, повѣрья, кухня и напитки малороссіянъ [Customs, beliefs, cuisine and drinks of the Malo-Russians]. Київ, въ типографіи И. и А. Давиденко, 1860. [in Old-Russian].
28. Маркович Я. Записки о Малороссии, ее жителях и произведениях [Notes about Malo-Russia, its inhabitants and works]. С.-Петербург, 1798. [in Old Russian].
29. Народні пісні Чернігівщини у запису В. В. Дубравіна [Folk songs of Chernihiv region recorded by V. V. Dubravin]. Упоряд., записи В. В. Дубравін, В. Г. Дубравіна. Чернігів, 2001, 364 с. [in Ukrainian].
30. Обрядові пісні Слобожанщини (Сумський регіон) [Ritual songs of Slobozhanshchyna (Sumy Region)]. Упоряд., записи В. Дубравін. Суми, 2005, 448 с. [in Ukrainian].

31. Пісні однієї родини: Українські народні пісні села Волошнівка на Сумщині. Упоряд., запис В. Дубравін [Songs of one family: Ukrainian folk songs of the village of Voloshnivka in Sumy Oblast. Edited by V. Dubravin]. Київ: Муз. Україна, 1988, 143 с. [in Ukrainian].
32. Пісні Слобідської України. Записи з Лебединщини. (Збирацька робота, нотація О. Стеблянка) [Songs of Slobidska Ukraine. Records from Lebedinshchyna. (Collection work, notation by O. Steblyanka)]. Упор. Новикова Л. Харків: Майдан, 1998, 200 с. [in Ukrainian].
33. Пісні Сумщини. Українські народні пісні: Пісенник. Фольклорні записи В. В. Дубравіна [Songs of Sumshchyna. Ukrainian folk songs: Songbook. Folklore records of V. V. Dubravin]. Ред. В. Дубравін. Київ: Музична Україна, 1989, 503 с. [in Ukrainian].
34. Путівник по особових фондах Архівних наукових фондів рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України [Guide to the personal funds of the archival scientific funds of manuscripts and phonorecords of the Institute of Art History, Folklore and Ethnology named after M. Rylsky National Academy of Sciences of Ukraine]. ІМФЕ ім. М. Рильського. Відп. ред. Г. А. Скрипник, заг. ред. Г. В. Довженок. Київ, 2005, 408 с. [in Ukrainian].
35. П'ятаченко С. В. Варіанти народних пісень із Роменщини в записах О. О. Потебні та П. О. Гнідича [Variants of folk songs from the Romanshchyna in the records of O. O. Potebny and P. O. Hnidych]. НТЕ №5, 2006, 93–98. [in Ukrainian].
36. П'ятаченко С. До народних джерел Сумщини (навч. посібник) [Concerning the folk sources of Sumy Oblast (educational manual)]. Суми, 2004. [in Ukrainian].
37. П'ятаченко С. Фольклористична діяльність Павла Гнідича [Folklore activity of Pavlo Hnidych]. Суми, 2004. [in Ukrainian].
38. Русіна В. Традиційна пісенність Слобожанщини: історіографія та стан дослідженості [Traditional songs of Slobozhanshchyna: historiography and state of research]. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв [Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts], 7, 2011, 209–212. [in Ukrainian].
39. Свята та обряди Роменського району [Feasts and ceremonies of the Romen district]. Коршак Т., Овчаренко Г. (Упор.). Суми, 2000. [in Ukrainian].
40. Свята та обряди Середино-Будського району [Holidays and ceremonies of the Middle-Bud district]. Коршак Т. (Упор.). Суми, 1992. [in Ukrainian].
41. Стеблянка О. Сто народних пісень з мелодіями і без мелодій. Запис 1936 р. в Харківській області. Рукопис [One hundred folk songs with and without melodies. Recorded in 1936 in the Kharkiv region. Manuscript]. Наукові архівні фонди рукописів і фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України [Scientific archival funds of manuscripts and phonorecords of the Institute of Art History, Folklore and

- Ethnography named after M. T. Rylsky National Academy of Sciences of Ukraine]. Ф8-4, од. зб. 369, 1936. [in Ukrainian].
42. Ступницький В. Пісні Слобідської України: Фонографічний запис [Пісні Слобідської України: Фонографічний запис]. Студії з фольклору та етнографії Слобожанщини [Studies on folklore and ethnography of Slobozhanshchyna], 1. Харків: Майдан, 2007. 52 с. Репринтне відтворення за вид.: В. Ступницький. Пісні Слобідської України. Харків, 1929, 43 с. [in Ukrainian].
43. Українські народні мелодії. Зібрав Климент Квітка [Ukrainian folk melodies. Collected by Klyument Kvitka]. (Етногр. збірн. Укр. наук. тов-ва в Києві, т. II). Квітка К. (уклад.). Київ, 1922, 236 с. [in Ukrainian].
44. Українські народні пісні в записах Олександра Потебні. (Укр. нар. пісні в записах письменників) [Ukrainian folk songs in recordings by Oleksandr Potebny. (Ukrainian folk songs in writers' records)]. Упоряд. М. К. Дмитренко. Київ, 1988, 311 с. [in Ukrainian].
45. Ханіс Н. Історія музично-етнографічних досліджень Чернігівщини [History of musical and ethnographic research of Chernihiv Region]. Перша конференція молодих дослідників народної музики: матеріали [The first conference of young researchers of folk music: materials]. Ред. І. Довгалюк. Львів, 2018, 18–21. [in Ukrainian].

References:

1. Abramov" I. (1905). Chernigovskie malorossy. Life and songs of the population of the Glukhovsky district of the Chernihiv province (Ethnographic essay). Sankt-Peterburg", 1905, 41 p. [in Old-Russian].
2. Weddings. (1970). In 2 books. №. 1. Red. M. Shubravs'jka, O. Pravdjuk. Kyjiv. 1970, 454 p. [in Ukrainian].
3. Weddings. (1970). In 2 books. №. 2. Red. M. Shubravs'jka, O. Pravdjuk. Kyjiv. 1970. 480 p. [in Ukrainian].
4. Wedding songs. (1982). In 2 books. №. 1. Uporjad. M. Shubravs'jka, A. Ivanyc'kyj. Kyjiv. 1982, 872 p. [in Ukrainian].
5. Wedding songs. (1982). In 2 books. №. 2. Uporjad. M. Shubravs'jka, N. Buchel'j. Kyjiv. 1982, 680 p. [in Ukrainian].
6. Ghavrylenko V. (2018). Traditional Povorskliia wedding of the middle of the 20th century: from matchmaking to Sunday (Yamne village, Velikopysariv district, Sumy region). Folk creativity and ethnology, Vol. 2 (372), 2018, P. 98 – 109. [in Ukrainian].
7. Ghavrylenko V. (2018). Traditional wedding of Povorsk region in the middle of the 20th century: Sunday (from Yamne, Velikopysariv district, Sumy region). Folk creativity and ethnology. Vol. 3 (373), 2018, P. 85 – 101. [in Ukrainian].
8. Ghn̄dychъ P. (1915). Materials on folk literature of the Poltava province. Romen district: Ritual songs. Poltava reghion. Vol. 1915, 151 p. [in Old Ukrainian].

9. Ghoncharenko O. V. (2021). The melo-area vertical of Polissia – Naddnipyrianshchyna (according to the wedding melotypes of Sumyshchyna]: dissertation ... cand. art. : 17.00.03. Musical art. Sumy, 2021, 360 p. [in Ukrainian language].
10. Ghoncharenko O. (2017). The folklore archive of the Dubravin family: a gift for posterity. "Musical Hlukhiv: the land of Berezovsky and Bortnyansky" (based on the investigative research materials of the All-Ukrainian scientifically practice conference of February 25-26, 2016). Ghlukhiv region, 2017, P. 17–29. [in Ukrainian language].
11. Ghoncharenko, O., Jefimenko, N. (2006). A song rang out around the Free City. Folk traditions of the Velikopyсарov region (based on folklore and ethnographic research materials). Investigative research analytical work. Sumy region, 2006. [in Ukrainian].
12. Ghoncharenko, O., Jefimenko, N. (2008). «Prosyly batjko i maty, i ja proshu». Description of the traditional wedding ceremony of Krolevechchyna (based on field research materials). The investigative research analytical collection is dedicated to distinguished scientist G.I. Kalinovsky in connection with the 250th anniversary of his birth. Uklad. O. Kholojevsjkyj. Cherkasy region, 2008, P. 51–98. [in Ukrainian language].
13. Ghoncharenko, O., Iljjina, K. (2013). To the project "Database of ceremonial melos of Ukrainians" (materials of the anthologies "Wedding" and "Wedding Songs": localization). Problems of ethnomusicology, 8. (Slavic melogeography, 4). Investigative research analytical disquisition. Kyjiv region. 2013, P. 180 – 187. [in Ukrainian].
14. Danylejko, I. (2019). The experience of reconstructing typical wedding melodies based on a collection of texts from the end of the 19th century from the outskirts of Nizhyn, recorded by O. Malinka. Problems of ethnomusicology (compilation). Vol. 14. Investigative research analytical disquisition. Kyjiv region. 2019, P. 96 – 117. [in Ukrainian].
15. Dovghaljuk, I. (2003). Historical types of publications of folk music works (preparing the question). Bulletin of Lviv University. Philological series. Vol. 31. Investigative research analytical disquisition. Ljviv region. 2003, P. 192 – 201. [in Ukrainian].
16. Dovghaljuk, I. (1996). The first phonographic recordings of folk music in Chernihiv Polissia. Polissia: language, culture, history: Materials of the international scientifically practices investigative conference. Kyjiv region, 1996, P. 458 – 463. [in Ukrainian].
17. Dovghaljuk, I. (2018). Beginnings of sound documentation of folk music in Polissia. Current issues of East European ethnomusicology: a collection of scientific articles. Vol. 1. Investigative research analytical work. Dnipro. LIRA, 2018, P. 13–30. [in Ukrainian].
18. Kalynovsjkyj, Gh. (1777). Description of wedding rites of the Ukrainian common people in Malo-Russia and in the Slobodskaya Ukrainian Province, as well as in the Great Russian Slobodakh inhabited by Malo-Russians. Historical musical document of

- art. Written by Grigory Kalinovsky.... Sankt-Peterburg", 1777, 27 p. [in Old-Russian language].
19. Klymenko, I. V. (2016). Wedding songs. History of Ukrainian music: In 7 vols. Vol. 1. Book. 1: From the earliest times to the 18th century. folk music. NAN Ukrajinu, IMFE im. M. T. Ryljskogo, redkol.: Gh. A. Skrypnyk ta in. Kyjiv, 2016, P. 146–159. [in Ukrainian].
 20. Klymenko, I. V. (2016). Ritual melodies of Ukrainians in the context of Slavic-Baltic early traditional melodrama: Typology and geography. Volume 1. Investigative research analytical disquisition. Monograph. Kyjiv, 2020, 360 p. [in Ukrainian language].
 21. Klymenko, O. (2016). Клименко О. The phenomenon of humming in the Ukrainian left-bank Polissia: an attempt at a reconstructive analysis: Examination research investigative work. NMAU im. P. I. Chajkovskogo. Kyjiv, 1999, 137 p. [in Ukrainian].
 22. Kolomyjchenko, P. (1919). A wedding in the village of Prokhory, Borzen district, Chernihiv province. The materials for Ukrainian national musical ethnology. Investigative research analytical disquisition. Ljviv, 1919, P. 81 – 118. [in Ukrainian].
 23. Kotelnikova, O. (2006). The six-part rhythmic formula in the wedding songs of the Ukrainian Posemya: Examination research investigative work. NMAU im. P. I. Chajkovskogo. Kyjiv region, 2006, 46 p. and also 70 notes examples. [in Ukrainian].
 24. Kulyk, A. (2010). Ethnographic activity of V. V. Dubravin (based on folklore expeditions in North-Eastern and Central Ukraine). Bulletin of the State Academy of Managerial Personnel of Culture and Arts, Vol. 3. Kyjiv, 2010, P. 133 – 137. [in Ukrainian].
 25. Lytvynova-Bartosh, P. (1900). Wedding rites and customs in the village of Zemlyantsi, Glukhiv district, Chernihiv region. Materials for Ukrainian-Russian ethnology, Vol. 3. Red. Khvedir Vovk. Ljviv: Drukarnja NTSH, 1900, P. 70 – 173. [in Ukrainian].
 26. Malinka, A. N. (1897). Malo-Russian wedding (wedding rites and songs, recorded in the city of Mryn, Nezhinsk district, Chernihiv province). Ethnographic review. Edition of the Ethnographic Department of the Imperial Society of Lovers of Natural History, Anthropology and Ethnography. Historical musical document of art. History research investigative work. Vol. 3. Moskva, 1897, P. 96 – 134. [in Old-Russian language].
 27. Markevich" N. (1860). Customs, beliefs, cuisine and drinks of the Malo-Russians. Kiev", v" tipografii I. i A. Davidenko. Historical musical document of art. 1860. [in Old-Russian language].
 28. Markovich, Ja. (1798). Notes about Malo-Russia, its inhabitants and works. Historical musical document of art. Sankt-Peterburg, 1798. [in Old Russian language].

29. Folk songs of Chernihiv region recorded by V. V. Dubravin. Uporjad., zapysy V. V. Dubravin, V. Gh. Dubravina. Chernihiv, 2001, 364 p. [in Ukrainian language].
30. Ritual songs of Slobozhanshchyna (Sumy Region). Uporjad., zapysy V. Dubravin. Sumy, Investigative research analytical disquisition. 2005, 448 p. [in Ukrainian language].
31. Songs of one family: Ukrainian folk songs of the village of Voloshnivka in Sumy Oblast. Edited by V. Dubravin. Kyjiv: Muz. Ukrajin, 1988, 143 p. [in Ukrainian language].
32. Songs of Slobidska Ukraine. Records from Lebedinshchyna. (Collection work, notation by O. Steblyanka). Upor. Novykova L. Kharkiv: Majdan, 1998, 200 p. [in Ukrainian].
33. Songs of Sumshchyna. Ukrainian folk songs: Songbook. Folklore records of V. V. Dubravin. Red. V. Dubravin. Kyjiv: Muzychna Ukrajin, 1989, 503 p. [in Ukrainian].
34. Guide to the personal funds of the archival scientific funds of manuscripts and phonorecords of the Institute of Art History, Folklore and Ethnology named after M. Rylsky National Academy of Sciences of Ukraine]. IMFE im. M. Ryl'skogo. Vidp. red. Gh. A. Skrypnyk, zagh. red. Gh. V. Dovzhenok. Kyjiv 2005, 408 p. [in Ukrainian].
35. P'jatachenko, S. V. (2006). Variants of folk songs from the Romanshchyna in the records of O. O. Potebny and P. O. Hnidych. NTE № 5, 2006, P. 93 – 98. [in Ukrainian].
36. P'jatachenko, S. V. (2004). Concerning the folk sources of Sumy Oblast (educational manual). History research investigative work. Sumy, 2004. [in Ukrainian].
37. P'jatachenko, S. V. (2004). Folklore activity of Pavlo Hnidych. Investigative research analytical disquisition. Research investigative work. Sumy, 2004. [in Ukrainian].
38. Rusina, V. (2011). Traditional songs of Slobozhanshchyna: historiography and state of research. Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts. Investigative research analytical disquisition. Vol. 7, 2011, P. 209 – 212. [in Ukrainian].
39. Feasts and ceremonies of the Romen district. Korshak T., Ovcharenko Gh. (Upor.). Investigative research analytical disquisition. Sumy, 2000. [in Ukrainian language].
40. Holidays and ceremonies of the Middle-Bud district. Korshak T. (Upor.). Investigative research analytical disquisition. Sumy, 1992. [in Ukrainian language].
41. Stebljanko, O. (1936). One hundred folk songs with and without melodies. Recorded in 1936 in the Kharkiv region. Manuscript. Scientific archival funds of manuscripts and phonorecords of the Institute of Art History, Folklore and Ethnography named after M. T. Rylsky National Academy of Sciences of Ukraine.

Historical musical document of art. History research investigative work. F8-4, 369, 1936. [in Ukrainian].

42. Stupnycjkyj, V. (1929). *Pisni Slobidsjkoji Ukrajiny: Fonohrafichnyj zapys. Studies on folklore and ethnography of Slobozhanshchyna, Vol. 1. Kharkiv region: Majdan, 2007. 52 p. Repryntne vidtvorennja za vyd.: V. Stupnycjkyj. Pisni Slobidsjkoji Ukrajiny. Historical musical document of art. Kharkiv 1929, 43 p. [in Ukrainian].*

43. Українські народні мелодії. Зібрав Климент Квітка [Ukrainian folk melodies. Collected by Klyment Kvitka]. *Etnohr. zbirnik Ukrainian naukov. tov-va v Kyjevi, t. II. Kvytka K. (uklad.). Historical musical document of art. Kyjiv, 1922, 236 p. [in Ukrainian].*

44. Ukrainian folk songs in recordings by Oleksandr Potebny. (Ukrainian folk songs in writers' records). *Uporjad. M. K. Dmytrenko. Musical document of art Kyjiv, 1988, 311 p. [in Ukrainian].*

45. Khanis, N. (2018). History of musical and ethnographic research of Chernihiv Region. The first conference of young researchers of folk music: materials. Red. I. Dovghaljuk. Ljviv, 2018, P. 18–21. [in Ukrainian].

UDC 78.071.2

DOI 10.33287/222310

Nakienė Austė,

Doctor of Humanities (Ethnology),

Senior Research Fellow at Department of Folklore Archives,

Institute of Lithuanian Literature and Folklore in Vilnius, Lithuania

Phone: +370 612 16421

e-mail: auste@liti.lt

<https://orcid.org/0000-0002-7664-385X>

POST-WAR PARTISAN SONGS, THE RETURN OF THE MOTIVES OF NATIONAL ROMANTICISM

The purpose of this article is to share the information concerning last investigations about artistic creation of the armed resistance participants that took place after the Second World War. The author investigates the songs by the partisans and their supporters composed in extraordinary circumstances: when hiding from the invaders' persecution, during preparations for fighting, at the times of mourning for the perished friends, and while dreaming of Lithuania, free and independent again. The main **method** of this study is historical analysis in ethnomusicology, socio-cultural anthropology and history of music; specifically, analysis of the

origin and development of the particular folk songs in specific social circumstances. **The scientific novelty** of the submitted research paper lies in the fact that for the first time in East-European ethnomusicology the actual research objectives are investigated complex and interdisciplinary way; this allows for a more accurate disclosure of the phenomenon under consideration. **Conclusions.** We have to emphasize, that a huge number of patriotic songs has been created in the course of a comparatively short period of the armed national resistance, the folksong creativity seemingly acquiring new powers. The continuation of the national romanticism and elaboration of numerous motives employed by the Lithuanian poets could perhaps explain this phenomenon.

The key words: Post-War times, Soviet times, partisan songs, national romanticism, resistance songs, national independence and freedom.

Аустє Накєнє, доктор гуманітарних наук (етнологія), старший науковий співробітник відділу фольклорного архіву, Інститут литовської літератури та фольклору у Вільнюсі, Литва.

Післявоєнні партизанські пісні, повернення мотивів національного романтизму

Мета статті – висвітлити інформацію, що стосується новітніх досліджень творчості учасників збройного опору, що відбувався після Другої світової війни. Це пісні, створені партизанами та їх прибічниками в надзвичайних обставинах: під час переховування від переслідувань загарбників, під час підготовки до боїв, у часи скорботи за загиблими друзями, у мріях про знову вільну та незалежну Литву. Основним методом цього дослідження є історичний аналіз в етномузикології, соціокультурній антропології та історії музики; зокрема аналіз виникнення та розвитку окремих народних пісень у специфічних суспільних обставинах. **Наукова новизна** поданої роботи полягає в тому, що вперше в східноєвропейській етномузикології актуальні завдання дослідження досліджуються комплексно та міждисциплінарно; це дозволяє точніше розкрити явище, що розглядається. **Висновки.** Слід підкреслити, що за порівняно короткий період збройного національного опору було створено величезну кількість патріотичних пісень, і народнопісенна творчість набула нової сили. Це явище можна було б пояснити продовженням національного романтизму та розробкою численних мотивів литовських поетів.

Ключові слова: повоєнні часи, радянські часи, партизанські пісні, національний романтизм, пісні опору, мрії про національну незалежність.

Statement of the problem. The aim of the article is analysing of actual folk songs and revealing the manifestations of national romanticism in them. The return of romantic motives of the 19th century in the middle of the 20th century is regarded as a continuation of tradition.

The relevance of this study is the insights into the phenomenon under consideration, which help to more clearly and accurately identify its characteristics and typology of individual cases.

Literature review. The author continues the studies by folklorist Kostas Aleksynas [1; 2] and by literary scholar Vytautas Kubilius [10; 11]; however, this research is a folkloristic one, since the songs' lyrics are perceived as a layer of folklore created at a definite period and characterized by the common stylistic features.

The purpose of the article is to present the idea that the phenomenon under study can be more clearly described using historical, socio-anthropological and ethnomusicological analysis methods.

The object of study there is the artistic creation of the Lithuanian armed resistance participants that took place after the Second World War. **The subject** – particular examples of folk songs poetry.

Presenting main material. The Second World War remains one of the most painful episodes in the memories of the European nations, and the partisan songs are the most emotionally charged examples of Lithuanian songs' lyrics. Lithuanian folklorists observe that a great number of new songs were composed within a short time of resistance. 'Harrowing experiences in the wake of the loss of independence were bound to find their reflection in the sung folklore that was amply created at that time. During this hard period of trials and tribulations, losses, physical and spiritual suffering there appeared as many songs of social content as – one can confidently say that – there had not been during any other period of the nation's history' [1, 7]. Signed by pseudonyms or anonymous songs by the partisans used to appear in underground publications, spread in the form of manuscripts, or existed as folklore, that is, people learnt them from one another while singing. During the years of Soviet occupation (1945–1990), the songs created by the partisans and their supporters were stored in memory and only on rare occasions sung to the most trusted people; the manuscript copies of these songs or song notebooks would not be shown to

anyone and kept in secret nooks. It was only after the re-establishment of Lithuania's independence that the publication of partisan songs began (the first collection *Sušaudytos dainos* (Shot-Trough Songs) appeared in 1990).

Currently, *Lietuvių liaudies dainynas* (Multi-Volume Collection of Lithuanian Folk Songs) is the most exhaustive source of songs that used to be sung during the Second World War and the post-war years. Two new volumes from the series of military-historical songs have been published by the Institute of Lithuanian Literature and Folklore (both prepared by Kostas Aleksynas and Živilė Ramoškaitė). One volume [LLD XIX], published in 2005 comprises 410 songs of soldiers, deportees, and political prisoners; another [LLD XXI], published in 2009 consists of 520 partisan songs. According to Aleksynas, 'these songs reflect not only the hardships endured throughout the first decade of the new occupation, especially in its early years, but also the hope of the partisans and the general population to regain Lithuania's freedom, and the eventual loss of that hope' [LLD XXI, 717].

Quite often the partisans' songs and their poetry are imagined as 'the history of fights written in verse': they mention actual individuals, give real facts and circumstances. It must be admitted that this history is of a fragmentary nature, as though put together of separate slips of paper. Still, when looking for links between partisans' songs and other documents that memorialise the post-war resistance, it becomes clear that the songs are a more important material for research into the historical narrative, not for research into historical events. They convey the perception of Lithuania's statehood, cherishing of freedom and independence, and self-sacrifice of the fighters. The literary historian Vytautas Kubilius maintained that the literature of the war and post-war years was genuine because the repression by the occupation authorities did not have to be made up – 'reality surpassed the cruellest games of fantasy'. However, this creation did not record just the events of one or another day: it strove to speak of great values [11, 61]. According to Saulė Matulevičienė, 'the songs composed by Lithuanian partisans are fascinating communal evaluation of history that is really still in the making'. They represent a spontaneous upsurge of creativity, which only partly corresponds to the traditional concept of folk creativity. These songs are between traditional folk songs and literature [13, 24].

Partisan resistance – 'a war after war'. In 1939, Lithuania saw the outburst of war, the western part of country – the Klaipėda region – was annexed by Germany. In June 1940, the USSR occupied Lithuania and other Baltic countries – Latvia and Estonia. It marked the beginning of violence, persecutions, imprisonments, and deportations. Mass deportation of the

inhabitants of the Baltic countries was carried out: thousands of people were deported to Siberia, to the Altai region, and some even further north beyond the Arctic Circle. Families were deported unexpectedly and without any explanations. People had just few hours to collect basic necessities and be transported nobody knew where. The only guilt of the deported army officers, public servants, business people, farmers, priests, teachers, and even musicians¹⁰⁷ was their love of the homeland and unwillingness to be loyal to the invader.

In 1941, Lithuania was occupied by the Nazis. The summer of 1944 saw the second onset of the Soviet occupation in Lithuania, and the post-war Stalinist totalitarian regime was even harder to bear [6]. The young generation of the Lithuanians were faced with a choice between hasty emigration, enduring the ‘red terror’, or joining the ranks of freedom fighters in woods. Many of them chose the third path. Thousands of patriotically-minded young people joined armed fight for freedom and resisted the invader in partisan units until 1953.

The Baltic armed anti-Soviet resistance of 1944–1953 was one of the biggest guerrilla wars in Europe in the twentieth century, but it was unknown outside the region for a long time. The long negligence toward what happened in the Baltics after the Second World War allows calling the partisan fights an ‘invisible front’, ‘an unknown war’ or ‘a war after war’. According to Lithuanian historians, there was some spontaneity at the beginning of the resistance movement, but later a structure based on the military-territorial principle was established: the platoons formed a brigade and the latter was part of a district; two or three districts formed a region. The partisans continued the traditions of the Lithuanian Armed Forces and functioned as a military structure. They wore military uniforms and appropriate recognition badges [12, 28]. When joining the resistance, a partisan would receive a secret name: *Ažuolas* (‘Oak’), *Jovaras* (‘Sycamore’), *Žaibas* (‘Lightning Bolt’), *Kardas* (‘Sword’), *Šturmas* (‘Storming’), *Vanagas* (‘Hawk’), *Milžinas* (‘Giant’), *Klajūnas* (‘Wanderer’), *Naktis* (‘Night’), *Vilkas* (‘Wolf’), *Tigras* (‘Tiger’), *Siaubas* (‘Horror’), *Kerštas* (‘Revenge’), and the like.

There were three stages of the armed resistance. The first stage (1944–1946) constitutes the years of the fiercest fighting against the occupying

¹⁰⁷ Soviet terror which most severely hit state officials and officers did not bypass also professional musicians, parish organists, music teachers, folk singers and folk musicians. All those deportees were coerced into manual labourers to work at agricultural farms, in industrial companies, and on building sites (Vyliūtė, Kirdienė 2013).

army; these years were full of determination, belief in victory, and romanticism. However, tremendous losses forced the partisans to change the tactics of their struggle. During the second period of guerrilla war (1946–1948) open battles were avoided and partisan detachments were divided into smaller groups. Instead of camps set up in the forests partisans built well-camouflaged bunkers. During the third stage (1948–1953) guerrilla war lost its strength. The greatest attention was devoted to publishing underground newspapers, books, and leaflets [12, 35].

The central aim of partisan resistance was the re-establishment of Lithuania's independence, and only upon achieving it did the partisans hope to return to their homes and resume their ordinary life. The majority of the freedom fighters did not violate the sworn oath and fought until their last breath. The people of Lithuania believed in the principle of self-determination of nations. They hoped that the question of the occupation of the Baltic countries would be raised sooner or later and that the changed borders of the European countries would be deliberated in the near future. They expected the fight not to be long and that independence would be soon re-established. The partisans' return to their homes is depicted quite romantically in the songs:

Darkness enveloped the fields and forests,
A mother swept seeing off her son.
- Goodbye, dear mother, I don't know, if I'll return...
Having left our homes, when we walked through the forest,
Oaks swayed and birds sung to us.
We will return once there are no more enemies in Lithuania,
When our tri-coloured flag will fly above the castle of Gediminas,
When the strings of guitars will ring,
And Lithuanian girls will sing a songs.
(*Laukus, miškus ir pievas apgaubė sutema*. LLD XXI, No. 2)

However, although with passing time the partisans came to realise that they were facing long decades of captivity, they still awaited the attention of the leaders of the big powers and the support of the democratic world. This way of thinking of the young Lithuanians was not thoroughly idealistic as it was only in a free country that they could hope to live as full citizens. 'Your fate will depend on your nation's fate: individual existence runs against the big questions of freedom, statehood, and peace' [11, 189].

The partisans spent long years hiding in the woods of Lithuania. They lived carefully covering their tracks, sleeping in clammy bunkers set up

under ground; they fought protected by the darkness of the night. The henchmen of Moscow were running the show in the so-called Lithuanian Soviet Socialist Republic, but the partisans refused to accept their power as legitimate. Although the invaders' red flags were flying in public places, it was the tri-colour that dominated resistance:

Yellow is colour of sun,
Green is colour of fields,
Red colour means blood,
All three colours mean the state of Lithuania.
(*Vingiuoja melsvos upės*. LLD XIX, No. 1)

People called the partisans 'forest brothers', but to Soviet propaganda they were bandits: it claimed that only those people who had lost their jobs and homes during the war, who failed to integrate in society, and thus had to hide in forests joined partisan units. Actually, partisans came from the families of well-off farmers, many of them had worked or studied in the city, and thus could have been capable of supporting themselves. A partisan song about a brother-in-arms who fought in their ranks and met an honourable death has the following words:

You left following your calling,
You were innocent,
You left to bring back freedom,
And you will never return.
(*Tu išėjai iš pašaukimo*. LLD XXI, No. 308)

Having forsaken legal life and left for the forests, they lived in the underground 'state of the partisans'. Freedom fighters followed the political and legal provisions of Independent Lithuania and saw themselves as the alternative power; they resisted occupation and Sovietisation as strongly as they could [17, 159]. The verses of their songs and their poetry conveyed the extraordinary condition they found themselves in by remaining loyal to free Lithuania.

The chance of the resistance for victory was slim, yet the partisans tried to make life difficult for Soviet invaders. The partisans were attacked by Soviet forces much bigger in size of their own. One of the battles, which took place in the Kalniškės forest made its way to folksongs. In this battle, courage was shown by the men and the women who fought it. Many partisans, the commander called *Lakūnas* (a partisan code name which

means ‘Pilot’) and his wife called *Pušelė* (‘Pine’), were shot in the forest. The fate of captured partisans was horrible: they were imprisoned and tortured. Because of this savageness freedom fighters used to choose death instead of captivity. Their last bullets in the battle were reserved for themselves. About 20,000 freedom fighters were killed in action, captured by the enemy, imprisoned and shot during the period of armed resistance. Numerous graves appeared in village cemeteries and forests:

Wild animals hide in the caves, birds have nests,
Only a Lithuanian cannot find a safe place to rest.
Both at home and in the woods he tries to hide,
But the brutal invader always finds him.
A mother is weeping in the cemetery: embracing a grave,
She calls her son by name. Invader’s bullet took him away from her.
A father is mourning in the garden, under the sycamore tree:
The invaders buried three of his sons somewhere without a coffin.
(*Žvėrys slapstosi urvuose, paukščiai lizdus turi.* LLD XXI, Nr. 409)

However, the places of burial of many a partisan remained unknown to their next of kin. If the bodies of the dead fell into the hands of the enemy, they were handled without any respect. The bodies would be left in such public places as roadsides or town squares with the aim of intimidating the relatives, friends, and supporters of the dead, and then buried in unknown places. Such inhumane behaviour was one of the reasons that triggered composing poetic verses about the partisans to properly honour and memorialise them in at least such a way:

Oh spruce tree, hide me from the enemy:
The NKVD go through the woods.
The forest buzzed – a bullet pierced my chest.
They will lay me near the street.
My girl will not press close to me: my chest is bloody.
My mother will not recognise me: my face is covered by sand.
My friends will bury me.
While putting me in the coffin, they will sing a hymn of freedom.
(*Eglute, žalia ir galinga.* LLD XXI, No. 162)

According to Kostas Aleksynas, ‘The death of each partisan was a painful shock both to their families and relatives and to their brothers-in-arms. When paying respect to the dead, a good word about the fighter or a gun salute were not always enough; often, a hastily composed poem would

be read at the grave. A poem heard and memorised at a spontaneously evolved funeral ceremony, or obtained in writing from the author could have become a song. <...> Most of them were composed in Dzūkija [South-Eastern Lithuania]’ [2, 23].

The last freedom fighters were idealists who were aware they had no chance of survival. Lionginas Baliukevičius-Dzūkas, who perished in 1950, wrote in his diary: “I would not go to America if somebody offered me freedom there. I’d rather die fighting than waiting for something doing nothing. Our blood will not be spilt in vain. We will be able to look people straight in the eyes because we did not abandon our Homeland” [5].

Partisan Songs, Patriotic Poems, and Romances. The songs by partisans and their supporters continued the historical narrative of the independent Republic of Lithuania. The fights for independence of 1918–1920 were an example of heroism to the partisans, which explains why the historical military songs of that period were so close to them. These songs could be sung again, with only a small change – replacing the word *savanoriai* (‘volunteers’) with *partizanai*, but more often new texts would be written to the well-known tunes of the volunteers of 1918–1920, for instance:

On the dark and stormy night
When the wind was raging in the fields,
Partisans marched silently.
On their shoulders hung guns,
And in their hearts, steel courage.

(*Audringą, tamsią žiemos naktį*. LLD XXI, No. 479)

The research of the songs created during war and post-war period reveals that they harbour many typical romantic literary motives [15]. They exalt the beauty of the homeland praising its green villages, winding rivers with meadow banks, the roadside crosses, and faraway woods. These motives are often entwined with those of spring, blossoming, and youth. The native country is frequently portrayed in the songs as a beloved girl with a “rue spray in her hair” and as a mother taking care of her children. The motive of Lithuanian woods, or green forests is especially prominent both in the romantic literature and in the post-war folksongs. From ancient times, the woods used to protect Lithuanians against their enemies; during the post-war period, they also served as the only shelter for people prosecuted by the fierce regime. In the songs’ lyrics, there are harsh winds blowing, thunders

striking, falcons taking up to the skies notwithstanding, and one is led to hope for the dawn, sunrise, and the glorious morning of freedom.

As it was written by Vytautas Kubilius, ‘In an occupied land, a nation’s historical memory remains an essential reference point. The power of the invaders cannot recall or eliminate what there used to be. The past is not scared of terror. The past is standing on the other side of the orders of the war commandant. <...> The visions of free existence, tales, and meanings constantly wake up in the years of captivity preventing one’s identification with the occupational order and melting in it’ [11, 143].

Pre-war Lithuania, its public life, as well as the personal life of each freedom fighter did not fade from the memory. Reminiscences and images of the past were the sources not only of the partisans’ spiritual fortitude, but also of their poetic creation. Song creators were inspired not only by the oral tradition but also by the written tradition of Lithuanian poetry, especially the poems by the bard of national revival Maironis¹⁰⁸, that everyone knew by heart (for example, LLD XIX, No. 38). Of Maironis’s poetry, Vytautas Kubilius singled out the poem ‘*Oi, neverk, matušėle*’ (Oh don’t cry, beloved mother) and named it an unsurpassable hymn that inspired outstanding poets and unknown authors:

Oh, don’t cry, beloved mother, that young son
Will go to defend dearest fatherland,
That collapsed as a great oak tree of lush forests
He will await for the final day of justice.

Don't break your arms in the way birch branches
Are broken by furious winds.
You still have sons left; who will lose his homeland
Won't pray out a second one.
<...>

According to researcher, ‘the history of Lithuania – a history of never-ending invasions, revolutions, and fights for liberation – invoked not as much hymns of joy as those of mourning, which for a long time consolidated their place in the literary circulation. The paradigm of such a hymn has not

¹⁰⁸ Jonas Mačiulis-Maironis established the high style of the Lithuanian poetry; notions prevailing in his poems express the most cherished values, including the glorious past, noble ideals, honour, struggle, and unity. According to Vytautas Kubilius, “the high style shaped by Maironis affected the Lithuanian cultural worldview: several generations used his poems to appreciate the nature and the past of the native country, learned of loving, believing and endurance in the centre of the historical whirlwinds” [10, 145].

been changing since the times of Maironis: there are values that must be protected even at the cost of one's life; you are not scared to die when justice is on your side; a death for the nation's freedom is meaningful; such a death commits others to continue the fight to the end' [11, 24].

The return of the romantic ideals of the 19th century in the middle of the 20th century was hardly surprising, since it was natural in the war and post-war times – the critical period again required resistance and defence from the literature and poetry:

Having served your duty to the motherland,
You died in the battle field. <...>
Your eyes were closed not by your mother,
Your sister did not weep by your grave.
In the battlefield cannons tolled,
Misty autumn mourned. <...>
You extinguished when the freedom dawned,
You won the battle, but not for yourself.
(*Atlikęs pareigą tėvynei*. LLD XXI, No. 510)

In the understanding of the song creators, the post-war resistance was part of the eternal struggle for freedom, and although the freedom fighters died, the struggle did not stop.

As partisan songs were created by the younger generation, they remind us not only of traditional war songs and patriotic songs, but also of love songs. If one had to briefly define the genre of the partisan songs, it would be the romances of the interwar period. Due to historical changes, the romances changed and started to speak not only of a lost love, but also of lost freedom; they became even more sentimental, painful, and wistful. One of the popular romances was '*Jau ruduo atėjo*' (The autumn has come) with the characteristic motif of separation. With the accents of its meaning changed, it became a partisan song:

Don't wait me, dear girl, don't lean against the gate,
I won't come: I left to fight for the native land.
<...>
If I don't return, may another visit you
And may songs ring out at your home.
(*Nebelauk, mergaitė, nerymok prie vartų*. LLD XXI, No. 61)

The melody of this romance contains wistful syncopation and a heart-rending twist of the tune in its second part. Similar tunes are characteristic of other partisan songs (see: LLD XXI, Nos. 151, 271, 427). Beyond doubt, the aesthetics and stylistic aspects of the romance were close to the well-known creators of partisan songs Elė Radzevičiūtė, Petras Bartkus-Alkupėnas, and others. One of Petras Bartkus's songs features 'the typical smart Lithuanian soldier inherited from the pre-war military songs', but here 'this typical soldier is placed in romance situations' [11, 86].

Be well, my dear girl,
Dream about sweet love,
While the fate of a partisan awaits me.
Give me your hand,
Let me gaze into your eyes –
This moment will be
My most treasured memory.
(*Liki sveika, mergyte mano*. LLD XXI, No. 17)

Romantic are not the only personages of the songs: the place of action is also endowed with very romantic features. In the songs of the partisans and of the homesick deportees, the landscapes of Lithuania look like postcards: their native homesteads are surrounded by swaying crops and green meadows, the gardens are in blossom, and the fragrance of the jasmine bushes is overpowering. The following songs could serve as examples of a romance-partisan song depicting such a 'green homestead': '*Gražioj gimtinėj aš užaugau*' (I grew up in a beautiful homeland), '*Lietuva brangi, numylėta*' (Lithuania, dear and beloved), '*O koks gražus Dzūkijos kraštas*' (Oh how beautiful the land of Dzūkija is) and others.

Some aspects of entertainment culture can also be discerned in partisan songs: their melodies resemble German waltzes, Polish tangos, and American foxtrots. Many melodies were recomposed and do not sound exactly like the 'originals', or one part of the melody echoes a popular tune and the rest is individual creation. According to the musicologist Živilė Ramoškaitė, some of the melodies 'might have caught up with them from the music played in interwar restaurants' [18, 52]. It is doubtful, however, whether the young people who had left for the woods could have heard these tunes in the capital's restaurants. More likely, they heard them on the radio or from gramophone records. In those days, wealthier farmers and public servants owned radio sets or gramophones; often the emigrants returning

from America brought them home, so in all probability the tunes to which verses of partisan tangos and foxtrots were written came from such sources.

One can presume that when Soviet occupation descended on them, the young patriots based their songs on the cultural impressions of independent Lithuania that were still alive in their minds. When writing the songs, they not only saw the views of independent Lithuania but also preserved the sounds of that earlier Lithuania in their memories. Nostalgic feelings were conveyed both by the pre-war melodies and by the musical instruments that used to be played in leisure time: the violin, the accordion, and especially the guitar (LLD XIX, No. 2, 10). The singing of the beloved accompanied by the guitar and its gently weeping strings are frequently mentioned in romances; this instrument features in a number of war and post-war songs, for example:

I often see my native land in my dreams,
There in a homestead a girl is sitting at the window.
Please, don't cry, my dear, play a tune on the guitar,
Just remember that love never dies.
(*Rytų fronte lyja kulkos nuolatos*. LLD XIX, No. 94)

In the songs of the partisans and the deportees, the guitar is a symbol of love, youth, and freedom. In post-war music, it is possible to discern the opposition 'romance–march': the romance performed with the accompaniment of a guitar meant love and a desire to live in freedom, while the military march implied hatred and the striving to overpower others.

The changes of the Lithuanian historical narrative. After the Soviet occupation, Lithuania and other occupied Baltic countries experienced the replacement of the general narrative. The nations, whose statehood was based on the European tradition, were forced to adopt an alternative narrative according to which the 'evil' history of the past ended to give way to a new, better and brighter, era of communism. The propagandistic literature of the 1940s–1950s spoke of 'vast areas of the country, a great number of cities, a multitude of new settlements, factories, and plants that sprang up as though in an empty field' [16, 30].

Partisan songs were composed at the time when historical memory of independent Lithuania was being erased and the communist narrative, which was not historical but futuristic, was being inculcated. The Second World War was depicted as a heroic struggle against fascism and crushing of this regime as a victory of the Red Army. Nobody spoke about what was happening after the war when the victor, the Soviet Union, took Easter

European countries under its control. Lithuanian national culture was suppressed, and its famous creators silenced. Therefore, the idealist creativity moved to the underground, while traditional national and romantic motives were further developed in the illegal publications by the partisan movement and in the orally spread folksongs. Having noted a coherent continuation of the tradition of national romanticism, the author suggests defining the new wave of this style originating in the post-war period as folk romanticism.

The 1960s stood out as the time of increased interest in regional studies and the new beginning of folklore expeditions. Groups of students would arrive in a selected location to examine its natural surroundings, daily life, folklore tradition and the like. Individuals responsible for communist education did all they could to stop the young from receiving a single historical book from older people and to prevent them from hearing songs filled with idealism and national romanticism. Several decades 'zealous attempts had been made to render those partisan songs, hazardous to the Soviet individual, harmless. Basically, it was done in two ways: ideologically, by threatening with gulags, and aesthetically, pointing to the worthlessness of twentieth-century romances. <...> During the period of the so-called stagnation, the folklorists would be advised to record only the valuable old folklore' [9, 19]. Somebody would sing a patriotic song to the folklore collectors after the old songs had been sung, but would ask if the tape recorder had been switched off as that song was not for recording.

Nevertheless, the imposed general narrative was rejected by the Lithuanian society who wished to reconstruct fragments of its authentic narrative. Lithuanian society became post-totalitarian in the 1960s, but it could return to the genuine historic narrative only in the late 1980s, when the national awakening started. According to Isaiah Berlin, "fascism and communism caused a havoc in Europe – less so by their doctrines but primarily through actions of their followers who tried to stamp out genuine values which nevertheless proved viable even as outcasts only to come back as invalids of war in order to disturb the European conscience" [4, 127]. As the history of the twentieth century showed, totalitarian regimes destroyed historical and cultural values by erasing them from human memory and burying them in secret vaults, but sooner or later these values returned.

In 1988, with the rise of national revival in Lithuania, the desire to speak about the actual history and about anti-Soviet and anti-Fascist resistance was shown. Memoirs of people who had survived the Holocaust, the deportations, and Soviet gulags began to appear. It was a time when a

number of politically-charged books were published to bring the names, images, and experiences of the victims back into the nation's collective memory¹⁰⁹. After the re-establishment of Lithuania's independence, the communication and education has reversed. During the years of the occupation, the partisans were contemptuously referred to as bandits, but today the freedom fighters and their supporters are heroes in Lithuania. Now young people are encouraged to learn about the history of freedom fights, to examine archival documents, to commemorate previously suppressed events and forgotten names. The historians studying the post-war resistance invite the young to retrace the partisans' paths, to visit their former hideouts in forests and the sites of their combat with the invader's troops and of their death. It is by visiting memorable places and by saying 'Thank you, forest brothers' that in 2018 patriotic young people celebrated the centenary of the Republic of Lithuania¹¹⁰.

The current historical narrative of the post-war resistance idealises the freedom fighters, depicts them as courageous men of tremendous spirit, yet the dark side also exists in the memories about traitors and the partisans who broke and turned into enemy's agents [3]. The narrative of the post-war resistance is put together from a variety of sources: documents, diaries, reminiscences, plans of the bunkers, and photographs depicting the partisans' daily life. Partisan songs, which embody the understanding of Lithuania's statehood, the cherishing of freedom and independence, the self-sacrifice of the freedom fighters, and their personal responsibility for the continuity and not disruption of the country's history, are a part of this narrative [14]. Honouring the partisans and memorialisation of their fights is seen as a mission of national importance.

Conclusions. The study of the songs created by the partisans confirms the historians' thesis: the main aim of the partisan fights of 1945–1953 was the re-establishment of Lithuania's independence. Only upon achieving it did the partisans hope to return to their homes and resume ordinary life. The fights for independence of 1918–1920 were an example of heroism to the partisans, it explains why the war songs of that period were close to them. Song writers were inspired not only by the oral but also by the written

¹⁰⁹ The book by Dalia Grinkevičiūtė about Lithuanians deported to the Laptev Sea was particularly moving [7]. Later the memories of a young deportee were translated into other European languages.

¹¹⁰ In 2018, all Baltic countries celebrated the 100th anniversary of their Independence. The heroes of independent Lithuania were brave politicians, soldiers, volunteers, rescuers of Jews who helped them to escape the Holocaust, post-war partisans, deportees, and anti-Soviet dissidents who challenged the totalitarian regime.

tradition of Lithuanian poetry, especially the patriotic poems by the bard of national revival Maironis, that everyone knew by heart. The heroes – young freedom fighters – were depicted as romantic characters who chose death over slavery.

The lyrics of partisan songs spoke about the terror approaching from East, and about the tragic fate of Lithuania and its population. They also praised the ‘green village’ lifestyle, destroyed by the invaders. As the songs were created by the younger generation, they reminded not only of traditional war songs, but also of love songs. The public life of the pre-war years had not faded from their memory yet; their reminiscences and mental images of the past were sources not only of partisans’ spiritual strength, but of their poetic creation, too.

As noted by the folklore researcher Kostas Aleksynas, a huge number of patriotic songs has been created in the course of a comparatively short period of the armed national resistance, the folksong creativity seemingly acquiring new powers. The continuation of the national romanticism and elaboration of numerous motives employed by the Lithuanian poets could perhaps explain this phenomenon. Composition of the new folksongs did not require forming of a new poetic language, since the well-established romantic tradition presented itself to use, and only certain appropriate motives had to be selected.

Acronyms

LLD XIX – *Lietuvių liaudies dainynas [Multi-Volume Collection of Lithuanian Folk Songs]*, vol. XIX. *Karinės-istorinės dainos [Military-Historical Songs]*, vol. 5 – *Antrojo pasaulinio karo ir pokario dainos [Songs of the Second World War and Post-War]*. Parengė Kostas Aleksynas, melodijas parengė Živilė Ramoškaitė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2005.

LLD XXI – *Lietuvių liaudies dainynas [Multi-Volume Collection of Lithuanian Folk Songs]*, vol. XXI. *Karinės-istorinės dainos [Military-Historical Songs]*, vol. 6 – *Partizanų dainos [Partisan Songs]*. Parengė Kostas Aleksynas, melodijas parengė Živilė Ramoškaitė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2009.

References:

1. Aleksynas, Kostas (2005). Pratarė [Foreword]. *Lietuvių liaudies dainynas, [Multi-Volume Collection of Lithuanian Folk Songs]*, vol. XIX. *Karinės-istorinės dainos [Military-Historical Songs]*, vol. 5 – *Antrojo pasaulinio karo ir pokario dainos [Songs of the Second World War and Post-War]*. Parengė Kostas Aleksynas, melodijas parengė Živilė Ramoškaitė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas [in Lithuanian].

2. Aleksynas, Kostas (2009). Pratarė [Foreword]. Lietuvių liaudies dainynas [Multi-Volume Collection of Lithuanian Folk Songs], vol. XXI. Karinės-istorinės dainos [Military-Historical Songs], vol. 6 – Partizanų dainos [Partisan Songs] Parengė Kostas Aleksynas, melodijas parengė Živilė Ramoškaitė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas [in Lithuanian].
3. Anušauskas, Arvydas (ed.) (2006). The Anti-Soviet Resistance in the Baltic States. Vilnius: The Genocide and Resistance Research Centre of Lithuania.
4. Berlin, Isaiah (1995). Europos santarvė ir jos pokyčiai [European Unity and Its Vicissitudes]. Berlin Isaiah. Vienovė ir įvairovė: žvilgsniai į idėjų istoriją [Unity and Diversity: Issues on Ideas History], Vilnius: Amžius [in Lithuanian].
5. Baliukevičius-Dzūkas, Lionginas (2008). The Diary of a Partisan. Vilnius: The Genocide and Resistance Research Centre of Lithuania.
6. Girnius, Kęstutis (1986). Soviet Terror in Lithuania during the Post-War Years. *Lituanus*, 32, No. 4, Winter.
7. Grinkevičiūtė, Dalia (1988). Lietuviai prie Laptevų jūros [Lithuanians at Laptev Seas]. Vilnius [in Lithuanian].
8. Grinkevičiūtė, Dalia (2002). A Stolen Youth, a Stolen Homeland. Translated by Izolda Geniušienė. Vilnius.
9. Jurgutienė, Aušra (1990). Pratarė [Foreword]. Sušaudytos dainos [Shot Songs]. Sudarė ir parengė Vytautas Ledas ir Henrikas Rimkus. Vilnius: Vaga [in Lithuanian].
10. Kubilius, Vytautas (1993). Romantizmo tradicija lietuvių literatūroje [The Tradition of Romanticism in the Lithuanian Literature]. Vilnius: Amžius [in Lithuanian].
11. Kubilius, Vytautas (2001). Neparklupdyta mūza. Lietuvių literatūra vokiečių [A Muse don't brought to her Knees. Lithuanian Literature in the Years of German Occupation]. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas [in Lithuanian].
12. Kuodytė, Dalia; Tracevskis, Rokas (2013). The Unknown War: Armed Anti-Soviet Resistance in Lithuania in 1944–1953. Vilnius: The Genocide and Resistance Research Centre of Lithuania [in Lithuanian].
13. Matulevičienė, Saulė (2002). Pokario atminties formos. [Forms of the Post-War Memory]. *Liaudies kultūra* [Folk Culture], 6, 22–27 [in Lithuanian].
14. Nakienė, Austė (2018). Partizanų dainos ir nepriklausomos Lietuvos istorinis pasakojimas [Partisan Songs and Historical Narrative of Independent Lithuania]. *Liaudies kultūra* [Folk Culture], 6, 14–30 [in Lithuanian].
15. Nakienė, Austė (2021). Romantizmo motyvai partizanų ir tremtinių dainose [Romantic Motives in the Lithuanian Partisan and Deportee Songs]. *Tautosakos darbai* [Folklore Issues], Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 61, 71–96 [in Lithuanian].
16. Peluritytė-Tikuišienė, Audinga (2015). Didysis pasakojimas sovietmečiu: keli panoraminiai problemos štrichai [Grand Narrative in Soviet Time: Several Panoramic Features]. *Literatūra* [Literature], 57 (1), 22–42 [in Lithuanian].
17. Petrauskienė, Aistė (2017). Lietuvos partizanų pogrindžio valstybės bruožai [Features of the Lithuanian Partisan Underground State]. *Tautosakos darbai* [Folklore

Issues], Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 53, 155-174 [in Lithuanian].

18. Ramoškaitė, Živilė (2005). Antrojo pasaulinio karo dainų melodijos [The Melodies of the Second World War]. Lietuvių liaudies dainynas [Multi-Volume Collection of Lithuanian Folk Songs], vol. XIX. Karinės-istorinės dainos [Military-Historical Songs], vol. 5 – Antrojo pasaulinio karo ir pokario dainos [Songs of the Second World War and Post-War]. Parengė Kostas Aleksynas, melodijas parengė Živilė Ramoškaitė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas [in Lithuanian].

19. Vyliūtė, Jūratė; Kirdienė, Gaila (2013). Lietuviai ir muzika Sibire [Lithuanians and Music in Siberia]. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga [in Lithuanian].

UDC 78.072.2

DOI 10.33287/222311

Протасова Світлана Григорівна,

етномузикологиня, наукова співробітниця

*Проблемної науково-дослідної лабораторії етномузикології
Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*

тел.: +380 971221426,

e-mail: svitlana.protasova@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0003-3871-3025>

ФУНКЦІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ТЕМПУ В НАРОДНОПІСЕННОМУ ВИКОНАВСТВІ

Мета статті – висвітлити темпові явища в українському народнопісенному виконавстві. **Методи дослідження:** охарактеризовано різні прояви темпів із просторової (за параметрами музичної форми – на рівні строфи; за географічними параметрами – на рівні одного села, групи сіл, різних етнографічних регіонів України) та часової точок зору (на рівні цілісної композиції, поліхронних записів тощо). Подано порівняльні приклади різнотемпового регіонального втілення одного ритмотипу – «J53²». **Наукова новизна** статті полягає у системному погляді на темпові прояви у народнопісенному виконавстві, а також у поданні каузальних версій щодо ймовірних причин темпових відмінностей у народнопісенних виконавських стилях України. **Висновки.** В результаті аналітичної розвідки виявлено (1) формотворчі функції темпу (на рівні ритмотипу; на рівні виконавсько-стильових регіонів); (2) залежність темпу виконання від об'єктивних (часу, місця, обставин виконання та запису) та

суб'єктивних факторів (психофізіологічного стану співаків, віку тощо); (3) загальну сучасну тенденцію пришвидшення темпу в народнопісенному виконавстві; (4) гіпотетичні причини темпових відмінностей у різних виконавсько-стильових зонах України; (5) актуальність визначення темпу як типологічно релевантної ознаки музичних діалектів.

Ключові слова: музичний темп, формотворчі функції, темпоральні характеристики, народнопісенне виконавство, виконавсько-стильові регіони, народнопісенні жанри, музичні діалекти.

Svitlana Protasova, ethnomusicologist, Research Fellow at Problem Research Laboratory of Ethnomusicology, P. I. Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine, Kyiv.

Tempo functions in folk song performance

The purpose of the article is to highlight tempo features in Ukrainian folk song performance. **Research methods:** various manifestations of tempo are characterized from the spatial (according to the parameters of the musical form – at the level of the stanza; according to the geographical parameters – at the level of one village, group of villages, different ethnographic regions of Ukraine) and temporal points of view (at the level of a complete composition, polychronic records, etc.). Comparative examples of different-tempo regional implementation of one rhythm type are provided – $\langle \text{J}53^2 \rangle$. **The scientific novelty** of the article consists in a systematic view of tempo manifestations in folk song performance; in the presentation of causal versions regarding the probable causes of tempo differences in folk song performance styles of Ukraine. **Conclusions.** As a result of analytical exploration, (1) form-forming functions of tempo were revealed (at the level of rhythm type – on the example of type $\langle \text{J}53^2 \rangle$; at the level of performance-style regions of Ukraine); (2) the dependence of the pace of performance on objective (time, place, circumstances of performance/recording) and subjective factors (psychophysiological state of the singers, age, etc.); (3) the general modern trend of speeding up the tempo in folk song performance; (4) hypothetical reasons for tempo differences in different performance-style zones of Ukraine; (5) relevance of determining tempo as a typologically relevant feature of musical dialects.

The key words: musical tempo, form-creating functions, temporal characteristics, folk song performance, performance-style regions, folk song genres, musical dialects.

Постановка проблеми. Народнописенне виконавство є одною із найважливіших умов існування та збереження української музичної культури. Різноманітність виконавських традицій України обумовлена багатьма факторами, у тому числі й суто музичними, зокрема темповими. В українській етномузикології темпова проблематика не є достатньо дослідженою. Одна з головних причин нечисленності наукових праць з цієї теми у минулому полягає у малій кількості детальних нотацій традиційної музики із позначеннями темпів. Адже перші записи народних пісень проводилися на слух і мали на меті фіксування у першу чергу висотно-ритмічних особливостей, і лише зрідка – темпових. Однією з причин малої кількості досліджень із темпової проблематики могла бути також відсутність цілісних записів пісень (через недостатнє місце на фонографічних валиках, бобінах, касетах), що не давало дослідникам можливості проаналізувати темпові видозміни протягом цілого музичного твору.

Джерельна база. Матеріалом для дослідження стали власні транскрипції пісень із експедиційних розвідок, експедиційні матеріали ПНДЛ ЕМ НМАУ, а також нотні публікації ХІХ–ХХІ століть. У друкованих джерелах ХІХ – початку ХХ століть (у тому числі у виданих збірках перших етномузикологів України [3]) темпи, як правило, позначено італійськими (рідше – українськими) термінами, тобто із суб'єктивним визначенням швидкості співу. Наприкінці ХХ століття у етномузикологічних працях з'являються перші позначки темпів у цифровому виразі. А вже на початку ХХІ століття для нотацій української традиційної музики стають нормою позначення темпів у сучасній загальноприйнятій формі – із кількістю ударів на хвилину, тобто bpm (beats per minute).

У сучасних наукових дослідженнях темпові спостереження стрічаються досить спорадично. Значно частіше вони з'являються у роботах етноорганологів [11; 12]. Очевидно, в інструментальній музиці питання темпів більш наочні та актуальні. Деякі зауваження щодо темпів виконання пісень можна знайти також у статтях науковців, що досліджують пісенні традиції [7 – 10].

Актуальність статті. Наразі звернення до темпових досліджень особливо на часі, тому що ця сфера етномузикології майже не вивчена,

не проаналізована системно та із різних точок зору, а отже, завдяки визначенню якостей темпу у народно-пісенному виконавстві, з'явиться можливість у майбутньому пролити світло на інші важливі питання музичної традиційної культури, такі як визначальні риси регіонально-співочих традицій, етномузичне мислення, різновиди етнопсихологічних типів музикантів, рівні музичної свідомості тощо.

Тож представлене дослідження має на меті оглянути темпові явища в українському народнопісенному виконавстві більш детально та з різних точок зору.

Мета статті – висвітлити темпові явища в українському народнопісенному виконавстві.

Об'єкт дослідження – темп в українському народнопісенному виконавстві. **Предмет дослідження** – функціональні прояви темпів на різних рівнях (музичної структури, жанрів, виконавської стилістики тощо).

Виклад основного матеріалу. Якщо в академічному музичному мистецтві темп вважається явищем художнім, суб'єктивним, одним із засобів передачі характеру твору, то у народному музикуванні темп свідчить про дещо більш об'єктивне, а саме – про глибинні прояви музичного мислення народу. Також і в етномузикологічних дослідженнях народнопісенних композицій більш об'єктивними для дослідження музичними елементами традиційно визнаються ритм, форма, мелодика, лад, діапазон тощо; темп і динаміка вважаються менш важливими для розуміння суті музичних зразків. На противагу цій тенденції, заглибившись у темпову проблематику можна переконатися, що прояви темпів є достатньо інформативним і певною мірою об'єктивним явищем. Найбільша складність аналізу даного елемента полягає у його лабільності. На відміну від сталого ритмічного каркасу (ритмічних типів-формул) та від більш рухливого варіативного мелодико-інтонаційного тексту, темп є одним із найгнучкіших засобів народно-пісенного виконавства, який неодмінно залежить від об'єктивних (обставини виконання – місце, час, кількість виконавців і т. д.) та суб'єктивних (психофізіологічний стан співаків) факторів.

Початковим матеріалом для поточної розвідки слугували купальські пісні, записані протягом 30 років (1985–2015) на Уманщині, у восьми західних районах Черкаської області (Уманському, Христинівському, Монастирищенському, Жашківському,

Маньківському, Тальнівському, Лисянському та Звенигородському), а саме – тип $\langle J53^2 \rangle$ [4].

Узагальнений інваріант «класичного» купальського типу $\langle J53^2 \rangle$ на Уманщині виглядає наступним чином:

1. «Класичний» для Східної Черкащини тип $\langle J53^2 \rangle$:

Ой Пет-ре, Пав-ле, І - ва - не, вже ж тво-я пет-рів-ка ми - на - є.

У побутуванні цього типу в даному регіоні перші темпові особливості знаходимо уже на рівні однієї строфи. Коливання темпів всередині однієї строфи у різних селах стрічаються у різних варіантах. Наприклад, у більшості східних районів досліджуваного регіону темповий контраст всередині однієї строфи досягається за рахунок зменшення останньої силабогрупи:

2. ЧРК: Умань: Юрпіль

На го-ро-ді чор-но-биль сам за-цвів. Пі-знай, пі-знай, Ма - ру - сю, кот - ро твій.

Для західних районів Черкаської області, навпаки, є характерним таке явище, як пролонгація окремих силабохрон (де фермата виступає чинником, що «переводить» тривалість в інший темповий вимір):


3. ЧРК: Монастирище: Коритня

Ой Пет-ре, Пет-ре, І - ва - не, вже ж тво-я пет-рів-ка ми - на - є.

Тобто у наведених прикладах ритмічне втілення ритмотипу відрізняється від його «класичної» версії саме завдяки темповим змінам; темп виконує тут формотворчу функцію.

У тих же районах стрічаємо зразки із темповими контрастами першої та другої половини строфи, коли її початок співається майже вдвічі повільніше, ніж кінець:

4. ЧРК: Монастирище: Тарнава



Ой Пет-ре, Пет-ре, І - ва - не, а вже ж тво-я пет-рі-вонь-ка ми - на - є.

Доречно зазначити, що подібні темпові контрасти між повільною першою та прискореною другою частиною композиції у збільшеному масштабі можна прослідкувати і в інструментальній музиці українців. Як стверджують етноорганологи, *«контрастне протиставлення повільної та швидкої частин у двочастинних гуцульських (...) коломиїкових композиціях – найістотніші риси виконавського стилю на усьому географічному обширі Балкан і Карпат. В децю редукованому вигляді ці ознаки стилю поширюються також і на низинні регіони України»* [12, 104].

Як бачимо, у вищенаведених черкаських прикладах зміна темпу теж накладає особливість на сам ритмотип: класичний $||:22224|224:||$ перетворюється на $|22224|224||11112|112||$. Тобто темп знов таки виконує тут формотворчу функцію: він змінює саму структуру ритмотипу і таким чином формує локальний стиль виконання.

Подібні темпові відмінності на рівні однієї строфи були розглянуті на прикладі купальських пісень Уманщини. Щодо інших жанрів, то деякі фахівці пишуть у своїх дослідженнях про подібні коливання темпів також у піснях весільного циклу у суміжних з Уманщиною регіонів. Наприклад, у весільних тирадах Звенигородського та Городищенського р-нів Черкаської обл. Галина Пшенічкіна спостерігала *«(...) надзвичайно широкі амплітуди темпових коливань, «розгойдувань», раптових змін у кожному коліні»* [7, 93]. Маргарита Скаженик у своїх дослідженнях зазначає, що подібні різкі зміни темпу у межах однієї строфи було зафіксовано також у весільних піснях Васильківського р-ну Київської області.

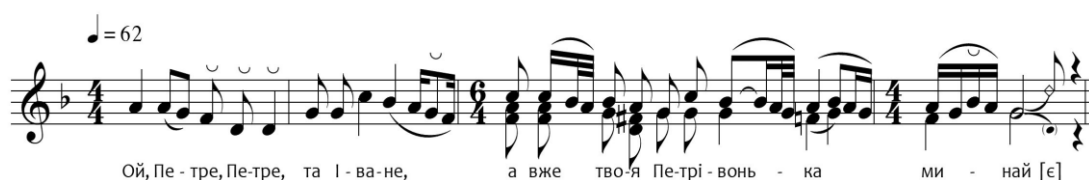
Наступним (після музичної форми) аналітичним рівнем даного дослідження було прийнято географічний. Було помічено, що подекуди темпова різниця при виконанні купальських пісень спостерігається навіть у межах одного населеного пункту, у його різних кутках (особливо у великих селах). Однією із причин виникнення цього феномену може бути ситуація, коли велике село утворилося через злиття колишніх сусідніх сіл. До прикладу, у с. Угловатка Христинівського р-ну один і той самий купальський

ритмотип на куті Притика і куті Чайківка співачки виконують із невеликою, але різницею у темпах.

Збільшивши (географічно) кут зору, помітимо подібне явище також на рівні сусідніх сіл. Так, серед восьми районів дослідженої території явно виділяються північно-східна і південно-західна частини. На північному сході даного регіону в селах міжріччя Гірського і Гнилого Тікича співають найбільш повільно: від 59 bpm до максимум 100 bpm. На південному заході Уманщини, на кордоні із Вінницькою областю – від 90–100 bpm до 140 bpm. Тобто наявна різниця темпів більш ніж удвічі. Таким чином можна побачити, що у межиріччі цих двох річок на Уманщині проходить кордон між різнотемповими виконавсько-стильовими традиціями. Аналогічну темпову тенденцію у суміжних з Уманщиною районах Черкащини прослідковує у своїх дослідженнях також Г. Пшенічкіна [6].

Розширивши досліджувану територію, тобто поглянувши на інші етнографічні зони України, можна побачити, що темпові контрасти всередині однієї жанрової групи (наприклад, у календарно-обрядових піснях весняно-літнього циклу) збільшуються. Наприклад, на Полтавщині петрівчана пісня того самого типу «♩53²» (записана у с. Панасівка Миргородського р-ну Полтавської обл.) має у записаному варіанті темп 62 bpm і співається дуже розлого:

5. ПЛТ: Миргород: Панасівка



♩ = 62

Ой, Пе - тре, Пе-тре, та І - ва-не, а вже тво-я Пе-трі - вонь - ка ми - най [ε]

А той самий тип «♩53²» на Середньому Поліссі (русальна із с. Вільшанка Поліського р-ну Київської обл.) співається приблизно вдвічі швидше (132 bpm):

6. КВС: Поліське: Вільшанка



♩ = 132

Про-ве-ду я ру-са-лоч - ки до бро - ду, й а са-ма вер - ну - ся до ро-ду.

І такі явища, як виконання обрядових пісень у різних регіонах із різною швидкістю, не є епізодичними випадками, а характерні для всієї України: один і той самий ритмотип календарно-обрядового чи родинно-обрядового циклу може співатися у різних етнографічних областях у темпах, що в разі відрізняються один від одного. Таким чином темп із простого виконавського засобу перетворюється для кожного з регіонів на важливий фактор формування місцевого пісенного стилю.

Примітно, що про схожу картину темпового різноманіття у купальських піснях різних регіонів Білорусі пише також Галина Тавлай у своїх дослідженнях білоруського музичного фольклору [9]. За її спостереженнями, на матеріалі білоруської календарно-обрядової пісенності теж можна прослідкувати подібні темпові відмінності на великих територіях – із тенденцією уповільнення темпів чимдалі на північ, до кордонів із литовською пісенною традицією.

Окрім вищенаведених явищ було також помічено, що різні етномузичні жанри мають різну інтенсивність регіональних темпових контрастів. Наприклад, на теренах усіх етнографічних регіонів України найбільшу різницю темпів між регіонами спостерігаємо у *календарно-обрядових* пісенних жанрах (як це було продемонстровано на матеріалі пісень весняно-літнього циклу). У *родинно-обрядових*, таких, наприклад, як колискові або голосіння, сама функція пісні диктує власне темп. Тому в цих жанрах темповий контраст між регіонами уже не настільки очевидний. Однак варто зазначити, що навіть колискові на західних теренах України співаються дещо швидше й активніше, ніж на тій же Слобожанщині.

Щодо *ліричних* пісень, то їх темпи виконання у всіх регіонах України ще більш однорідні; як правило, повільні. Втім, якщо навіть емпірично проаналізувати, як широко відома в Україні пісня «Зорочка» («Ой да котилася ясна зоря з неба») співається, наприклад, на Середньому Поліссі, Полтавщині та Вінниччині, то й навіть у ліричних жанрах знайдемо прискорення темпу зі сходу на захід.

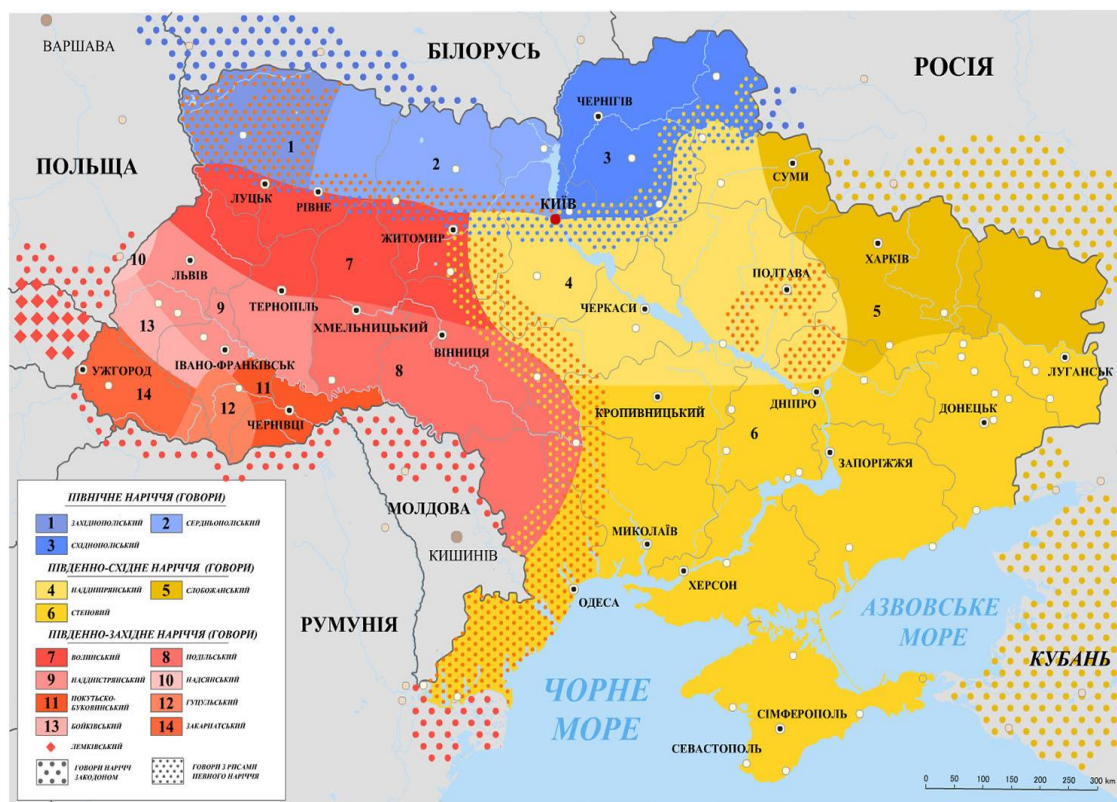
Резюмуючи, можна сказати, що загальна темпова тенденція – збільшення швидкості співу зі сходу України на захід – помітна у більшості народно-пісенних жанрів; тобто це явище має системний характер.

Переходячи до каузальних питань, варто зазначити, що пошуки причин, як відомо, є одними з найскладніших завдань і потребують

глибинних досліджень. Тому у даній розвідці залишимося на рівні припущень.

Перше із них – мовне. Із діалектології відомо, що всі наріччя України поділяються на три великі групи говорів – північні, південно-східні та південно-західні:

7. Карта говорів української мови



Крім того, що ці наріччя характеризуються різними локальними діалектно-говірковими рисами, всі вони також вирізняються різними темпами мовлення. Вважається, що найшвидшим українським говором є гуцульський, темп мовлення в якому досягає восьми складів на секунду [5]. На противагу цьому у східній частині слобожанського говору мовленнєвий темп – від 2,8 скл./сек. Якщо середньостатистичний темп мовлення на Гуцульщині – 6,3 скл./сек., то на Слобожанщині – 5,1 скл./сек. Згідно з темпоральними дослідженнями діалектологів серед українських говірок існує тенденція прискорення швидкості мовлення з північного сходу на південний захід [2]. Найшвидшим же за темпом мовлення є район Гуцульщини та Чернівців, а загалом «діалектоносії південно-західного наріччя вирізняються швидшим темпом мовлення порівняно з

іншими» [1]. Подібні спостереження породжують цілу низку питань, зокрема: якщо мовленнєві темпи дійсно впливають також і на темпи музичного виконання, то як саме? У яких жанрах цей вплив найпомітніший? Чи співпадають кордони темпово-мовних діалектів із кордонами музично-діалектних ареалів та пісенно-виконавських стилів? Останнє питання впливає із аналізу карт українських говірок, на яких ізгласа між південно-східними і південно-західними наріччями (умовна лінія Фастів – Біла Церква – Ставище – Тальне – Первомайськ – Ананьїв – нижня течія Дністра) проходить приблизно по тій самій межі між річками Гірський та Гнилий Тікич, яку було виявлено у темпах виконання купальського пісенного типу між сусідніми ареалами на Уманщині.

Друге припущення щодо причин появи пришвидшених темпів виконання ґрунтується на гіпотетичній можливості впливу інструментальної традиції на традицію пісенну. Сучасна народна інструментальна музика України в першу чергу базується на танцювальних жанрах з їх швидкими темпами (польки, козачки, коломийки і т. д.). Регіони з більш розвиненою інструментальною традицією показують також більш жваві темпи і у місцевих співочих стилях. Михайло Хай у своїх дослідженнях зазначав, що епіцентром найактивнішого побутування танцювально-приспівкової традиції вважаються Українські Карпати [11]. На Поділлі та Поліссі, за його спостереженнями, ця традиція інструментального музикування згасає, а на Полтавщині, Слобожанщині та у Південних районах України існує у майже поруйнованому вигляді. Як відомо, інструментальна техніка виконання у танцювальних жанрах вирізняється більш швидким темпом, ніж вокальна, де слово потребує часу для артикуляції; до прикладу, коломийки танцювальні теж відрізняються від коломийок співаних прискореним темпом. Тож можна припустити, що наявність потужного інструментального фону може збільшувати також і швидкість вокального артикулювання.

Безсумнівно, на темпи народно-пісенного виконавства впливають, крім вищезазначених, багато інших факторів. У першу чергу – суб'єктивні чинники, такі як індивідуальні особливості виконавців: фізичні (вік, стать, стан здоров'я, психофізіологічний стан) та психічні (темперамент, характер, інтелект, ерудиція, смак). Ступінь активності, лідерські якості, темп мовлення та музикування у виконавця, наприклад, із холерично-сангвіністичними проявами темпераменту будуть вищими та швидшими, ніж у співака, що

схильний до флегматизму та меланхолії. Також темп сольного співу зазвичай більш лабільний, оскільки обумовлений індивідуальними якостями та поточним психофізіологічним станом співака, тобто більше залежить від індивідуальних рис виконавця, ніж при колективному виконанні, де індивідуальні особливості співаків здебільшого нівелюються. Під час гуртового співу можна спостерігати, так би мовити, «колективний темперамент» і середньостатистичний темп, що йому відповідає. Тоді можна помітити, наприклад, що спів на Подніпров'ї та Слобожанщині вирізняється більш «флегматичним» темпом музикування, ніж на Правобережжі та у Карпатському регіоні. Тобто у гуртовому співі темп завжди буде більш стало-традиційним, обумовленим вимогою наслідування традиції.

Крім того, на швидкість темпу виконання впливають і об'єктивні чинники, такі як, приміром, обставини музично-етнографічного сеансу запису (проспівано пісню у хаті чи надворі; сидячи, стоячи чи у русі; у виконанні добре зіспіваного гурту чи від спонтанно зібраної випадкової групи співаків-сусідів і т. п.). Вірогідно, навіть ландшафти можуть бути пов'язані із темпами музикування: гори, степи, болота по-різному опосередковано впливають на стан свідомості, що, у свою чергу, може призводити до нюансів у темпах виконання.

Вищенаведені спостереження стосувались здебільшого просторових обставин побутування темпів, а також особливостей самих виконавців – носіїв традиції. Якщо ж поглянути на темп як на *часову категорію*, з точки зору власне плину часу, то можна спостерігати темпові коливання уже протягом виконання однієї пісні. Від строфи до строфи темп співу поступово змінюється, внаслідок чого перша й остання строфи композиції нерідко співаються із різною швидкістю. У випадках, коли співаки намагаються наспівати призабуту пісню, вони часто починають виконання у непевному темпі. Зазвичай у такій ситуації спів починається прискорено, у говіркій манері, і лише потім – найчастіше із другої чи третьої строфи – співаки приходять до звичного темпу цієї пісні. Рідше буває навпаки, коли виконавці починають співати досить повільно, згадуючи слова, і лише згодом досягають оригінального темпу.

Під час виконання пісні нерідко спостерігається й таке явище, як поступове прискорення темпу; у таких випадках останні строфи співаються більш швидко, гучно та завзято, ніж перші. Особливо це помітно при виконанні ліричних пісень або пісень з багатьма строфами

(зазвичай більше 4–6). У процесі співу виконавців охоплює, так би мовити, «гуртове натхнення», душевне піднесення та ентузіазм під кінець пісні, а в артикулюванні тексту помітна більша згуртованість і акцентуація окремих складів. Навіть у міміці та тілесних рухах виконавців (активних жестах рукою, головою або пристукуванні ногою), які підкреслюють основні смислові моменти у куплеті, проявляються спільна емоційна піднесеність і чітка координація. І темпові засоби (у тому числі прискорення) виступають тут як консолідувальний фактор, що концентрує спільну енергію виконання.

Темп співу (етномузикологам це відомо із власного експедиційного досвіду) також залежить від зайнятості співака роботою: виконання пісень під час трудового процесу, або ж у паузах між роботою, або ввечері на відпочинку, коли співаки можуть розслабитись і спокійно поспівати для душі, відрізняється за швидкістю. Темпи виконання залежать і від днів тижня: у свята та вихідні, у спокійному, розслабленому душевному стані – виконання, як правило, більш повільне, ніж в активному стані буднього дня.

Також мають значення обставини запису – штучні (музичний збирацький сеанс) або природні, зокрема справжня обрядова ситуація. Наприклад, у липні 1989 р. у с. Угловатка Христинівського району купальські пісні було зафіксовано у трьох сеансах – 6 липня (напередодні свята Івана Купайла), вранці 7 липня і ввечері 7 липня під час обряду. Швидкість співу в умовах обряду (більш протяжно, повним голосом) суттєво відрізнялася від темпу виконання під час сеансу запису в хаті: більш швидкий («поспіхом») темп під час демонстративного співу для записувачів – і більш помірний, справжній темп в обрядовій ситуації.

Аналіз пісенних зразків різних років запису, особливо через великий проміжок часу, дає картину еволюції темпів. Цікаві спостереження дають деякі поліхронні експедиції. Наприклад, М. Скаженик досліджувала записи купальських пісень, які було зроблено у с. Легедзине Тальнівського району наприкінці 80-х років і майже 30 років потому. Дослідниця зауважила, що темп виконання одних і тих самих купальських пісень у записах останніх років був набагато швидший, ніж у ранніх фіксаціях [8]. На тлі швидкого темпу спостерігались спрощення ритмів і мелодики, менша кількість розспівів та мелізматики. Про схожу тенденцію у музикуванні сучасних народних інструменталістів пишуть також і етноорганологи [10].

Головною причиною пришвидшення музичних темпів виконання може бути прискорення темпу всього сучасного життя. Але темпи можуть також зазнавати впливу сучасних естетичних уявлень виконавців. Прискорений спів, що його демонструє сучасне покоління автентичних співачок та співаків, може свідчити як про непопулярність епічно довгих, розтягнутих у часі стародавніх (у даному випадку – купальських) пісень, так і про загальну тенденцію до спрощення і «метризації» виконавської манери (аж до надання обрядовим пісням танцювального характеру).

Отже, завершуючи спостереження над проявами темпу, звернемось також до сфери виконавських стилів. У музичному виконавстві трактування поняття «стиль» дотепер є досить складним і суперечливим. Беззаперечним є те, що кожен з етнографічних регіонів України має кілька зон, які представлені яскраво вираженими стильовими виконавськими комплексами. До характерних рис народного виконавського стилю зазвичай не зараховують темп виконання, а натомість – тембр, артикуляційну манеру, мовний діалект, особливості звукоутворення та використання регістрів, варіантність та імпровізаційність, форми співу та багатоголосся тощо. Втім саме темп, його неймовірна гнучкість та реагування на обставини і час виконання, як можна було пересвідчитись із вищенаведених спостережень, надає співу таку життєву, реалістичну миттєвість та відповідність моменту. Якщо ж він закарбований у відчутті співаків із певного регіону і передається як традиція, то можна говорити про темп як одну з характерних рис регіонального виконавського стилю.

Про вплив темпу на особливість регіонального співочого стилю також пише у своєму дослідженні М. Скаженик: *«Гуртові багатоголосні зразки, які були проспівані впевнено, а не поспіхом у режимі пригадування, звучать у помірних, а подекуди і в дуже повільних темпах (у щедрівках $q = 40\text{--}60$ ударів за хвилину). Такі темпи створюють умови для розспівування складів, вокалізації приголосних та фарингалізації (...), що, як відомо, властиво наддніпрянській стилістиці»* [7, 112]. Подібна картина спостерігалась на північному сході Уманщини: у селах із найбільш повільними темпами виконання фіксувалася одночасно найбільша кількість розспівів, мелізматички, варіантності у виконанні. На противагу цьому, на південному заході цього ареалу (Уманський, Христинівський, Монастирищенський р-ни) зафіксовано переважання швидких темпів виконання, як правило, зі спрощеною мелодикою.

Варто зазначити також, що (якщо говорити про теми на стику теоретичної та практичної етномузикології з одного боку і музичною терапією з іншого) виконання питомих українських пісень в їх оригінальних, традиційних темпах є впливовим терапевтичним засобом для зміцнення життєвих сил і нервової системи людини. Навіть при першому наближенні (авторка впевнилася у цьому на власному досвіді) можна спостерігати, як при співі у повільних темпах поглиблюється дихання, нормалізується артеріальний тиск, гармонізується душевний настрій.

При музикуванні у швидких темпах, навпаки, активізується дихання, прискорюється пульс, внутрішній психологічний стан стає більш активним, підсилюється мотивація і готовність до дії.

Отже, можна прогнозувати, що подальше глибоке вивчення впливу різних виконавських темпів на психофізіологічний стан співаків будь-яких вікових категорій може привести до важливих й несподіваних результатів зовсім іншого – медичного напрямку, що особливо актуально для України, її мешканців в умовах нинішнього життя і післявоєнного стану.

Висновки. Отже, у результаті аналітичної розвідки було виявлено наступні закономірності.

1. Темп виконання у традиційному музикуванні може виступати потужним формотворчим фактором, що впливає на утворення ритмотипів та композицій наспівів, а також може бути чинником формування регіональної стилістики пісенної традиції.

2. Швидкість співу залежить від об'єктивних (часу, місця, обставин виконання або запису) та суб'єктивних факторів (психофізіологічних особливостей співаків, віку тощо); а отже виконавський темп може виступати важливим діагностичним показником етнопсихологічних особливостей музикантів (як в індивідуальному, так і в гуртовому виконавстві).

3. Різниця темпів у пісенно-виконавських традиціях України демонструє загальну тенденцію пришвидшення співацьких темпів зі сходу на захід.

4. Простежується також явище загального прискорення темпів у музикуванні сучасних носіїв традиції, яке відбиває зміну естетичних критеріїв у їх сприйнятті традиційної музики.

5. Гіпотетичними причинами темпових відмінностей у різних виконавсько-стильових зонах України можуть виступати впливи

регіональних темпів мовлення, а також ступінь активності побутування у регіоні традиційної інструментальної музики.

6. Темп відіграє важливу роль у виконавській стилістиці, часто слугуючи маркером певної регіональної традиції, тож існує нагальна потреба визначення темпу як типологічно релевантної ознаки музичних діалектів.

Перспективи. Вокально-інструментальні темпові феномени в народній музиці значно багатші за перераховані тут факти та вимагають узагальнення, порівняння та ґрунтовного вивчення. Тож майбутні дослідження темпової проблематики можуть стосуватися наступних питань:

1) дослідження формотворчих функцій темпу та регіонально-стильових темпових особливостей в інструментальній музичній традиції;

2) порівняння темпових функцій у вокальному та інструментальному музикуванні (у т. ч. ступінь впливу на слухачів);

3) подальше обґрунтування особливої ролі темпу як виконавської складової, яка впливає на формування пісенної традиції;

4) дослідження взаємовпливів виконавських темпів та регіональних етнічних психотипів;

5) встановлення критеріїв для виділення феномену темпу у диференційну ознаку музичних діалектів;

6) вдосконалення навичок нотування музичних зразків, у яких могли би позначатись найдрібніші темпові коливання; такі деталізовані нотації можуть призвести до нових відкриттів в області виконавства.

Таким чином, подальша розробка «темпової» проблематики може поглибити розуміння феномену не лише у сферах, пов'язаних із музичним виконавством – в області музичної психології, музичного мислення, творчих методів тощо, але й у музично-типологічній царині. У такому разі більш детальні дослідження темпових особливостей у фольклорному виконавстві дозволять виділити дану виконавську одиницю як окрему диференційну ознаку народнопісенних та народно-інструментальних музичних діалектів, що відповідає завданням і потребам сучасної етномузикології.

Список використаних джерел і літератури:

1. Іщенко О. Темп мовлення в гуцульському говорі. Вісник Прикарпатського національного університету. Філологія. Випуск XXXII-XXXIII. Івано-Франківськ: Видавництво ПНУ, 2012. С. 308–311.
2. Іщенко О. Темп мовлення в гуцульському та східнословобожанському діалектах: експериментально-фонетичне дослідження. 2020. С. 31 – 37. <https://phonetica.files.wordpress.com/2020/01/ishchenko>.
3. Квітка К. Етнографічний збірник. Том II. Українські народні мелодії. Зібрав Климент Квітка. Київ: Видавництво Слово, 1922. С. 21–24.
4. Клименко І., Протасова С., Терещенко О. Зведений мелоаналітичний реєстр «Східне Поділля та суміжні землі: купальсько-петрівські мелодії». Проблеми етномузикології, 5 (Слов'янська мелогеографія, 1), 192–198. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010.
5. Матвіяс І. (Ред.). Атлас української мови: У 3 ч. (Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні АН УРСР, Ін-т суспільних наук). Гол. ред. колегії І. Г. Матвіяс. Київ, Наук. думка, 1984–2001.
6. Пшенічкіна Г. Географічні межі регіональних традицій музичного фольклору на території правобережної Черкащини (за наспівами обрядових циклів). [Автор. дис. на зд. наук. ступеню кандидат мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.03 «Музичне мистецтво»]. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2020. 200 с.
7. Пшенічкіна Г. «Звенигородщина» Агатангела Кримського та сучасні дослідження обрядової пісенності Правобережної Черкащини. Проблеми етномузикології, 13, 82–117. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2018. С. 93.
8. Скаженик М. Ранньотрадиційні зимові наспіви придніпровських сіл Переяславщини: типологія та географія. Проблеми етномузикології, 15, 100–175. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2020. С. 112.
9. Скаженик М. Купальська традиція села Легедзине (Східне Поділля: стилістичні зміни на межі ХХ та ХХІ століть). Проблеми етномузикології, 13, 183–205. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2018.
10. Тавлай Г. Белорусское купалье: обряд, песня. Минск: Наука и техника, 1986. 172 с.
11. Федун І. Композиційні особливості західноукраїнської традиційної інструментальної ансамблевої музики. Проблеми етномузикології, 15, 42–53. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2018. С. 48.
12. Хай М. Українська інструментальна музика усної традиції. Монографія-збірник. К., Дрогобич: Коло, 2011. 467 с.
13. Читомо. Культура читання і мистецтво книговидання. <https://chytomo.com/nadsiansku-hovirku-vnesly-do-nematerialnoi-kulturnoi-spadshchynu-ukrainy/>

References:

1. Ishchenko O. (2012). Temp movlennia v hutsulskomu hovori. Visnyk Prykarpatskoho natsionalnogo universytetu. Filolohiia. Vypusk XXXII-XXXIII, 308–311. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].
2. Ishchenko O. (2020). Temp movlennia v hutsulskomu ta skhidnoslobozhanskomu dialektakh: eksperymentalno-fonetychne doslidzhennia. 31–37. <https://phonetica.files.wordpress.com/2020/01/ishchenko> [in Ukrainian].
3. Kvitka K. (1922). Etnohrafichniy zbirnyk. Tom II. Ukrainski narodni melodii. Zibrav Klyment Kvitka. Kyiv, 21–24 [in Ukrainian].
4. Klymenko I., Protasova S., Tereshchenko O. (2010). Zvedenyi meloanalitichnyi reiestr «Skhidne Podillia ta sumizhni zemli: kupalsko-petrivski melodii». Problemy etnomuzykologii, 5 (Slovianska meloheohrafiia, 1). Kyiv, 192–198 [in Ukrainian].
5. Matviias I. (Red.). (1984–2001). Atlas ukrainskoi movy: U 3 ch. (In-t movoznavstva im. O. O. Potebni AN URSS, In-t suspilnykh nauk). Hol. red. kolehii I. H. Matviias. Kyiv [in Ukrainian].
6. Pshenichkina H. (2020). Heohrafichni mezhi rehionalnykh tradytsii muzychnoho folkloru na terytorii pravoberezhnoi Cherkashchyny (za naspivamy obriadovykh tsykliv). [Avtor. dys. na zd. nauk. stupeniu kandydat mystetstvoznavstva. Spetsialnist 17.00.03 «Muzychne mystetstvo»]. Kyiv, 200 [in Ukrainian].
7. Pshenichkina H. (2018). «Zvenyhorodshchyna» Ahatanhela Krymskoho ta suchasni doslidzhennia obriadovoi pisennosti Pravoberezhnoi Cherkashchyny. Problemy etnomuzykologii, 13, 82–117. Kyiv. P. 93 [in Ukrainian].
8. Skazhenyk M. (2020). Rannotradytsiini zymovi naspivy prydniprovskykh sil Pereiaslavshchyny: typolohiia ta heohrafiia. Problemy etnomuzykologii, 15, Kyiv, P. 112 [in Ukrainian].
9. Skazhenyk M. (2018). Kupalska tradytsiia sela Lehedzyne (Skhidne Podillia: stylistychni zminy na mezhi XX ta XXI stolit). Problemy etnomuzykologii, 13, 183–205. Kyiv [in Ukrainian].
10. Tavlai H. (1986). Belorusskoe kupale: obriad, pesnia. Mynsk. P. 72 [in Russian].
11. Fedun I. (2018). Kompozytsiini osoblyvosti zakhidnoukrainskoi tradytsiinoi instrumentalnoi ansamblevoi muzyky. Problemy etnomuzykologii, 15, 42–53. Kyiv. P. 48 [in Ukrainian].
12. Khai M. (2011). Ukrainska instrumentalna muzyka usnoi tradytsii. Monohrafiia-zbirnyk. K., Drohobych. P. 467 [in Ukrainian].
13. Chytomo. Kultura chytannia i mystetstvo knyhovydannia. <https://chytomo.com/nadsiansku-hovirku-vnesly-do-nematerialnoi-kulturnoi-spadshchyny-ukrainy/>

UDC 78.071.7

DOI 10.33287/222312

Клименко Ірина Віталіївна,
*докторка мистецтвознавства,
професорка кафедри історії української музики
та музичної фольклористики
Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського,
завідувачка Проблемної науково-дослідної лабораторії
етномузикології*
тел. (050) 440 - 67 - 53
e-mail: klymenko-iryna@ukr.net
<https://orcid.org/0000-0002-2462-6599>

Любимова Анастасія Яківна,
*докторка філософії,
викладачка кафедри історії та теорії музики
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (097) 095 - 40 - 49
e-mail: a.liubymova@dk.dp.ua
<https://orcid.org/0000-0003-1313-9047>

МЕЛОТИПОЛОГІЯ ЗИМОВИХ НАСПІВІВ ЗОНИ ДНІПРОВСЬКИХ ПОРОГІВ

Мета статті – представити науковому товариству зимовий цикл обрядів і пісень, що побутували у Степовій зоні України, систематизувавши його регіональні пісенні форми в контексті сучасних уявлень про зимову мелотипологію в українців. Території, які пролягають уздовж зони Дніпровських порогів (в межах сучасної Дніпропетровської області), до ХХІ століття залишалися на периферії наукових інтересів етномузикології. До кінця ХХ століття тут відбувалися одиничні польові розвідки, й лише у 2010-х роках розгорнулися системні польові дослідження традиційної музичної культури означеного терену. На жаль, цей період збігся в часі з процесами швидкого занепаду традиції. Все ж за роки активної діяльності Лабораторії фольклору та етнографії Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки (2016–2021) вдалося накопичити значний фонд експедиційних матеріалів, що потребують висвітлення у періодичних виданнях та наукових коментарів. З-поміж здобутих фольклорних записів специфічну роль мають зимові обряди й

прикріплені до них пісні різноманітних типів – ще донедавна активні в традиційному побуті. **Методологія.** Методологічну основу статті склали роботи Ірини Клименко 2017–2020 років, присвячені класифікації українських традиційних пісень зимового календарно-обрядового циклу. Порівняльний матеріал і підходи до його опису почерпнуто з досліджень, що вивчають локальні зимові традиції історично найдавніших теренів України: статей Сусанни Карпенко, Анастасії Колодюк, Галини Пшенічкіної, Олени Серко, Маргарити Скаженик, Тетяни Сопілки, Олени Шевчук та Ганни Коропніченко. **Наукову новизну** статті забезпечують (а) введення у науковий обіг малознаних матеріалів з ареалу навколо Дніпровських порогів (понад 340 зразків, представлених у нотаціях або типологічних описах з картографуванням), (б) мелотипологічна систематика наспівів на сучасних засадах та (в) візуалізація поширення зимових пісень на мелогеографічних картах. **Висновки.** Традиційна музична культура південних (степових) теренів України (у тому числі й територій навколо Дніпровських порогів) довгий час не привертала увагу дослідників через пізнє формування та поліетнічний склад сучасного населення краю (унаслідок переселення великих груп людей з різних історично «первинних» територій). Панувала думка про строкатість, несистемність місцевого традиційного матеріалу. Проте практичні результати сучасних експедиційних розвідок спростовують ці уявлення. Можна констатувати, що на південних українських територіях Степової зони та Слобідщини зимовий новорічний цикл ще на кінець ХХ сторіччя функціонував як цілісна обрядова система, яку обслуговували наспіви кількох класичних для України типів мелодій. Структурна типологія записаних пісень свідчить про середньонаддніпрянське походження місцевого зимового репертуару. Поширення цих мелотипів у вивченому регіоні виглядає як логічне продовження наддніпрянсько-лівобережних мелоареалів. Установлено, що зимовий пісенний цикл є єдиним з багатого ряду жанрів потужної календарної пісенної культури українців, який був перенесений у Південний регіон. Причини такої редукації повного землеробського циклу обрядів на українському Півдні ще не вивчено – це питання досі не ставилося в науковій літературі як спеціальна проблема.

Ключові слова: музична культура українського Степу, ареал Дніпровських порогів, зимові традиційні пісні, щедрівки, меланкування, мелогеографія, ареали.

Klymenko Iryna, Doctor of Art Studies, Professor of the Department of History of Ukrainian Music and Musical Folkloristics, Ukrainian National P. I. Tchaikovsky Academy of Music, head of the Ethnomusicology Problem Science Research Laboratory

Liubymova Anastasiia, Doctor of Philosophy, lecturer of the Department of History and Theory of Music, Dnipropetrovsk M. Glinka Academy of Music

Melotypology of Winter-Time Calendar Folk Songs from Dnipro River Rapids Region

The purpose of this article is to present actual ritual folklore layer to the scientific community, systematizing regional winter-time folk songs melotypology forms in the context of modern ideas among Ukrainians. Until the 21st century, the territories along the Dnipro rapids zone (within the modern Dnipropetrovsk region) remained on the periphery of the scientific interests of ethnomusicology. Until the end of the 20th century, individual field expeditions took place here, and systematic field studies of the traditional musical culture of the area were arranged only in the 2010s. Unfortunately, this period coincided with the rapid decline of the tradition. Nevertheless, during the years of productive activities of the Laboratory of Folklore and Ethnography at the Dnipropetrovsk M. Glinka Academy of Music (during the years 2016–2021), it was possible to accumulate a significant fund of expedition materials that require coverage in periodicals and scientific comments. Among the collected folklore recordings, winter rites and songs of various types attached to them have a specific role – until recently they were active in traditional life. **Methodology.** The methodological basis of the article is made up of works on the systematics and classification of traditional songs of the winter calendar-ritual cycle, among which the works of Iryna Klymenko (years 2017–2020) are the basic ones. The comparative material and the theory of its description are drawn from studies studying the local winter traditions of the historically oldest terrains of Ukraine: articles by Susanna Karpenko, Anastasia Kolodyuk, Halyna Pshenichkina, Olena Serko, Marharyta Skazhenyk, Tetyana Sopilka, Olena Shevchuk, and Anna Koropnichenko. The **scientific novelty** of the article is provided by (a) the introduction into scientific circulation of little-known materials from the area around the Dnipro river rapids (more than 340 samples presented in notations or typological descriptions with mapping), (b) melotypological systematics of songs on modern bases and (c) visualization of the spread of actual items on melogeographic maps.

Conclusions. The traditional musical culture of the Southern (Steppe) terrains of Ukraine (including the territories around the Dnipro rapids) did not attract the attention of researchers for a long time due to the late history of the modern population of the region and its polyethnic composition (formed as a result of the resettlement of large groups of people from different historically "primary" territories). There was a prevailing opinion about the motley, non-systematic nature of the local traditional material. However, the practical results of modern expeditionary exploration refute these ideas. It can be stated that in the Southern Ukrainian territories of the Steppe zone and Slobidshchyna region, the winter New Year's calendar folk songs cycle functioned as a complete ritual system until recently, which was served by the chanting of several types of melodies usual for Ukraine. The structural typology of the recorded songs indicates the Middle Naddniprianshchyna region origin of the local winter repertoire. The distribution of these melo-types in the studied region looks like a logical continuation of the left bank Naddniprianshchyna meloareas. The winter song cycle is the only one of the many genres of the powerful calendar folk song culture of Ukrainians that was transferred to the Southern region. The reasons for such a reduction of the complete agricultural cycle of rites have not yet been studied – this question has not yet been raised in the scientific literature as a special problem.

The key words: musical culture of the Ukrainian Steppe, area of the Dnipro river rapids, traditional winter-time songs, *shchedryvki*, *melankuvannya*, melogeography, areals.

Постановка проблеми. Протягом двохсотлітнього вивчення традиційної музичної культури українців головна увага науковців була прикута на теренів давнього заселення (за висловом історикині Наталі Яковенко – «історичної України», сформованої до XVII століття [21]). Натомість музична культура українського Півдня та південного Сходу української етнічної території (далі – УЕТ), тобто культура українського Степу, до кінця XX століття залишалася на периферії наукових інтересів етномузикології. З огляду на це нотографічні джерела й аналітична література, присвячені музичним традиціям Степової зони, нечисленні. Можна назвати лише кількох авторів робіт 1990–2020-х років, де використано сучасні етномузикологічні підходи: Віра Осадча та Лариса Новикова вивчали Слобідщину (Харківська область) [10; 11 та ін.]; Олена Тюрикова представила території суміжного Донбасу [6; 7]; терени теперішньої Кропивниччини глибоко

досліджує Олександр Терещенко [19 та численні інші праці]; окремі традиції Миколаївської області описали Маргарита Скаженик і Тетяна Чухно [17].

Відсутність архівних записів, детальних етнографічних відомостей та наукових статей зумовила глибоку кризу в дослідженнях цього терену, що тяглася аж до початку ХХІ століття. Польові обстеження півдня України розпочинаються наприкінці ХХ століття й мають розпорошений локальний характер, тож системних уявлень для формування цілісної картини дати не можуть. До того ж лєвова частка матеріалів знаходиться у приватних архівах, до яких немає безперешкодного доступу. Під цю негативну тенденцію потрапили, зокрема, й території, які пролягають уздовж зони Дніпровських порогів (у межах сучасної Дніпропетровської області, далі називатимемо цей терен «ареалом Дніпровських порогів» – АДП). Лише від 2015 року одиничні розвідки кінця ХХ століття змінилися послідовними обстеженнями традиційної музичної культури означеного терену: негативний стан речей стимулював працівників та викладачів Дніпропетровської академії музики імені М. Глінки до якнайшвидшого охоплення ближчих Степових територій експедиційними дослідженнями. Вони проводилися силами Лабораторії фольклору та етнографії протягом 2016–2021 років¹¹¹. На жаль, цей період збігся в часі з процесами швидкого занепаду традиції. У 2020 році обстеження переривалися через пандемію Covid. З 24 лютого 2022 року експедиції припинилися через трагічні події війни, розв'язаної в Україні росіянами.

Все ж за роки активної діяльності вдалося накопичити значний фонд експедиційних матеріалів, що потребують оприлюднення та наукових коментарів (невелику частину записів опубліковано у двох регіональних збірниках [8; 9], укладених Г. Пшенічкіною та А. Любимовою). Масовані ракетні удари росіян по південних районах

¹¹¹ Досліження Дніпровщини почалося 2015 року з ідеї внесення козацьких пісень до реєстру нематеріальної культурної спадщини UNESCO (внесено в 2016 році). Оскільки на той час фахівців-етномузикологів в академії не було, для аналітичного опрацювання призьбраних матеріалів була запрошена Галина Пшенічкіна, на той час – аспірантка Національної музичної академії України (нині – доцентка ДАМ). Вона подала ідею фронтального польового вивчення території (розпочате з 2016 року) та створення лабораторії, де б зберігалися й системно опрацьовувалися зібрані матеріали. Г. Пшенічкіна провела більшість збирацьких сеансів, уклавши спеціальні запитальники за досвідом Київської лабораторії етномузикології (НМАУ). Найактивнішу участь в експедиціях та опрацюванні архіву взяла одна з авторок статті Анастасія Любимова.

області роблять зібраний на цей час фольклорний матеріал безцінним фондом наших культурних надбань.

Спираючись на польові матеріали Лабораторії фольклору та етнографії, можемо охарактеризувати стан збереженості традиційної пісенної культури АДП. Регіональний репертуар має такі особливості:

1) функціонування відносно активного в традиційному побуті (у недавньому минулому) *зимового* циклу обрядів та пісень (*колядки / щедрівки*), *приурочених до Святків* (за сучасним церковним календарем, якого дотримуються селяни – це період з 6 по 19 січня);

2) відносно активний (приблизно до 1960–1970-х років) *весільний обрядово-пісенний цикл*;

3) розвинений *цикл звичайних (ліричних) пісень*, перлинами якого є *козацькі та чумацькі* пісні (також відстежено сліди унікальних, локально специфічних *лоцманських пісень*);

4) з-поміж ліричних творів зберігаються одиничні зразки виразно «протяжного» співу, властивого історично ранішим (XVII–XVIII століття) традиціям Середньої Наддніпряни (нижче Києва) та Лівобережжя.

З-поміж здобутих фольклорних записів специфічну роль мають *зимові обряди* й прикріплені до них пісні різноманітних типів. Цьому найстаршому, показовому для терену циклу пісень і присвячено статтю.

Актуальність теми полягає в оприлюдненні нових матеріалів, що представляють малознану культуру південних регіонів України (понад 340 зразків, представлених у нотаціях або типологічних описах з картографуванням), розширенні географії ареальних досліджень традиційної культури, приверненні уваги до місцевого народного мистецтва як джерела самоідентифікації української нації. Стрімке згасання традицій під впливом нових форм масової культури (особливо помітне на теренах пізнішого заселення та в регіонах, що зазнали штучної руйнації з техногенних причин) вплинуло на зниження якості польових матеріалів – це підсилює потребу невідкладного вивчення традиційної музичної культури Степу.

Об'єктом дослідження є зимові народнопісенні традиції, що сформувалися у зоні Дніпровських порогів, їх стан на кінець ХХ (за спогадами інформантів) – початок ХХІ століть (сучасні розповіді про святкування). **Предметом** є типологія пісенного репертуару старшого походження у його комплексних характеристиках: обрядові функції (етнографічний контекст), поетичні сюжети, мелотипологічні

(структурні) показники (ритмічні та ладові форми, особливості фактури та композиції), ареали (території поширення пісенних типів, відображені на мелогографічних картах), гіпотетичне географічне походження наспівів.

Метою статті є представлення науковому товариству зимового обрядового циклу в його регіональних проявах, систематизація місцевих творів АДП у контексті сучасних уявлень про зимову мелотипологію українців, зіставлення регіонального репертуару із відповідними зразками з суміжних етнографічних зон та гіпотетична реконструкція місцевостей їх первинного походження.

Методологічну базу склали роботи з систематики та класифікації традиційних пісень зимового календарно-обрядового циклу, з-поміж яких базовими є праці Ірини Клименко [2; 4]. Порівняльний матеріал і теорію його опису почерпнуто з досліджень, що вивчають локальні зимові традиції історично найдавніших теренів України – праць Сусанни Карпенко [1], Анастасії Колодюк [5], Галини Пшенічкіної [12; 13], Олени Серко [14], Маргарити Скаженик [15; 16; 17], Тетяни Сопілки [18], Олени Шевчук та Ганни Коропніченко [20].

Виклад основного матеріалу. Відомо, що на територіях, заселених українцями у пізні століття (зокрема, й у Степовій зоні), відбулася редукція властивого українцям високорозвиненого циклу календарних обрядів та пісень [2; 3] до виключно зимового епізоду [7; 10; 11]. В АДП з-поміж обрядових творів повноцінне функціонування у відповідному обрядовому контексті теж демонструють лише зимові обряди й пісні.

Експедиційні обстеження зимових традицій, здійснені у 2016–2021 роках, охопили 91 населений пункт (села, поселення міського типу і малі міста – див. список¹¹² у додатку наприкінці статті) у 17 районах Дніпропетровської області, розташованих на правому березі Дніпра та у басейнах Орелі й Самари на Лівобережжі (територіальний обсяг польової роботи показаний на картах, розміщених наприкінці статті). Записано значний обсяг інформації про обряди та понад 300 зразків супутніх їм мелодій (частина цих записів опублікована у збірниках [8; 9] та статтях [12]). Разом із публікаціями інших авторів фонд нашого дослідження складають близько **340 зразків** зимових творів, що походять з 95 поселень.

¹¹² Дається за адміністративним підпорядкуванням до реформи 2020 року.

Зимові обряди та пісні під час польових обстежень фіксувалися повсюдно¹¹³, але у таких формах, які свідчать про згасання зимової традиції: колядки/щедрівки нині побутують здебільшого в дитячому репертуарі або у творчості аматорських ансамблів клубного типу (які мають керівників з музичною освітою (частіше випускників училищ культури), що нерідко «редагують» репертуар за своїми смаками). Усе ж зібраний масив мелодій виявився різноманітним за функціями та стилістикою. За часом походження ділимо його на два великі шари:

А – твори давньої сільської традиції (ДСТ) – дохристиянської доби, і

Б – твори пізнього походження (XVII–XVIII ст.), приналежні до доби бароко, коли Україною поширилися пісні нового – кантового – стилю. Ці останні мають виключно християнський зміст. Їх частково приписують почаївським ченцям, а також «спудеям» тогочасних духовних закладів. Частина з них письмово зафіксована у Богогласниках XVIII ст. За пропозицією О. Шевчук і Г. Коропніченко називатимемо цей стильовий шар колядок «різдвяними кантами» (РК) [20].

Головну увагу в статті приділимо творам групи А, що представляють глибинні, кореневі традиції українців.

1. Зимові святкування: дати, звичаї, виконавці, особливості репертуару.

Позначимо ключові святкові дати зимового сезону та опишемо їх наповнення обрядодіями й піснями.

1.1. Календарні дати.

Колядування – це обхід дворів, який відбувався 6 січня увечері або 7 січня у першій половині дня. Початково ця дата трималася «космічної події» – повороту сонця на літо, тобто збільшення світового дня, що відбувалося на межі 21–22 грудня. Хронологічне переприурочування відбулося через пристосування народної традиції до Різдва Христового. Перенесення дати Різдва на січень відбулося у 1918 році¹¹⁴, коли Православна церква не підтримала переходу світського життя на європейський григоріанський календар і залишилася на юліанському літочисленні. Через це утворилася

¹¹³ Лише у 7-ми селах не вдалося записати такої інформації – на картах їх номери взято в рамки.

¹¹⁴ 25 лютого 1918 року у Коростені Мала Рада Центральної Ради УНР прийняла рішення про введення в Україні григоріанського календаря. На західних землях України цей календар діяв ще з 1582 року.

розбіжність у два тижні між світським та церковним календарями, яка триває вже понад століття.

В обстежених районах АДП факти активних колядних процесій (обходів дворів дорослими селянами) на Різдво рідкісні. Пісенний супровід ходи у цих випадках складається виключно з різдвяних кантів (через це у традиціях басейну Самари такі обходи називали «рожествувати», «христославити» [9, с. 8]).

Зафіксовано поодинокі факти *дитячого колядування* з широковідомою (в Центральній Україні) приспівкою-декламацією «*Коляд-коляд-колядниця*».

Щедрування – провідне свято зимового сезону в регіоні, представлене різними типами обходів дворів, які до згаданої календарної реформи (1918) приурочувалися до зустрічі Нового року, а після неї були перенесені на 13–14 січня (так званий «*Старий Новий рік*»).

Після обіду 13.01, у день Св. Меланії (по-народному – «*на Меланку*») по дворах і хатах починали ходити дівчатка (переважно підліткового віку), виконуючи обряд «**Водити Меланку**» («*меланкування*»), опис див. [9, с. 8]).

Паралельно з дівчатами щедрували дорослі мішані гурти (чоловіки й жінки). Щедрування тривало до півночі 13.01.

14 січня «*ходили посипати / посівати*» («сіяти») збіжжя в хатах): відразу після півночі – хлопці та чоловіки, а зранку до обіду – діти (див. [9, с. 9]).

На **Водохрещя** (19 січня, за місцевим виразом – «*на Йордань*») у деяких селах на берегах місцевих річок вранці виконували обряд прорубування льоду для вмивання в ополонці. Двори в цей день не обходили, традиційних пісень не співали.

Як бачимо, для місцевого населення не всі зимові свята мали однакове значення: головною обрядовою датою була доба переходу з 13 на 14 січня, тому ключовим видом обряду у АДП є *щедрування*.

1.2. Місцеві назви зимових пісень.

До вказаних зимових дат прикріпилися музичні твори різного походження. Їх назви у народній практиці – *колядки* чи *щедрівки* – були регламентовані датою проведення обряду: «*щедрівками*» називали пісні, що звучали 13–14 січня (за винятком «*меланкування*»), а *колядками* вважали твори християнської тематики, що виконувалися в ніч з 6 на 7 січня. Також колядками називають пісеньки-приспівки дитячого репертуару з інципітами на «*коляд-...*» (незалежно від дати їх

виконання). Така картина типова для всього українського Лівобережжя [1; 16; 18].

Одиничне польове свідчення вказує на можливий західноукраїнський («галицький») варіант розподілу свят: «*На першу вечерю [6 січня] колядують, а щедрують – на другу вечерю, 18 січня*» (с. Чумаки Петропавлівського району).

1.3. Головні функційно-стильові групи місцевих зимових творів

У межах двох названих вище різновікових стильових шарів – А (ДСТ) і Б (РК), виокремлених за умовним часом їх походження, визначимо внутрішні підгрупи за складом виконавців та специфікою музичного стилю.

А. Жанри традиційного (сільського) походження (ДСТ):

1) твори *дитячого репертуару* приспівкової стилістики і простої форми (три ритмічні різновиди: чотиридольний і два тридольних);

2) твори *дівочого репертуару* («меланкування») зі специфічним однорядковим наспівом 6-складової форми;

3) твори *дорослого репертуару* традиційної мелостилістики: їх представляє домінантна для Лівобережжя ритмоформа чотиридольної основи зі щедрівковим рефреном та одиничні зразки інших типів, завезені із різних регіонів України.

Б. Жанри письмового походження (різдвяні канти XVIII ст.):

1) *різдвяні канти* (християнські колядки) кількох загальновідомих в Україні типів – репертуар дорослих виконавців;

2) *різдвяний тропар* «*Рождество Твоє, Христе Боже наш*» (з ним більшість інформаторів пов'язує «рожествування»);

3) одиничні твори пізнього стилю з російськими текстами (запозичені українцями від іноетнічних жителів сусідніх сіл).

Розглянемо типологію пісень групи ДСТ (див. пункт 2) та коротко окреслимо твори кантового блоку (див. пункт 3).

2. Зимові пісні давньої сільської традиції (ДСТ). Мелотипологія.

2.1. Засади мелотипології.

Оскільки чи не кожен регіон України має власну специфіку поділу зимового святкового репертуару на «піджанри» (колядки/щедрівки та ін.), відмовляємося від первинної систематизації зимових творів за їх функціями (як це все ще прийнято у багатьох етномузичних дослідженнях Правобережних традицій). Вивчатимемо зимові пісенні форми (мелоформи, тобто мелотипологічні

характеристики) АДП за їх **ритмосилабічною типологією** та мелостилістикою, щоразу уточнюючи обрядову функцію певного мелотипу в місцевих традиціях.

Для визначення мелотипів застосовано індекси зимових ритмокомпозицій, розроблені І. Клименко [2; 4]. Цей підхід пройшов апробацію на матеріалах різних регіонів УЕТ – результати опубліковано у статтях А. Колодюк [5], Г. Пшенічкіної [12; 13], О. Серко [14], М. Скаженик [15; 16].

У регіоні АДП виявлено представницьку палітру різновидів традиційних колядок/щедрівок: реєстр місцевих зимових мелоформ нараховує понад десяток видів мелоритмічних композицій. Їх можна згрупувати у вісім базових груп – індекси та відповідні ритмосилабічні формули виписані у таблиці 1 за порядком зростання номерів (Зм01–Зм04, Зм08, Зм10, Зм14, Зм16).

Для зручності огляду форми скомпоновано у 5 блоків. Проте для представлення реалістичної картини місцевого репертуару цей «формальний» список потрібно «відсортувати» за показником відносної статистичної ваги записів (число фіксацій кожної мелоформи дається в кінцевому стовпчику таблиці). Статистика дає розуміння того, які мелоформи є характерними для регіону, а які з'явилися тут як випадково занесені через індивідуальний репертуар переселенців з віддалених місцевостей.

Поширення виокремлених мелотипів в регіоні показане на картах 1–3. Для карт використано системні значки, запропоновані І. Клименко [3, табл. 9.1Д]. «Зимова картина» басейну Самари більш детально відображена в публікації Г. Пшенічкіної [12].

Вагома статистика та ареали вказують на кілька характерних для АДП мелоформ. Опишемо їх у порядку від більш вагомих (вони мають ще й композиційні варіанти, див. 2.2, 2.3, 2.4) до представлених меншою мірою та рідкісних (2.5).

2.2. Твори-примітиви (мікроформи) дитячого репертуару.

Найбільш чисельними є **пісеньки та віршики**, виконувані дітьми-щедрівниками – гуртами або соло. В літературі їх називають «дитячі щедрівки/колядки» або «щедрівки/колядки дитячого репертуару». Особливістю дитячих творів є **проста музично-віршова форма**, відмінна від повноцінних колядок і щедрівок «дорослого» репертуару: це повторювана коротка поспівка зі щораз оновлюваним поетичним текстом. Ця одноелементна мелокомпозиція (α^n) відповідає коротким 4–8-складовим віршовим рядкам (приклади 1, 5, 6, 7). Рідше

зустрічається двоелементна форма – мелодична конструкція з двох простих поспівок ($\alpha\beta^n$) (приклади 2–4). Львівські етномузикологи вживають до таких структур окреслення «мікроформи».

Об'єднаємо ці твори визначенням «*зимові композиції-примітиви*» (варіант: «*зимові мікроформи*»). За базовою ритмічною моделлю поділяємо їх на тридольну (у табл. 1 блок 1) і чотиридольну (блок 2) групи.

2.2.1. Тридольні твори мають два різновиди – з ритмом *висхідного іоніка* (Зм01-1, приклад 1) і ритмом *хоріямба* (Зм02.12, приклади 2, 4). Вони характерні для Середньої Наддніпряни та Лівобережжя [3, карти А8, А9].

Зразки типу Зм01-1 з 4-складовим віршем ($V4^{115}$) у терені АДП (див. карту 1) одиничні. У прикладі 1 спостерігаємо неузгодженість мелодичної і віршової форм: елементарна ритмомелодична поспівка обслуговує дворядкові віршові строфи, організовані римами або консонансами.

Натомість тип з основою-хоріямбом (Зм02) є поширеним – рідко в якому з обстежених сіл його не пригадували (зібрано майже 80 зразків). Дуже часто перша чвертка формули зазнає дроблення – утворюється 5-складовий ритмомалюнок, відомий як «колядковий». Зазвичай 4-складники ($V4$) й 5-складники ($V5$) довільно чергуються у тексті (приклади 2, 4). Текст 2 збудований двоелементними віршами «аб», які не паруються в строфи (ця очевидно старіша форма відповідає мелодичній схемі « $\alpha\beta$ », це тип Зм02.12).

Та є немало зразків, де використано тільки 5-складову версію вірша (приклад 3). Упевнено визначати їх приналежність до типу Зм02.12 дозволяє спільна мелодична формула з типовою мелодикою «с-н-с-д;с-н-а-Г». Часто це тексти «*посівань*», які все ж містять і базову 4-складову версію *Сію-вію посіваю*.

Коли цю мелодію виконують дорослі, вони нерідко надбудовують верхній голос в терцію (приклад 4) – така практика нерідкісна на Лівобережжі.

2.2.2. Чотиридольні мікроформи з модельною формулою *диспондея* (тип Зм03-1.10, приклади 5–7) в АДП є масовими, повсюдно відомими (записано 110 од.). Силабічна характеристика цих творів дуже рухлива – амплітуда коливань сягає від $V4$ до $V8$. Різне

¹¹⁵ Прийняте в етномузикології позначення числа силаб у віршовому рядку (V – від лат. *versum*).

число складів узгоджується з мелодією різними способами дроблення вихідного диспндея, як показано у прикладах.

Ареал таких дитячих колядок/щедрівок в Україні дуже великий: охоплює Наддніпрянщину, Полісся та Лівобережжя, але «обминає» західні регіони УЕТ, про що свідчить оглядова карта, укладена І. Клименко [3, карта А9]. Місцеві зразки у більшості своїй утратили мелодичну лінію і частіше виконуються як вірші, скандовані у 4-дольному ритмі (приклад 6; у збірнику [9] вони подані на самому початку без нотацій). У регіональних приспівках-скандуваннях використано загальновідомі дитячі тексти, головню з мотивом випрохування дарів; утримується традиційний мотив погроз скупому господарю (тексти 5, 6), але втрачено типовий мотив вшанування господаря.

Цій групі зимових пісень у дослідженнях останніх років приділено спеціальну увагу (наприклад, [16] і тематичні виступи на київських наукових конференціях) через те, що їх ритмічна організація доволі виразно виявляє *упорядкованість словесних наголосів*. Це не властиво іншим видам зимових пісень, де головну роль відіграє силабічний норматив. У проаналізованому масиві регіональних 4-дольних мікроформ, зафіксованих в АДП, було виявлено *залежність акцентних схем від певних сюжетів*. Зауважено, що окремі сюжети орієнтуються на одну з двох схем акцентування: у першій словесні (!) наголоси припадають на 1 і 3-тю долі спндея ($\langle 1-3-\rangle = \acute{\cup}\acute{\cup}$), у другій схемі, навпаки – на 2-гу й 4-ту ($\langle -2-4 \rangle = \cup\acute{\cup}\acute{\cup}$). Наведемо приклади: до схеми $\langle 1-3-\rangle$ тяжіє сюжет *«Щедрик-ведрик, дай вареник»*¹¹⁶ (приклади 5, 6: правильні акценти показані світло-сірою заливкою, неправильні – темно-сірою); до схеми $\langle -2-4 \rangle$ тяжіють сюжети *«Коляд-коляд-колядниця, Добра з медом паляниця»*, *«Щедрілочка щедрувала, до віконця припадала»* (приклад 7). Проте в жодному тексті домінантна для нього схема акцентів не була витримана строго – завжди зустрічаються рядки, які її порушують або ж «розмивають» через різноманітні малюнки ритмічних дроблень. Це протирічить тому, щоб визначати цей тип ритмосилабічної організації як «тонічний» – а саме на цьому визначенні наполягають типологи

¹¹⁶ У малих кутових дужках подано типові словесні шаблони інциптів та рефренів або узагальнені поетичні мотиви. Цитування фрагментів пісенних текстів дається курсивом без лапок. Напівжирним шрифтом виділено словесні наголоси.

львівської школи¹¹⁷. Це питання ще буде вивчатися – і для його розв’язання прислужиться вагомий масив нотних і текстових транскрипцій з регіону Дніпровських порогів.

2.3. Щедрівки-«меланкування» лівобережного типу.

Другу масово поширену в терені зимову групу (понад 70 зразків) складають наспіви, що супроводжують дівочий обряд *щедрування-меланкування* (типологічна група Зм16). Поетичний текст твору розгортає практично *один сюжет* (див. приклади 8, 9), який не має значних варіантних змін – мобільним є тільки інципітний мотив: *«Меланка/и ходила/ли, Василька водила/ли»* або *«Васильова мати пішла щедрувати»*. Сюжет має християнську домінанту, проте його герої (святі Меланка і Василь) виконують язичницький за походженням обряд обходу дворів.

Тексти укладено шестискладовими віршами V6. Кожному віршу відповідає однотипний мелорядок, що повторюється фактично без змін до кінця поетичного тексту. Тож мелокомпозиція *меланок* – однорядкова, подібна до одноелементних мелоформ групи примітивів. Однак меланкова мелодика відрізняється від дитячих мікроформ-напіскандувань виразністю висотного інтонування: мелодична лінія інтонаційно розвинена, діапазон охоплює квінту / сексту. Фактурне рішення найчастіше монодичне з епізодичними проявами гетерофонії.

Ритмоформула *меланок* має два основних ритмічні варіанти: більш поширений правильний ямбічний (приклад 8) та специфічний (неалгоритмічний), у якому початковий ямб продовжується ритмом дипірихія (приклад 9). Зрідка ці схеми ускладнюються ритмічним дробленням першої позиції (*Золотий хрест держала...*). Попередня оглядова карта, укладена І. Клименко [3, карта D-1-12] включає 5 ритмічних різновидів цієї пісеньки, проте чітких географічних обрисів кожного різновиду наразі не встановлено.

¹¹⁷ Натомість тонічний принцип будови властивий для пізніх за часом творення різдвяних/великодніх віршів-христувань, наприклад:

	акцент 1		акцент 2	
	♪ ♪	♪ ♪	♪	♪
	Я ма-	лень-кий	хлоп-	чик,
♪	♪	♪	♪	♪
Із-	ліз	на	стовп-	чик,
У	ду-	до-чку	гра-	ю
Хри-	ста	за-бав-	ля-	ю...

Іноді зустрічається й характерна для XIX сторіччя силаботоніка (здебільшого неукраїнського походження). Такі твори досить поширені в регіональній практиці, але через їх іностильову природу тут не розглядаються.

Нехарактерні для українських обрядових традицій Лівобережжя ямбічні ритми у *меланкових* наспівах сполучаються ще й з тенденцією до упорядкування акцентів на 2 і 5 позиціях в *меланкових* текстах: $\cup\text{—}\cup\text{—}\cup\text{—}\cup$ ¹¹⁸. Сумарно ці ознаки вимагають поглибленого вивчення лівобережних *меланкувань*, постановки питання про природу їх походження.

На обстежених теренах *меланкування* властиве репертуарам сіл, розташованих на обох берегах Дніпра – отже, в цьому регіоні логічно продовжується макроареал цього лівобережного типу *щедрування* [2, §9.3.4.7, карта А14].

2.4. Класичний дорослий репертуар. Твори чотиридольної моделі.

2.4.1. Базовий тип (диспондей з рефреном-хоріямбом).

Типологічна група Зм08 (таблиця 1, блок 3) включає строфічні форми, складені з фігур диспондея (основний текст) та хоріямба (рефрен). У цьому контексті хоріямб є фігурою 6-дольного метру (умовний «великий хоріямб»). Заспівний рядок – пара диспондеїв – часто має сталий розпросторений варіант вірша 6+6 (V66), ритмізований через дроблення схеми (приклад 10), проте зустрічаються і строфи з довільним дробленням (приклади 11, 13).

У дніпровському регіональному фонді група Зм08 представлена майже чотирма десятками записів. Це наспіви дорослого репертуару (їх виконують гурти мішаного складу – жінки та чоловіки). Приспів сталого семантичного виду *«Щедрий вечір, добрий вечір»* вказує на те, що це *щедрівка*.

Сюжети цього циклу різноманітні. Умовно можна поділити їх на світські та християнські. Адресатом світських щедрівок частіше виступає господар. Випадки щедрування для хлопця/дівчини рідкісні. У цих текстах знаходимо традиційні мотиви міфологічної картини світу: світове дерево на подвір'ї господаря (пана/дядька) і сокіл на ньому (він керує дощем); символ берези із золотою корою (приклад 12); пташка – віщунка багатства. Два перші мотиви часом вступають в контаміновані сполучення з християнізованим мотивом «трьох незвичних гостей»: у ролі візитерів зазвичай виступають три християнських дати зимового циклу (*Рожество, Василій, Водохреща*),

¹¹⁸ Цій схемі не відповідає зачин *«Василева мати Пішла щедрувати»*, що може свідчити про його штучне приєднання до меланкової ритмоконструкції.

тоді як у подібних старших текстах з Полтавщини – це природні стихії (сонце, дощ, вітер).

У християнській групі домінує сюжет з інципітом *«Сів Христос вечеряти»*: Діва Марія приносить Христу ключі від раю і пекла і радить, які грішні душі можна випустити на свято, а які – ні (12 записів, тобто третина дніпровського регіонального фонду Зм08). Другу позицію (5 од.) займає текст з інципітом *«На ріці Ордані Пречиста мила ризи»* (янголи понесли ризи на небо).

Твори цієї типологічної сім'ї характерні для Дніпровського Лівобережжя (Десна, Сула, Псел, Ворскла) [3, карта А10]. Їх поява в АДП (карта 3) виглядає як логічне продовження лівобережного макроареалу: системне поширення засвідчене у басейнах Орелі й Самари [12, карта 2], натомість на правобережжі АДП зразки групи Зм08 одиничні, зустрічаються ближче до Дніпра.

Порівняно з творами окресленого вище «материкового масиву», місцеві щедрівки Зм08 дещо спрощені. Пісні з корінних територій у записах 1990-х років (див., для прикладу [1, №№ 23, 28, 30; 18, №№ 10–15]) демонструють виразні стильові впливи барокової доби: мають ознаки триголосної фактури кантового типу (з елементами основних гармонічних функцій T–S–D, паралельним рухом верхніх голосів та функційним «басом») й оздоблені розтягненими складорозспівами-вокалізами. Зразки з АДП, записані в 2016–2021 роках, скромніші: фактура зводиться до 2-голосної (відсутній бас, який у повноцінних гуртах доручався чоловікам), розспіви не такі розпросторені, нерідко фіксуються ритмічно або інтонаційно зіпсовані версії. Така стильова редукція могла відбутися вже в останні часи внаслідок занепаду традиції.

Групу Зм08 (у загальноукраїнському вимірі) складають твори кількох різновидів компонування. З них в АДП зустрічаються три – класичний (Зм08.22), розширений (Зм08.24) і обрамлений (Зм08.51) (див. 2.4.2–2.4.4).

2.4.2. Класичний різновид «V*44;P44».

Класична форма з дводільним рефреном «аб;рс» (індекс Зм08.221) характерна для Подесення [1, приклади 22–27], де вона має щільний ареал [1, карта К12-2]. Також цей вид системно фіксується уздовж головних річок Полтавщини (Сула, Псел, Ворскла) [18, карта 1 (кольоровий передрук у збірнику *Проблеми етномузикології*, вип. 7, карта К16-11)]. В АДП вона представлена 10-ма записами (приклад 10), також див. [12, приклади 8, 9].

Формально до цього типу належить і група творів (9 од.) семантичної схеми <аб;рр> з двічі повтореною фразою <Щедрий вечір> (індекс Зм08.222), однак ця специфіка рефрену у сполученні з його інтонаційним закінченням на нестійкій ладовій позиції (приклад 13) вказують на іншу природу деяких зразків (див. 2.4.4).

У зоні АДП зразки композиції <V*44;P44> територіально розпорошені (карта 3).

2.4.3. Різновид <V*44;P4444>.

Різновид Зм08.24 (20 зразків) має розширений (нарощений) 4-елементний рефрен <Щедрий вечір, добрий вечір добрим людям на здоров'я> (Зм08.241: приклад 11). Закінчення рефрену <...на весь вечір> (Зм08.242) трапилося в терені лише тричі.

Інтонаційно рефрен оформлюється як тиражування однієї мелодичної поспівки – <αβ;P:γγγγ> (також див. [12, приклади 11–13]). Інший спосіб нарощування рефрену, характерний для Полтавщини [2, §9.3.4.4]: двоелементна фраза рефрену проводиться двічі з оновленням тексту – <аб;рсту = αβ;|:γδ:|>. В АДП цей спосіб інтонування рефрену рідкісний, а втілення його невпевнені [12, приклад 10].

Двічі трапилося додаткове подвоювання змістового рядка – його мелодія повторюється з новим текстом, після чого проводиться довгий рефрен [12, приклад 13] (індекс Зм08.24+27).

Зрідка зустрічаються різні відхилення від ритмічної моделі [9, №№38а, б].

Системний ареал творів з нарощеним рефреном прослідковується за берегами річок Оріль і Самара (відзначений заливкою на карті 3).

2.4.4. Різновид з «рамковою композицією» <V*р4;44;р4>.

Рамкова (обрамлена) композиція, де короткий рефрен з семантичною формулою <Щедрий вечір> відкриває і закриває пісенну строфу (індекс Зм08.51), на українському Лівобережжі трапляється одинично. Серед рідкісних реліктів такої форми – і зразок з Присамар'я (приклад 12).

Проте форма з обрамленням залишила по собі сліди «переінтонування» у версію з кінцевим подвійним рефреном – саме його бачимо у прикладі 13 (також див. [12, приклад 8]): переінтоновані зразки двічі повторюють рефрен <Щедрий вечір> (тоді як нормативний тип Зм08.221 має зміну <Щедрий / добрий вечір>) та **розімкнений кінцевий каданс на 2-му шаблі** ладу або його терцієвих заміників (4 шабелі або субсекунда II). Про це характерне переосмислення форми пишуть С. Карпенко [1], І. Клименко [2, §9.3.4.5], Т. Сопілка

[18]. Сліди переінтонування установлені принаймні у 5-ти місцевих зразках (їм надано індекс Зм08.52).

2.5. Класичні мелотипи, що зустрілися в одиничних фіксаціях.

Інші типи наспівів репертуару дорослих представлені переважно поодинокими зразками (кожен тип зустрівся від 2-х до 10–13 разів). Форми одиничної фіксації здебільшого належать до репертуару тих виконавиць, які не народжені в цій місцевості, а переїхали з інших теренів України. Деякі зразки були «завезені» на досліджувану територію у недавні часи (друга половина ХХ століття), тому не поширювалися на новій території, а залишилися в індивідуальній пам'яті носіїв.

2.5.1. Класичний тип моделі <V*443>.

Зимовий мелотип спондеїчної моделі з віршем <V*443²> (група Зм04), розспіваний у традиційній мелостилістиці, властивий тільки західним регіонам України (відомий також полякам). Однак ця ритмоформула поєдналася з християнськими текстами і мелодикою кантового типу та утворила потужні масиви в Центральній Україні. Найвідоміший з-поміж таких кантів, розспіваних у стилістиці барокового часу – *Добрий вечір тобі, пане-господарю, Радуйся...*, що став канонічним. Ареали традиційних і кантових версій показані на оглядовій карті І. Клименко [3, карта А11].

У зоні АДП зразки моделі <V*443²> зафіксовані лише в кантових варіантах, відомих майже в усій Україні (усього 10 од., що не утворюють ареалу, див. карту 3). Окрім канонічного *«Добрий вечір тобі»* (індекс Зм04-2.31), трапилися сюжети з мотивом світового дерева (*А в вашому дворі виростило дерево* у поєднанні з типовим рефреном *«Рай розвився...»* (Зм04-3.32), мотив світотворення з характерним інципітом *«Святая Варвара церкву будувала»*. Два зразки (приклади 14, 15) не мають рефренів, строфу творить вірш наскрізної будови <абв;где>, наприклад, *«На Ордані тиха вода стояла»* (індекс Зм04-5.623).

2.5.2. Класичний колядковий тип V55,p4.

Прикладом найпотужнішого в українців ритмотипу сім'ї V55,p4 (Зм10) у місцевому репертуарі можуть слугувати його різновиди V55;P44/P45 (Зм10-3.210/3.221). Чотирискладовий рефрен буває витриманий у ритмі висхідного іоніка (приклад 16) або диямба; амбітус мелодії не перевищує квінти. Подібні твори можуть мати

волинське походження. У нашому фонді такі зразки зустрілися лише 5 разів (карта 3).

2.5.3. Меланка «дністровська».

Зрідка (13 зразків) у терені зустрічається правобережний тип щедрювання-«меланкування» дністровського походження [3, карта А14], супроводжуваний піснею з популярними інципітами «*Ой учора ізвечора*» або «*Наша Меланка неробоча / не сама ходє*» (приклад 17). Характерна для цієї пісні оригінальна ритмоформула (індекс Зм14) в терені АДП іноді виступає у розширених «наддніпрянських» варіантах. Усього зафіксовано дев'ять осередків, де знали мелодію дністровської *Маланки* (див. карту 2): сім на правобережжі і два – на лівому березі. Г. Пшенічкіна порівнює дві традиції *меланкування* в регіоні: в басейні Самари, «на противагу традиції Дніпровського Правобережжя, коли на Щедрий вечір водили перевдягнену в Меланку дівчину чи парубка, ритуальний карнавальний елемент у всіх без винятку досліджених нами селах відсутній, однак Меланка згадується у текстах найпопулярніших в цій місцевості щедрівок "*Меланка ходила*" або "*Меланчина мати*"» [12, с. 91].

2.5.4. Мікстові зразки з комбінуванням ритмів.

У терені трапляються одиничні записи строфічних мелодій з ритмом висхідного іоніка та мікстові форми, утворені комбінуванням висхідних іоніків і диспндеїв. Галицький мелотип з монотекстом «*В полі плужок оре*» (Зм01-7) зустрівся один раз (приклад 18). Нетипові приклади з мікшуванням двох видів ритмофігур записано у Томаківському районі – відомо, що один із них завезено сюди переселенцями з Волині (з-під Луцька), але у нечіткій, зіпсованій формі, отже, він теж не є місцевим, тому його мелодію не публікуємо.

Мікстові форми з типовим інципітом «*А в Єрусалимі рано задзвонили*» (тип Зм01-6.24) утворені поєднанням висхідних іоніків з дробленням у зачині і вільно трактованих диспндеїв у рефрені. Вони відомі на Полтавщині (їх описала Т. Сопілка [18, с. 243 та приклади 19–22]). Такі твори зафіксовано у Присамар'ї, їх опублікувала Г. Пшенічкіна [12, № 14].

3. Жанри християнського походження (різдвяні канти, псальми).

У місцевому репертуарі в останні 10-ліття набули популярності кілька церковних колядок з відомими сюжетами й характерними для них мелодіями. У більшості випадків ці твори були вивчені з ініціативи

керівників співочих гуртів, мають не місцеве походження, а запозичені з популярних нотних збірників. Приклади таких творів опубліковано у згаданих регіональних зібраннях [8; 9]. Назвемо інципіти найвідоміших з них: *Нова радість стала, Добрий вечір тобі, пане господарю, По всьому світу стала новина, А у неділеньку рано пораненьку зібралася жидівська громада* (на поширену мелодію псальмового типу), *Небо і земля нині торжествують, Ірод бардзо засмутився*, сюжет про зустріч Господа і дівки-блудниці та інші.

Доволі поширений в терені різдвяний *тропар* *Рождество Твоє, Христе Боже наш* (з ним більшість інформаторів пов'язує «рождествування»). У Присамар'ї двічі трапились колядки з сюжетом про Божу Матір, що тікала полем з маленьким Ісусом і допомогла вдові (*Пречиста Діва Сина породила, Ой уроди, Боже, пшениченьку яру*), одна з них помилково розспівана на мелодію звичайної пісні.

Твори цієї жанрово-стильової групи мають вивчатися іншими дослідницькими методами, ніж твори сільської традиції – сучасна етномузикологічна наука наразі не виокремлює з-поміж них базові ритмосилабічні форми та не вивчає їхню ареалогію (за винятком кантів групи V443, структурно споріднених з давніми колядками).

Висновки та перспективи. Вивчення регіонального зимового репертуару, зібраного експедиціями 2016–2021 років у селах кількох правобережних районів Дніпропетровської області та в басейнах Орелі й Самари на її Лівобережжі, виявило таку картину.

1. В ареалі Дніпровських порогів доводиться констатувати стрімке відмирання зимових звичаїв та пов'язаних з ними обрядових пісень.

2. З двох обрядових дат зимових Святків – Різдва (6–7 січня) та «*Старого Нового року*» (13–14 січня) – обрядовими «активностями» (за участі дорослих, підлітків-дівчаток і молодших дітей) відзначається лише друга. Ці передноворічні обходи називаються *щедруванням*, післяноворічні ритуали з зерном – *посипанням*.

3. Регіональний репертуар чітко ділиться на жанрові різновиди за його приналежністю до певних гендерно-вікових груп:

- *дитячий репертуар* (одно-двоелементні мікроформи на основі тридольної або чотиридольної ритмічних формул);
- *дівочий репертуар* (типове лівобережне «меланкування»);
- *дорослий репертуар* (головно твори базового для Дніпровського Лівобережжя типу з чотиридольною основою і

щедрівковим рефреном, а також різдвяні канти з християнськими текстами).

4. Мелотипологічний аналіз виявив у регіональному зимовому фонді понад десяток композицій. З-поміж них виокремлюються 4 провідні групи, представлені в терені статистично вагомих числом записів: це дитячі (1) 3-дольні та (2) 4-дольні примітиви, (3) меланкові наспіви 6-складової основи, (4) щедрівки, скомпоновані з 4- і 6-дольних фігур. Інші зразки є одиничними, ареалів не формують.

5. Названі чотири мелотипологічні групи входять до типового середньодніпряньсько-лівобережного макроареалу. Отже, їх активна фіксація в АДП вказує на те, що масове залюднення цієї зони відбувалося передусім з територій Полтавщини й нижнього Подесення. Ці процеси відображено в регіональних значкових картах до статті, та у відповідних картах оглядового Атласу обрядових мелодій українців [3].

6. Карти засвідчили певні відмінності між репертуаром правого та лівого берегів АДП:

– за типами *меланкування* (на правобережжі зафіксовано кілька осередків *меланкування дністровського типу*);

– за поширенням щедрівок дорослого репертуару (групи Зм08), які масово фіксуються тільки на Лівобережжі.

7. Дитячі 4-дольні твори часто втрачають інтонаційний контур і перетворюються на ритмічне скандування/мелодекла-мацію пісенних текстів. Відзначено, що місцеві дитячі сюжети не містять мотиву віншування господарів (характерного для інших територій).

8. Ареали кількох типів наспівів (дитячі примітиви та лівобережне меланкування) могли би бути окреслені суцільними масивами, якби польове обстеження терену було послідовно проведене у всіх районах.

9. Зразки зимових мелодій інших мелотипів (окрім основної групи), записані від людей, переселених з інших регіонів на Дніпропетровщину у ХХ столітті, дають можливість фіксувати в одиничних проявах твори з Полісся, Волині, Середньої Наддніпрянщини. Якщо вони мають конкретні «паспорти походження», то ці зразки доповнюють карти загальноукраїнського атласу зимових пісень українців.

Оприлюднені матеріали поглиблюють загальноукраїнську етномузикознавчу базу циклу зимових обрядових пісень, заповнюють «прогалини» на мелотипологічних мапах України, візуалізують

малознані науковому товариству традиції українського степового Півдня. Теоретичні викладки можуть слугувати орієнтиром для дослідження суміжних теренів, відкривають можливості для подальшого різновекторного вивчення зони дніпровських порогів.

Список використаних джерел і літератури:

1. Карпенко С. Зимовий обрядово-пісенний цикл Східної Чернігівщини (межиріччя Десни і Сейму). Проблеми етномузикології. Вип. 6. Київ, 2011. (Слов'янська мелогеографія. Кн. 2, Ч. 1). С. 75–96, карти К12-1,2.
2. Клименко І. Обрядові мелодії українців у контексті слов'яно-балтського ранньотрадиційного меломасиву: типологія та географія. Т. 1 : Монографія. Київ : НМАУ ім. П. Чайковського, 2020. 360 с.
3. Клименко І. Обрядові мелодії українців у контексті слов'яно-балтського ранньотрадиційного меломасиву: типологія та географія. Т. 2 : Атлас. Київ : НМАУ ім. П. Чайковського, 2020. 100 с. + DVD.
4. Клименко І. Українська зимова макроареалогія у контексті слов'яно-балтського ранньотрадиційного меломасиву (СБРМ). Частина 2: Індексований реєстр зимових мелоформ. Проблеми етномузикології. Вип. 12. Київ, 2017. (Слов'янська мелогеографія. Кн. 6). С. 8–18 + карти на с. 134 та у кольоровій врізці на А1–А7.
5. Колодюк А. Традиційні зимові наспіви середнього межиріччя Горині й Случі: збереження та сучасний стан. Проблеми етномузикології. Вип. 12. Київ, 2017. (Слов'янська мелогеографія. Кн. 6). С. 66–80.
6. Музичний фольклор Донбасу: Весільні пісні / упоряд. О. В. Тюрікова. Донецьк : Юго-Восток, 2005. 220 с.
7. Музичний фольклор Донбасу: Календарно-обрядові пісні Донецької та суміжних областей / упорядник О. В. Тюрікова. Донецьк : Юго-восток, 2009. 341 с.
8. Народні пісні сучасної Дніпропетровщини. Вип. I. Томаківський район / упоряд. Г. Пшенічкіна, А. Любимова. Дніпро : Ліра, 2016. 56 с. : 8 фото.
9. Народні пісні сучасної Дніпропетровщини : музично-етнографічний збірник. Вип. II. Петропавлівський район / упоряд. Г. Пшенічкіна, А. Любимова. Дніпро : Ліра, 2019. 164 с. : фото, іл., аудіодиск.
10. Новикова Л. Про історичну динаміку жанрового ряду слобожанського фольклору ХХ сторіччя. Проблеми етномузикології. Вип. 2. Київ, 2004. С. 284–293.
11. Осадча В. Обрядова пісенність Слобожанщини : Навч. посібн. Харків : Видавець Савчук О. О., 2011. 184 с., іл. (Серія «Слобожанський світ». Вип. 2).
12. Пшенічкіна Г. Традиційні зимові мелодії у басейні верхньої Самари. Проблеми етномузикології. Вип. 12. Київ, 2017. (Слов'янська мелогеографія. Кн. 6) 90–100+карта А14.
13. Пшенічкіна Г. Традиційні зимові наспіви правобережної Черкащини: типологічна і географічна опозиція Наддніпрянщини і Поділля. Проблеми

- етномузикології. Вип. 11. Київ, 2016. (Слов'янська мелогеографія. Кн. 5). С. 62–76 + карта А9 + 17 нот.
14. Серко О. Типи й ареали побутування зимових обрядових наспівів Середньої Волині. Проблеми етномузикології. Вип. 15. Київ, 2020. С. 134–145.
15. Скаженик М. Мелoareали ранньотрадиційних зимових наспівів басейну Уборті (Середнє Полісся). Проблеми етномузикології. Вип. 12. Київ, 2017. (Слов'янська мелогеографія. Кн. 6). С. 49–73.
16. Скаженик М. Ранньотрадиційні зимові наспіви придніпровських сіл Переяславщини: типологія та географія. Проблеми етномузикології. Вип. 15. Київ, 2020. С. 100–133.
17. Скаженик М., Чухно Т. Записи музичного фольклору на Миколаївщині: експедиційне обстеження і стан традиції на межі ХХ–ХХІ ст. Музикознавча думка Дніпропетровщини : зб. наук. статей. Вип. 21(2). Дніпро : ГРАНІ, 2021. С. 32–49.
18. Сопілка Т. Щедрівки у пісенній традиції Полтавщини (за матеріалами експедицій 1986–2000 рр.). Проблеми етномузикології. Вип. 2. Київ, 2004. С. 240–254.
19. Терещенко О. Стародавні пісні передстепової України та Східного Поділля. Зош. 2. Посібник з предмету «Музичний фольклор». Кропивницький : Кропивницький музичний коледж, 2018. 42 с.
20. Шевчук О., Коропніченко Г. Різдяний кант: термінологія на означення жанру. Етномузика : збірка статей та матеріалів на честь 150-річчя від дня народження Лесі Українки. Число 17 / упор. Л. Лукашенко. Львів : ГАЛИЧ-ПРЕС, 2021. С. 42–73.
21. Яковенко Н. Нариси з історії України з найдавніших часів до кінця ХVІІІ століття. Київ : Генеза, 1997. 312 с.

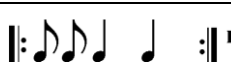

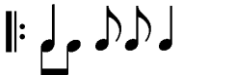




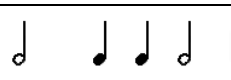
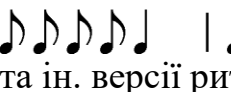

References:

1. Karpenko S. (2011). Winter-time ritual folk songs cycle from East Chernyivshchina (the confluence of the Desna and the Seym rivers). *Problemy etnomuzykologiyi*, Kyiv, 6, 75–96, maps K12-1,2 [in Ukrainian].
2. Klymenko I. (2020). Ukrainian ritual melodies in the context of Slavic-Baltic early traditional melo-massive: typology and geography. 1. Kyiv, 360 [in Ukrainian].
3. Klymenko I. (2020a). Ukrainian ritual melodies in the context of Slavic-Baltic early traditional melo-massive: typology and geography. 2. Maps. Kyiv, 100 с. + DVD [in Ukrainian].
4. Klymenko I. (2017). Ukrainian winter-time macro-areaology in the context of Slavic-Baltic early traditional melo-massive. 2. Index of winter-time melo-forms. *Problems of Ethnomusicology*, Kyiv, 12, 8–18, 134 (maps) A1–A7 [in Ukrainian].
5. Kolodyuk A. (2017). Traditional winter-time melodies from middle Horyn and Sluch middle confluence region: living traditions and contemporary situation. *Problems of Ethnomusicology*, Kyiv, 12, 66–80 [in Ukrainian].
6. Musical folklore from Donbas region: Wedding songs. (2005). Edited by O. Tyurykova. Donetsk, 220 [in Ukrainian].

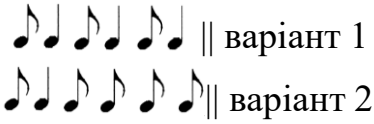
7. Musical folklore from Donbas and neighbouring regions: Calendar ritual songs. (2009). Edited by O. Tyurykova. Donetsk, 341 [in Ukrainian].
8. Folk songs from contemporary Dnipropetrovsk region. 1. Tomakivka. (2016). Edited by H. Pshenichkina & A. Liubymova. Dnipro, 56 [in Ukrainian].
9. Folk songs from contemporary Dnipropetrovsk region. 2. Petropavliv. (2019). Edited by H. Pshenichkina & A. Liubymova. Dnipro, 164 [in Ukrainian].
10. Novykova L. (2004). Concerning historical dynamics of the 20th century Slobozhanshchyna folklore genre content. *Problems of Ethnomusicology*, Kyiv, 2, 284–293 [in Ukrainian].
11. Osadcha V. (2011). Ritual singing folklore from Slobozhanshchyna region. *Kharkiv*, 2, 184 [in Ukrainian].
12. Pshenichkina H. (2017). Traditional winter-time melodies from upper Samara localities. *Problems of Ethnomusicology*, Kyiv, 12, 90–100, map A14 [in Ukrainian].
13. Pshenichkina H. (2016). Traditional winter-time melodies from right bank Cherkasy region: typology and geographical opposition of Naddniprianshchyna and Podillya. *Problems of Ethnomusicology*, Kyiv, 11, 62–76, map A9 [in Ukrainian].
14. Serko O. (2020). Types and areas of winter-time calendar folk songs relicts from Middle Volyn region. *Problems of Ethnomusicology*, Kyiv, 15, 134–145 [in Ukrainian].
15. Skazhenyk M. (2017). Melo-areas of early origin traditional winter-time calendar folk songs from Ubort localities (Middle Polissia). *Problems of Ethnomusicology*, Kyiv, 12, 49–73 [in Ukrainian].
16. Skazhenyk M. (2020). Early origin traditional winter-time calendar folk songs from Pereyaslav region: typology and geography. *Problems of Ethnomusicology*, Kyiv, 15, 100–133 [in Ukrainian].
17. Skazhenyk M.; Chukhno T. (2021). Musical folklore recordings from Mykolayiv region: expedition investigations and tradition situation on the border of the 20th-21st centuries. *Musicological issues of Dnipropetrovsk region*, Dnipro, 21(2), 32–49 [in Ukrainian].
18. Sopilka T. (2004). Schedryvki in the folklore tradition from Poltava region (on the materials from 1986–2000 years folklore expeditions). *Problems of Ethnomusicology*, Kyiv, 2, 240–254 [in Ukrainian].
19. Tereshchenko O. (2018). Ancient folk songs from pre-steppe Ukraine and Eastern Podillia, *Kropyvnytskyi*, 2, 42 [in Ukrainian].
20. Shevchuk O; Koropnichenko H. (2021). Christmas-time chant: terminology and genre definition. *Ethnomusic*, edited by L. Lukashenko, Lviv, 17, 42–73. [in Ukrainian].
21. Yakovenko N. (1997). Essays concerning history of Ukraine from the earliest times up to late 18th Century. Kyiv, 312 [in Ukrainian].

Таблиця 1. Ритмічні типи пісень зимового циклу в ареалі Дніпровських порогів

- 1 – ритмічний код та зимовий індекс (за І. Клименко [3, табл. 9.1Д]);
 2 – ритмічна модель (та фігури дроблення);
 3 – етнографічна функція + виконавці: К – колядка традиційна, КРК – колядка християнська (різдвяний кант), Щ – щедрівка, М – меланкування, П – посипання/посівання; виконавці: дитячий (Дт) / дівочий (Дв) / дорослий (Др) репертуар;
 4 – нотний приклад; 5 – кількість зразків у фонді АДП

1	2	3	4	5
1. Група композицій на 3-дольній основі				
$\text{♩ } \underline{4}^n$ Зм01-1.10	 або строфа $\text{♩ } \underline{44}^2$ Зм01-7 (<i>Плужок оре</i>)	Щ Дт	1,18	2
Зм01-6.24		Щ Др	–	2
$\text{♩ } \underline{44}^n$ (V55 ⁿ) Зм02.12	 (карта 1)	Щ-Дт, Щ-Др	2–4	80
2. Група композицій на 4-дольній основі (диспондей)				
$\text{♩ } 4^n$ Зм03-1.10	 (карта 1)	К/Щ, П-Дт	5–7	110
$\text{♩ } \underline{443}^2$ Зм04-5.623	 (карта 3)	К-РК- Др	14– 15	10
3. Група диспондеїв та 6-дольних рефренів (карта 3)				
$\text{♩ } 44; \underline{P44}$ Зм08.221 Зм08.222		Щ- Др	10	13 (10 +3)
$\text{♩ } 44; \underline{P44}^2$ Зм08.24		Щ- Др	11	20
$\text{♩ } p\underline{4}; 44; p\underline{4}$ Зм08.51/52		Щ- Др	12– 13	2+4
4. Група композицій на основі 5-складників				
V55; P44/45 Зм10-3.221	 та ін. версії ритму в рефрені (карта 3)	Щ- Др	16	5
$\text{♩ } 4_5 4_5^2$ Зм15.622	 з повтором другого мелорядка (карта 2)	М-Др	17	13

5. Група композицій на основі 6-складників

$\text{♩ } 6^n$ Зм16.1/2	 варіант 1 варіант 2	М-Дв (карта 2)	8–9	70
-----------------------------	--	-------------------	-----	----

МУЗИЧНІ ПРИКЛАДИ

Деякі зразки, запозичені зі збірників [8; 9], перекомпоновано згідно з теоретичними підходами авторок (унаочнено ритмомелодичні форми, нотний текст збережено).

1. Щедрівка-примітив дитячого репертуару (тип Зм01-1.11/12) *с. Петрівка (Петропавлівського району) [9, № 20-2]*

$\text{♩} = 120$ *Одна*



ще - дрій, ще - дрій,
 ще - дрі - во - чка...

Щедрій, щедрій, щедрівочка,
 Прилетіла ластівочка,
 Як зачала щедрувати,
 Господаря викликати:
 Вийди, вийди, господарю,
 Подивися на убор[у].
 На уборі дві корови,
 Мають собі по бичкові.
 А ті бички ще й хороші,
 За них будуть добрі гроші.
 А ті гроші – не полова,
 Всі дівчатка чорноброві.

Примітка: в окремих віршах мелодія зазнає нетипових видозмін, що надають їй псевдострофічних рис [9, нотація 20-2].

2. Щедрівка-примітив дитячого (переважно) репертуару (тип Зм02.12) *с. Лозове Петропавлівського району [9, № 19]*

$\text{♩} = 80$ *Гурт*



Ой чи до - ма пан го - спо - да?..
 А на тій шу - бі... сім се - ле - зни - ків...

Декламують:

Сію, вію, посіваю,
 З Новим Роком поздравляю!
 Сійся-родися, жито-пшениця, колосок як рукавиця!
 Всім на щастя, на здоров'я, на добробут!

5. Щедрівка-примітив дитячого репертуару (тип Зм03-1)

с. Володимирівка (Високе) Томаківського району [8, № 9]

$\text{♩} = 200$

4-скл.
Ще- дрик - ве- дрик,
5-скл.
Дай- те ва- ре- ник...
6-скл.
...А як не до- не- су...
6-скл.
... Не да- сте ков- ба- су -
7-скл.
Я вам ха- ту роз- не- су!

число силаб	акцентні позиції:			
	1	2	3	4
4	Щед-	рик	вед -	рик
5	Дай -	те ва-	ре-	ник
5	Гру-	до-чку	ка-	шки
5	Кіль-	це ков-	бас-	ки
4	Ма-	ло,	ма-	ло
4	Дай-	те	са-	ло,
6	А	як не	до-не-	су.
7	Дай-те	ці-лу	ков-ба-	су!
6	Не дас-	те	ков-ба-	су -
7	Я вам	ха-ту	роз-не	су!

6. Щедрівка-примітив дитячого репертуару (тип Зм03-1)

с.мт Царичанка Царичанського району

4-скл.
ще - дрик,
Дай - те ва - ре - ник,
Гру - до - чку ка - шки,
Кіль - це ко - вба - ски...
Ма - ло, ма - ло,
Да - йте са - ло!

Закінчення щедрівки промовляють без ритму:


А як не донесу,
 Дайте цілу ковбасу!
 А як не дасте ковбасу,
 Я вам хату рознесу!

7. Щедрівка-примітив дитячого репертуару (тип Зм03-1)

с. Лозове Петропавлівського району [9, № 14]

(«Дітки маленькі щедрують»)

$\text{♩} = 120$ Гурт



Ще - дрі - воч - ка ще - дру - ва - ла,
 до ві - ко - нця при - па - да - ла.
 Що ти, тьо - тко, на - ва - ри - ла,
 Що ти, тьо - тко, на - пе - кла -
 Не - си нам до ві - кна,
 Ще й по - маж ма - слом,
 Щоб ї - ло - ся сма - чно,
 Не щі - пай, не ла - май,
 А по ці - ло - му да - вай!

число силаб	акцентні позиції:			
	1	2	3	4
{4+4}	Щед-рі-	во-чка	щед-ру-	ва-ла
{4+4}	До ві-	кон-ця	при-па-	да-ла:
{4+4}	Що ти,	тіт-ко,	на-ва-	ри-ла?
{4+3}	Що ти,	тіт-ко,	на-пе-	кла?
6	Не-си	нам	до ві-	кна!
5	Ще й по-	маж	ма-	слом,
6	Щоб ї-	ло-ся	сма-	чно!
6	Не щі-	пай,	не ла-	май,
7	А по	ці-ло-	му да-	вай!

8. Щедрівка-меланкування дівочого репертуару (тип Зм16)

с. Водолазьке Межівського району



Меланки ходили,
Василя просили:
Василю, наш батю,
Пусти нас у хату,
Ми жито не жали,
Чесний хрест держали,
Золоту кадильницю.

Кадітеся люди,
От Бог до вас прийде,
А нам калач дайте.
Вигук без співу: Не ламайте, цілий давайте!

9. Щедрівка-меланкування дівочого репертуару (тип Зм16)

с. Вищитарасівка Томаківського району [8, № 13]



Меланка, Меланка
Меланчина мати,
Пішла щідрувати,
Та не щідрувала.
Край столу стояла,
Золотий хрест держала.
Золоту кадильницю.

Кадійтеся, люди,
До Вас Христос буде.
А нам калач дайте!
Вигук без співу: Не ламайте, а по цілому давайте!

10. Щедрівка репертуару дорослих (тип Зм08.221)

с. Вищитарасівка Томаківського району [8, № 11]



11. Щедрівка репертуару дорослих (тип Зм08.24)

с. Дмитрівка Петропавлівського району [9, № 46]

Одна
♩ = 130

1. Я-ко сів Хри- стос тай ве-че - ря-ти. Ще - дрий ве - чер,
до - брий ве - чер
До - брим лю-дям
на весь ве - чер!

2. Та до Нью- го при- йшла та Бо-жа-я Ма- ти. Ще - дрий ве - чер, ...

12. Щедрівка репертуару дорослих (тип Зм08.51)

с. Росішки Петропавлівського району [9, № 36]

Одна
♩ = 60

Гурт

1. Ще - дрий ве - чір. А по-се-ред дво- ру ве-ре за сто-я - ла. Ще - дрий ве - чір.

2. Ще - дрий ве - чір. Бе-ре-за сто-я - ла зе-ле-па, ку- дря - ва. Ще - дрий ве - чір.

Варіанти:

8. За - мі - та - й - те дво-ри, за-сти-ла - й - те сто-ли

13. Щедрівка репертуару дорослих (тип Зм08.52=Зм08.222)

с. Хороше Петропавлівського району [9, № 37]

Одна
♩ = 76

Гурт

Гурт 1. Ой у па-на, па - на, Там сто-я - ла со-сна. Ще - дрий ве - чі - р(и), Ще - дрий ве - чір.

Варіант: 2. Там сто-я - ла со-сна, зо-ло-та - я ко-ра. Ще - дрий ве - чі - р(и), Ще - дрий ве - чір.

І-ва-на Кре- сті - те-ля

14. Різдвяний кант (Зм04-5.623)

с. Виводове Томаківського району [8, № 3]

Solo
♩ = 80

Ой на Йор-да - ні ти - ха во - да сто - я - ла,
А там Пре - чис - та сво - го си - на ку - па - ла.

15. Різдвяний кант (Зм04-5.623)

с. Вицетарасівка Томаківського району [8, № 2]

Вдвох
♩ = 96

Ой у - чо - ра, вчо - ра із ве - чо - ра, Син Бо-жий ро-дивсь
що ко - то - рий не - бой зем - лю со - тво-рив.

16. Колядка типу V55;P44 (Зм10-3.221)

с. Ганнівка Верхньодніпровського району

♩ = 96 Гурт

Па-вонь-ка хо-дить пі-р'яч-ко ро-нить щед-рий ве-чір, доб-рий ве - чір.

17. Щедрівка-меланкування дністрянського типу (Зм15)

с. Маломихайлівка Покровського району

На-ша Ме-ла - нка не ро - бо - ча, в не - ї со - ро - чка па - ру - бо - ча,
в не - ї со - ро - чка па - ру - бо - ча.

18. Щедрівка галицького типу V44;P4444 (Зм01-7)

с. Світлогірське Криничанського району

Ой у по - лі плу-жок о - ре. Ще-дрий ве - чір, до-брий ве-чір,
до-брим лю - дям на весь ве - чір.

Список сіл Дніпропетровської області,

обстежених експедиціями ДАМ ім. М. Глінки у 2015–2021 рр.
та одиничні опубліковані записи (відзначені зірочкою*)

Коди населених пунктів подано за довідником «Українська РСР.
Адміністративно-територіальний устрій: на 1 січня 1987 р.» Київ, 1987
(згідно практики картографування, прийнятій у Лабораторії
етномузикології Національної музичної академії України)

Код	Населений пункт
Апостолівський район	
37	смт. Апостолове
40	с. Велика Костромка
53	с. Грушівка
56	с. Токівське
57	с. Усть-Кам'янка
58	с. Червоний Тік
73	с. Запорізьке
Васильківський район	
110	с. Великоолександрівка*
Верхньодніпровський район	
165а	м. Верхньодніпровськ
165б	с. Пушкарівка
195	с. Ганнівка
Дніпровський район	
232	м. Підгороднє
Криничанський район	
376	смт Щорськ (Божедарівка)
364	смт Аули
434	с. Маломихайлівка
444	с. Покровка
453	с. Преображенка
462	с. Світлогірське
Магдалинівський район	
483	с. Ковпаківка
484	с. Гупалівка
485	с. Мусієнкове
486	с. Чорнеччина
496	с. Мінівка
498	с. Котовка
499	с. Степанівка
506	с. Виноградівка
508	с. Шевське
Межівський район	

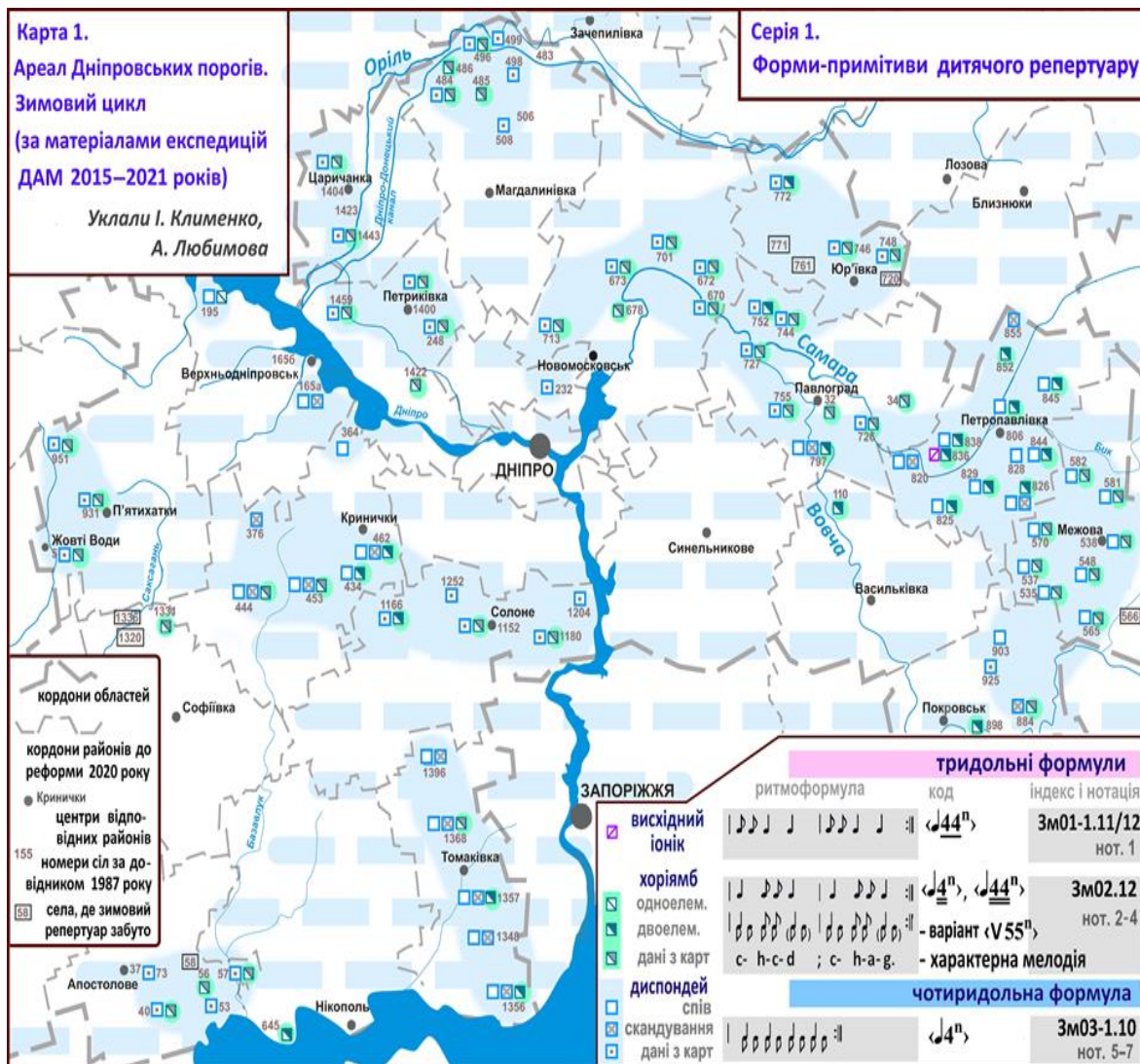
535	с. Демурине
537	с. Володимирівка
538	смт Межова
548	с. Антонівське
565	с. Іванівка
566	с. Новопавлівка
570	с. Преображенка
581	с. Андронівка
582	с. Водолазьке
Нікопольський район	
645	с. Капулівка*
Новомосковський район	
670	с. Василівка
672	с. Всесвятське
673	с. Вільне
678	с. Хащеве (Хащове)
701	с. Івано-Михайлівка
713	с. Спаське
Павлоградський район	
32	м. Павлоград
34	м. Тернівка
726	с. Богуслав
727	с. Бухалівка
744	с. В'язівок
752	с. Кочеріжки
755	с. Межиріч
797	с. Троїцьке
Петриківський район (до 1963 і з 1991 р.)	
1400	смт Петриківка
1422	с. Єлизаветівка
248	с. Лобойківка
1459	с. Шульгівка
Петропавлівський район	
806	смт Петропавлівка

807	с. Брагинівка (Богинівка)*
820	с. Дмитрівка
825	с. Чумаки
826	с. Лозове
829	с. Миколаївка
836	с. Петрівка
838	с. Маломиколаївка
828	с. Росішки
844	с. Троїцьке
845	с. Українське
852	с. Хороше
855	с. Осадче
Покровський район	
884	с. Великомихайлівка
898	с. Гаврилівка*
903	с. Маломихайлівка
925	с. Кривобокове
П'ятихатський район	
5	м. Жовті Води
931	м. П'ятихатки
951	с. Жовте
Солонянський район	
1152	смт Солоне
1166	с. Березнуватівка
1180	с. Калинівка

1204	с. Микільське на Дніпрі
1252	с. Сурсько-Михайлівка
Софіївський район	
1320	с. Ордо-Василівка
1331	с. Андріївка
1336	с. Макорти
Томаківський район	
1348	с. Виводове
1356	с. Вищетарасівка
1357	с. Високе (до 2016 року — Володимирівка)
1368	с. Кисличувате
1396	с. Крутеньке (Кірове)
Царичанський район	
1404	смт. Царичанка
1423	с. Китайгород
1443	с. Могилів
Юріївський район	
720	с. Новогригорівка
746	с. Жемчужне
748	с. Василівка
761	с. Новов'язівка
771	с. Сергіївка
772	с. Чаплинка

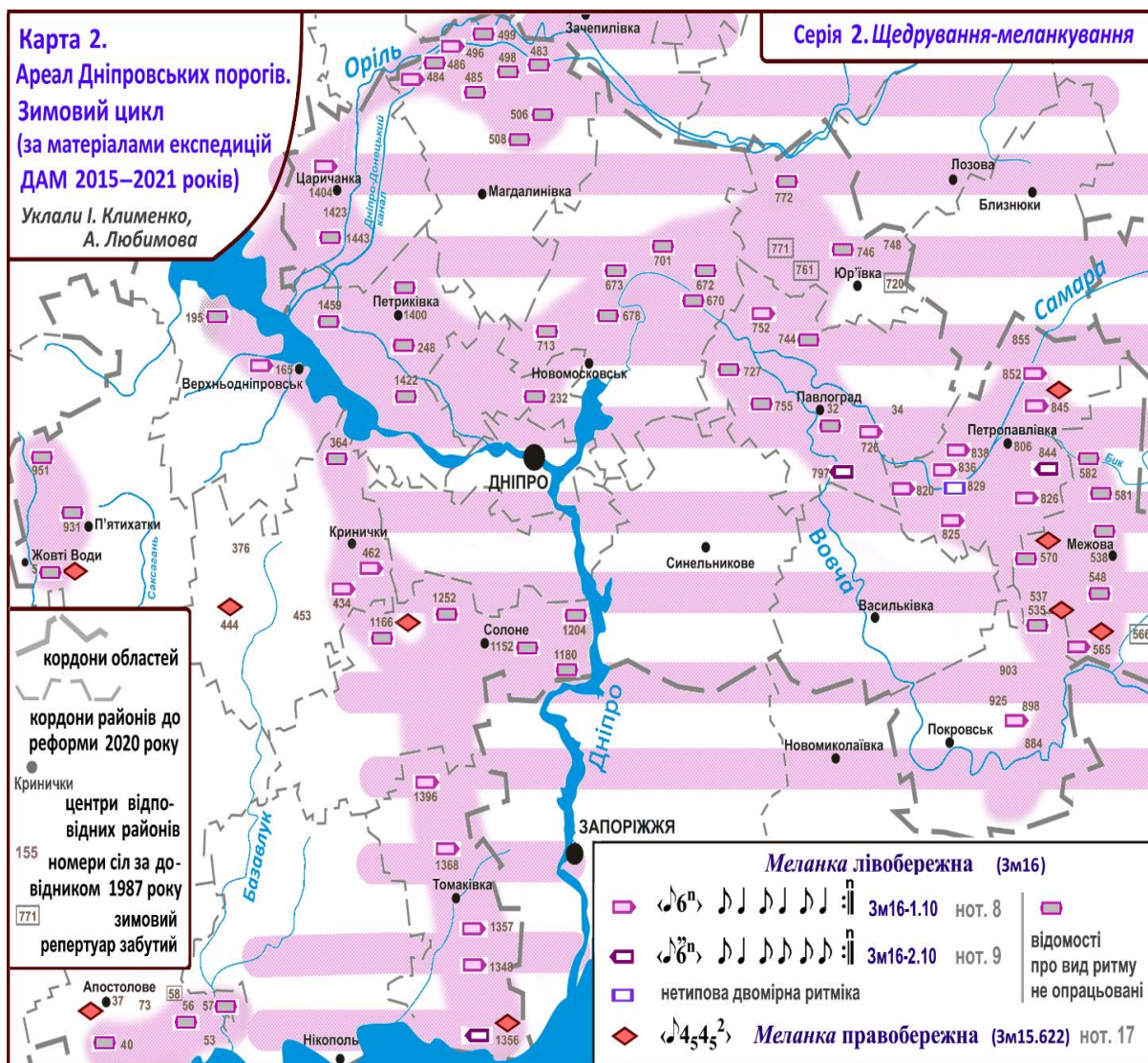
Карта 1. Мелотипологія зимових творів АДП.

Серія 1. Форми-примітиви



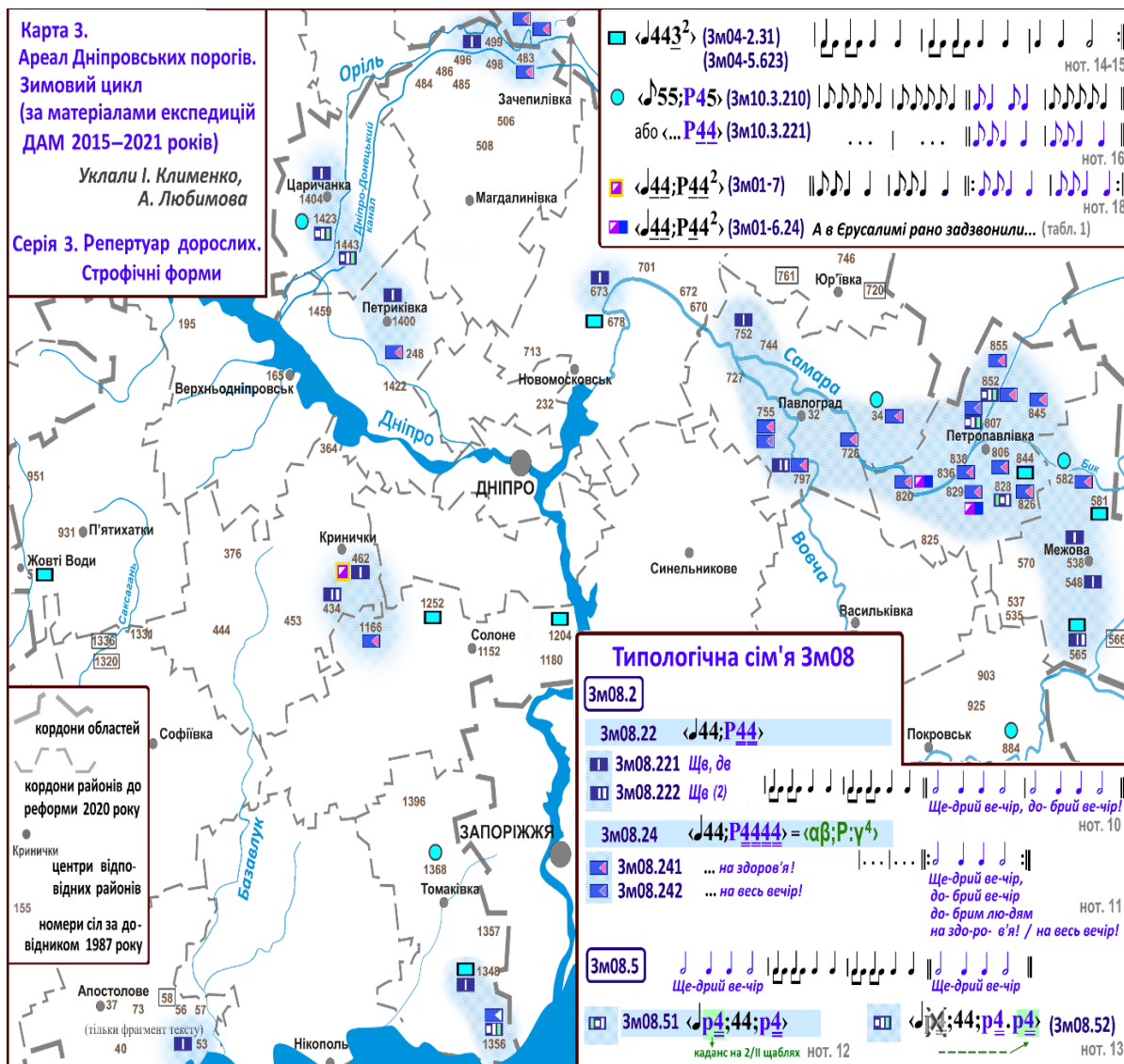
Карта 2. Мелотипологія зимових творів АДП.

Серія 2. Меланкування



Карта 3. Мелотипологія зимових творів АДП.

Серія 3. Строфічні форми



Кропивний Олександр Олександрович,
*аспірант кафедри історії української музики
та музичної фольклористики*

Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського

тел. (050) 771 - 71 - 82

e-mail: ok@accordion.in.ua

<https://orcid.org/0000-0001-7601-7878>

НА ШЛЯХУ ФОРМУВАННЯ ЦИФРОВИХ АРХІВІВ (РЕПОЗИТОРІЇВ) МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ В УКРАЇНІ (РОЗРОБКА ІНФРАСТРУКТУРИ РОБОЧОГО СЕРЕДОВИЩА)

Збереження фольклорних колекцій, включаючи аудіовізуальні архіви польових матеріалів, є надзвичайно важливим завданням, особливо в умовах російської агресії в Україні. Безпека зберігання інформації стала одним з найгостріших викликів в умовах воєнного часу, коли музейні фонди опинилися під загрозою знищення, а доступ до них ускладнений. Українські архівісти усвідомлюють необхідність формування нових принципів зберігання даних, передусім оцифрування (дигіталізацію) колекцій українського музичного фольклору й створення сучасних пошукових структур для орієнтації в цих зібраннях. Проте спільна візія майбутнього таких сховищ-репозиторіїв ще не сформована. Від початку війни активізувалися дискусії про створення сучасного *централізованого сховища* для об'єктів українського музичного та словесного фольклору. Прихильники цього підходу намагаються вирішити спільні проблеми впорядкування фольклорних архівів різних українських наукових інституцій та приватних фондів окремих дослідників. Напрацювання ініціаторів централізованого підходу (головно – Андрія Вовчака) наразі стосуються логічної структури пропонованого сховища, тоді як першочергові практичні питання забезпечення технічної інфраструктури (зокрема, варіанти периферійного обладнання для обслуговування та наповнення сховища) залишаються не вирішеними. **Мета статті** – розглянути концепцію цифрового репозиторію українського музичного фольклору (ЦР УМФ), що не існує відособлено, а є складовою *робочого середовища*, призначеного для

зберігання, наукового опрацювання, аналізу та розповсюдження аудіовізуальних об'єктів українського музичного фольклору. **Методологія.** Методологічну базу статті складають роботи українських та зарубіжних дослідників, які вивчали архівне зберігання фіксацій українського музичного фольклору, зокрема А. Вовчака [2-6], І. Клименко [8], К. Гончаренко [7] та ін. Теорію побудови технічної інфраструктури автор почерпнув з досліджень зарубіжних фахівців з області інформаційних технологій [12, 17], архівістів [16, 18], а також з технічної документації до програмних продуктів та апаратного забезпечення [13, 15]. **Наукова новизна** публікації полягає у висвітленні раніше недосліджених аспектів технічної реалізації цифрового репозиторію українського музичного фольклору. **Висновки.** У статті описано основні елементи фізичної (апаратної) інфраструктури цифрового репозиторію українського музичного фольклору та запропоновано нові підходи до організації централізованої роботи з фондами музичного фольклору шляхом застосування *концепції робочих станцій*. Окреслено технологічні шляхи реалізації *фізичної інфраструктури* пропонованого робочого середовища та цифрового репозиторію, з метою забезпечення масштабованості та надійності сховища.

Ключові слова: репозиторій, український музичний фольклор, етномузикологія, архівування, архів, робоча станція.

Oleksandr Kropyvnyi, graduate student of the department of History of Ukrainian Music and Musical Folkloristics at the National P.I. Tchaikovsky Academy of Music of Ukraine, Kyiv, Ukraine

Towards the establishment of digital musical folklore archives (repositories) in Ukraine (development of the workspace infrastructure)

Preserving folklore collections, including audiovisual archives of fieldwork materials, is an important task, especially in the context of Russian aggression in Ukraine. The data storage security has become one of the most urgent challenges in wartime, when museum collections are under threat of destruction and access to them is complicated. Ukrainian archivists are aware of the need to develop new principles of data storage, primarily the digitization of Ukrainian musical folklore collections and the creation of up-to-date search structures for navigating these collections. However, a common vision of the future of such repositories has not yet been formed. Since the beginning of the war, discussions about creating a modern

centralized repository for Ukrainian musical and verbal folklore have intensified. Promoters of this approach are trying to solve the common problems of organizing folklore archives of various Ukrainian research institutions and private collections of individual researchers. The initiators of the centralized approach (mainly Andriy Vovchak) are currently working on the logical structure of the proposed repository, while the primary practical issues of providing technical infrastructure (in particular, options for peripheral equipment for maintaining and filling the repository) remain unresolved. **The purpose** of the article is to consider the concept of a digital repository of Ukrainian musical folklore (DR UMF), which does not exist separately and is a part of the working environment intended for storage, scientific processing, analysis, and distribution of audiovisual objects of Ukrainian musical folklore. **Methodology.** The methodological basis of the article is based on the works of Ukrainian and foreign researchers who studied the archival storage of Ukrainian musical folklore, in particular A. Vovchak [2-6], I. Klymenko [8], K. Honcharenko [7], and others. The author derived the theory of building technical infrastructure from the research of foreign IT specialists [12, 17], archivists [16, 18], as well as from technical documentation for some software and hardware [13, 15]. **The scientific significance** of the publication is ensured by the coverage of previously unexplored aspects of the technical implementation of the digital repository of Ukrainian musical folklore (DR UMF). **Conclusions.** The article describes the main elements of the physical (hardware) infrastructure of the digital repository of Ukrainian musical folklore and proposes new approaches to the organization of centralized processing of musical folklore collections by applying the concept of workstations. The technological ways of realization of the physical infrastructure of the proposed workspace and digital repository are outlined in order to ensure the scalability and reliability of the repository.

The key words: ethnomusicology, repository, Ukrainian musical folklore, archiving, archive, workstation.

Прийняті скорочення

НМАУ – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

ЛЕК – Лабораторія етномузикології, м. Київ (офіційно – Проблемна науково-дослідна лабораторія етномузикології НМАУ)

СУБД – система управління базами даних

УМФ – український музичний фольклор
ЦР – цифровий репозиторій

Постановка проблеми. Збереження колекцій аудіовізуальних записів українського музичного фольклору (далі – УМФ) є гостроактуальною проблемою вітчизняних інституцій культури. Ця проблема набула драматичного забарвлення в умовах російської агресії проти України, що триває з 2014 року. Військове вторгнення 2022 року поставило під загрозу велику кількість об'єктів культурної спадщини українців – як матеріальних, так і нематеріальних. Серед головних викликів – безпека зберігання фольклорних колекцій (головною частиною яких є архіви польових матеріалів) та супутньої інформації: окрім прямої загрози фізичного знищення такої інформації, умови воєнного стану накладають обмеження на можливості роботи з фольклорними матеріалами, утруднюють доступ до них. Російський масовий ракетний терор, що розпочався у жовтні 2022 року і не припинився до весни 2023 року, призвів до руйнування критичної енергетичної інфраструктури, а це мало прямий вплив на існування аудіовізуальних архівів, унеможливаючи послідовне оцифрування аналогових носіїв інформації, резервне копіювання та опрацювання цифрових даних.

Сьогодні дуже важливо забезпечити доступ до фольклорних матеріалів широкому загалу користувачів, адже «культурний компонент» великої російсько-української війни вимагає кардинальної зміни ставлення до нематеріальної спадщини українців. Записи словесного й музичного фольклору слугують однією із засад для національної ідентифікації українців. Широкий сплеск інтересу до всього українського на тлі військової агресії робить ефективнішим розповсюдження української музичної автентики серед зацікавлених верств суспільства як в Україні, так і за кордоном.

Українські дослідники (Ірина Клименко [8], Андрій Вовчак [2-6] та інші, в тому числі й автор статті [9]) наголошують на необхідності формування нових принципів зберігання колекцій та супутніх даних у вигляді цифрових репозиторіїв (сховищ / архівів / фондів тощо). Проте наразі в українських науковців ще не сформувалася єдина точка зору на майбутнє цифрових зібрань УМФ.

Метою статті є розгляд концепції цифрового репозиторію (далі – ЦР) УМФ, згідно якої фонд має існувати не відособлено, а стати

складовою частиною *робочого середовища*, призначеного для зберігання, наукового опрацювання, аналізу та розповсюдження згромаджених аудіовізуальних об'єктів.

Методологічну базу склали роботи українських та зарубіжних дослідників, присвячені проблемам архівного зберігання записів УМФ (зокрема А. Вовчака [2-6], І. Клименко [8], К. Гончаренко [7] та ін.). Теорію побудови технічної інфраструктури автор почерпнув з досліджень зарубіжних фахівців з області інформаційних технологій [12, 17], архівістів [16, 18], а також з технічної документації до програмних продуктів та апаратного забезпечення [13, 15].

Об'єктом дослідження є цифрові аудіовізуальні репозиторії УМФ. **Предметом вивчення** стали методики архівного зберігання аудіовізуальних матеріалів. На їх основі у статті розвинуто авторську концепцію, запропоновану раніше [9], з включенням у поле зору технічної (фізичної) інфраструктури ЦР, тож наукова новизна публікації полягає у висвітленні раніше недосліджених аспектів технічної реалізації ЦР УМФ.

У сучасному світі утримання цифрового архіву музичного фольклору та його периферійної інфраструктури має відповідати новим організаційно-технологічним вимогам. **Гостроактуальною** потребою є розробка технічної частини сховища має відбуватися паралельно з розробкою його логічної структури: потрібно розпланувати модель серверних систем для зберігання даних, програмні засоби для індексації та пошуку матеріалів, інтерфейси користувача для зручного доступу до матеріалів.

Підкреслю, що проєкт репозиторію має існувати в контексті ширшого робочого середовища, призначеного не лише для зберігання інформації та надання доступу до неї, а й для процесу обробки, аналізу та наукового опрацювання наявних даних.

Така допоміжна (периферійна) інфраструктура є необхідним елементом, оскільки початковий процес наповнення бази даних, яка будується вже за новими принципами зберігання інформації, вимагатиме як переосмислення робочого процесу, так і розробки нових методів роботи з архівними матеріалами.

Розв'язання названих проблем вимагає спільних зусиль як етномузикологів, так і фахівців з області ІТ-технологій. У цій публікації автор має на меті вирішити наступні **завдання**:

- презентувати концепцію ЦР УМФ як складову частину робочого середовища, призначеного для обробки, аналізу та наукового опрацювання матеріалів;
- описати основні елементи інфраструктури робочого середовища;
- запропонувати ефективні підходи до організації фондів УМФ;
- висвітлити можливі технологічні шляхи реалізації фізичної інфраструктури робочого середовища та ЦР УМФ як його невіддільної складової частини.

Базовим фондом, на основі якого розробляється робочий варіант інфраструктури робочого середовища, виступить архівне зібрання фольклорних записів Лабораторії етномузикології у Києві (далі – ЛЕК), підпорядкованої Національній музичній академії України, оскільки з цими матеріалами автор працює на практиці.

Виклад основного матеріалу.

Проект цифрового репозиторію українських фольклорних матеріалів.

Ідея проекту. Створення *централізованого цифрового репозиторію об'єктів традиційної музичної культури українців*, що охопить усі види фіксації музичних фольклорних матеріалів, має стати новим етапом у їх зберіганні, адже

- централізоване сховище дозволить зберігати не тільки аудіо- та відеозаписи матеріалів польових досліджень, але й нотні матеріали, фотографії та інші документи, пов'язані з музичним фольклором, допоміжну документацію тощо;

- система забезпечить захист матеріалів від втрати, знищення або пошкодження, щоб зберегти їх для майбутніх поколінь;

- система дасть можливість упорядковувати та аналізувати матеріали;

- забезпечення доступності даних через мережу Інтернет стане великим кроком до популяризації української культурної спадщини, відкриє шлях до інформації про нашу музичну культуру науковцям усього світу.

Серед ключових етапів створення подібного репозиторію виділю як першочергові наступні: (а) аналіз правових аспектів роботи архіву, (б) розробка його фізичної структури (серверна інфраструктура та периферія), (в) проектування логічної структури репозиторію,

(г) розробка стандарту метаданих, (д) вибір програмного забезпечення, (е) реалізація концепту на матеріалі окремої експедиції, (є) впровадження робочої системи в актуальних умовах та (ж) остаточне наповнення бази даних протягом фінального етапу розробки проєкту.

Основним та найскладнішим є процес *розробки логічної структури репозиторію*. Він включатиме як традиційні, зарекомендовані часом, принципи роботи з цифровими архівами, так і новітні методи й технології зберігання даних, які відповідають європейським нормативним документам (наприклад, рекомендації Міжнародної асоціації звукових та аудіовізуальних архівів IASA TC-04 [14]), є зручними для комп'ютерного опрацювання, пошуку й аналізу інформації.

Розробка логічної структури архіву. Львівський проєкт Центрального електронного фольклорного архіву (ЦЕФА).

Теоретичні підвалини централізованого сховища аудіо- та відеооб'єктів українського фольклору вже розробляються. Одним з лідерів у цій галузі є А. Вовчак, доцент Львівського національного університету імені Івана Франка. Він розробляє логічну структуру сховища, про що розповідає як у своїх публікаціях [4-6], так і на конференціях та засіданнях робочих груп, присвячених цифровим фольклорним колекціям [2-3]¹¹⁹.

Автор цієї ідеї та організатор «львівської робочої групи», що складається з восьми осіб (Андрій Вовчак, Ліна Добрянська, Ірина Довгалюк, Юрій Рибак, Лариса Лукашенко, Ірина Федун, Ірина Волошина, Марія Папіш), пропонує систему «Центрального електронного фольклорного архіву України» (ЦЕФА) та позиціонує його як «публічний некомерційний спеціалізований аудіовізуальний електронний архів фольклорних польових матеріалів» [2].

Така система дозволяла б зберігати та надавати доступ до аудіовізуальних матеріалів *польових фольклорних досліджень*, виконаних у форматі наукових або студентських експедицій «у поле» (до означених населених пунктів). Автор цієї концепції обмежується проблемами зберігання виключно польових фіксацій та їх метаданих.

У пропонованій ним базі даних не знаходимо місця для інших типів інформації, яка зазвичай наповнює робочий архів науково-

¹¹⁹ Зустрічі в онлайн форматі відбувалися 20 квітня, 18 травня й 8 червня 2022 року (за ініціативою ЛЕК) та 14 лютого 2023 року (Львівська група).

дослідницької установи й теж потребує координованого системного доступу. Виходячи з досвіду моєї роботи в архіві ЛЕК, об'єктами архівації можуть бути, окрім серійних експедицій, ще й різні одиничні текстові чи нотні фіксації, записи виконання фольклору, створені групами наукових реконструкторів (гуртів, що належать до руху ревайвал), матеріали конференцій, робочі документи та інше.

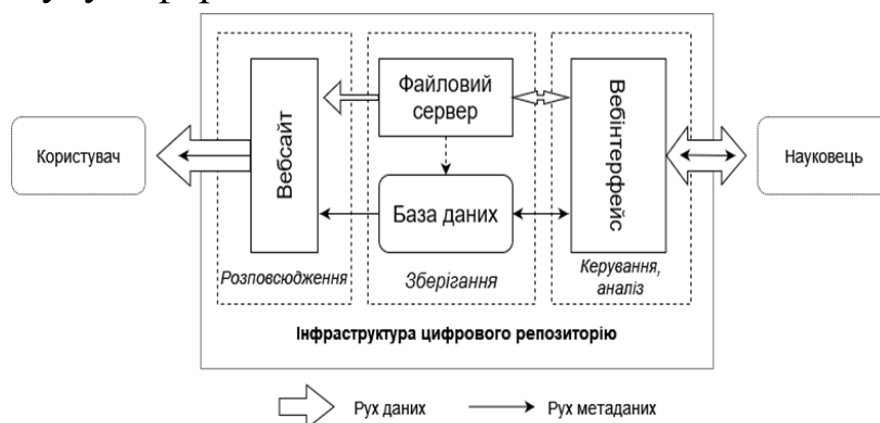
Станом на сьогодні групою А. Вовчака укладено ґрунтовний параметричний опис цифрового сховища польових фольклорних фіксацій, однак наразі розробляються лише окремі аспекти *логічної структури* майбутнього сховища, що дійсно є основним етапом роботи, проте *технічні особливості* в роботі даної групи не зачіпаються – на це прямо вказує автор концепції [там само].

Тож наступним кроком має стати розробка *технічної інфраструктури* (апаратних засобів), які дозволять практично втілити ідею цифрового сховища фольклорних матеріалів. Ці технічні засоби повинні забезпечувати масштабовність¹²⁰ та надійність сховища, а також зручний та швидкий доступ науковців до власне матеріалів.

Розробка інфраструктури робочого середовища для потреб дигіталізації, зберігання, опрацювання та аналізу аудіовізуальних об'єктів УМФ

Інфраструктура робочого середовища.

Пропозицію інфраструктури робочого середовища сучасної лабораторії етномузикології, основою якої має стати ЦР УМФ, зобразимо у вигляді модульної структури (Мал. 1). Кожен її елемент призначений для виконання певних специфічних задач: зберігання, аналізу чи пошуку інформації.



Мал. 1 – Інфраструктура Цифрового репозиторію українського музичного фольклору.

¹²⁰ Масштабовність (англ. – scalability) – можливість певної системи справлятися зі зростаючим навантаженням за допомогою її розширення [12].

Ядерним елементом інфраструктури є система цифрового репозиторію, яка, у свою чергу, також має модульну структуру. Передбачається, що вона матиме три складові.

1. Основою інфраструктури є **система зберігання даних та метаданих**, до якої увійде:

- а) файловий сервер, де зберігаються неупорядковані основні дані;
- б) база даних у форматі однієї із СУБД, де зберігаються метадані.

2. Керування архівним фондом здійснюється через **вебінтерфейс**, призначений для досвідчених користувачів ЦР (науковці, техніки). На відміну від **вебсайту**, що є «демонстраційною» версією можливостей репозиторію (див. нижче), вебінтерфейс міститиме всю архівну інформацію в незміненому вигляді та матиме повний набір пошукових та аналітичних можливостей, аби досвідчені користувачі могли керувати інформацією: взаємодіяти з даними та метаданими (переглядати й коментувати архівний вміст, поєднувати дані з відповідними метаданими), змінювати наповнення бази даних відповідно до їхнього рівня доступу.

3. Для демонстрації певних матеріалів ЦР УМФ через мережу Інтернет слугуватиме **вебсайт**. Він призначений для «широкої публіки» (непрофесійних користувачів), тому надаватиме обмежений доступ: тільки до демонстраційних записів та до суттєво обмеженого набору метаданих (зокрема, персональна інформація має бути закритою відповідно до Закону України «Про захист персональних даних» [11]). Також вебсайт матиме скорочений набір пошукових параметрів (тільки певні базові показники) та не надаватиме доступу до керування архівною інформацією.

Для захисту інформації репозиторію від несанкціонованого доступу чи її втрати вебсайт створюється як окремий незалежний модуль, який має бути розміщений на окремому сервері. Він не повинен мати прямого впливу на матеріали основного репозиторію, оновлюючись або в ручному режимі, або ж автоматично – але не в режимі реального часу.

Функції ключових елементів робочого середовища.

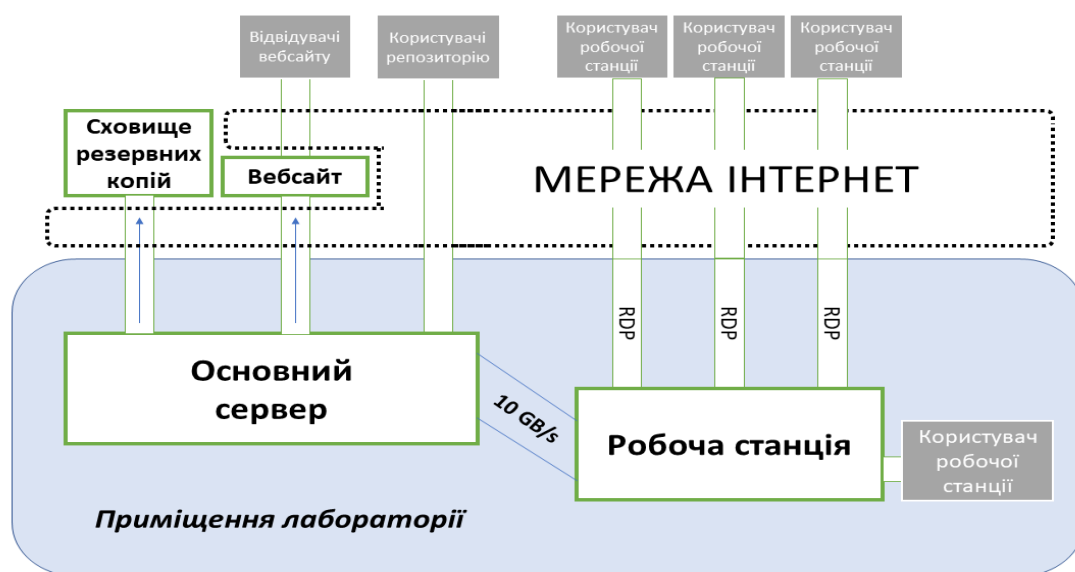
1. **Система зберігання даних.** Задля попередження можливої втрати інформації, ті дані, які записуються до основного файлового сервера, є незмінними та не підлягають видаленню на рівні файлової системи. Внесення суттєвих змін у структуру файлів (за необхідності) відбувається шляхом додавання нової версії файлу до сервера, а також

посилання на нього до бази даних без видалення попередньої версії. Подібний підхід до організації даних дозволяє додатково захистити дані репозиторію від можливих непоправних ушкоджень, спричинених людським фактором чи збоєм в роботі програмного забезпечення.

При застосуванні такого підходу до зберігання інформації неминуче виникне проблема надлишковості даних, що може трактуватися як позитивний фактор, оскільки в такому разі надлишкові дані виступатимуть внутрішніми резервними копіями архівної інформації ЦР.

2. **Вебінтерфейс.** Додавання нових матеріалів до ЦР та завантаження вже існуючих відбуваються лише через **вебінтерфейс**. Він має бути зручним для користування та інтуїтивно зрозумілим для користувача-фахівця. У той же час прямий доступ користувача до оригінальної файлової структури та бази даних неможливий (доступ до файлової системи в ручному режимі зберігається тільки для кваліфікованих техніків-адміністраторів репозиторію).

3. **Мережева (серверна) інфраструктура.** Оскільки завданнями цифрового сховища є не лише збереження фольклорних фондів, а й надання доступу до них зі створенням оптимальних умов та засобів пошуку, опрацювання й аналізу інформації – то ЦУ УМФ має бути невіддільною частиною **більш широкої системи**, що включає, крім власне системи репозиторію, також мережеву (серверну) інфраструктуру, одну або кілька робочих станцій, периферійне обладнання тощо (Мал. 2).



Мал. 2 – Інфраструктура робочого середовища

Модуль цифрового репозиторію – це основний елемент пропонованої системи. Його розробка має включати в себе програмне забезпечення та створення фізичної серверної інфраструктури, підбір та налаштування апаратного забезпечення.

Цифровий репозиторій. Система зберігання даних та метаданих. Вебінтерфейс.

Програмне забезпечення для репозиторію УМФ може бути вибране з-поміж існуючого у практиці інших архівів (системи відкритого програмного забезпечення (open source), яке можна вільно використовувати та модифікувати відповідно до запитів користувачів [17]) – див. (А), або ж розроблене індивідуально – див. (Б).

А. Серед існуючих серверних систем керування даними й метаданими лише невелика частина може бути пристосована для впорядкування архівів та/або окремих колекцій УМФ. Виділимо дві, які вже апробовані у цій царині – це Collective Access (упроваджена Центром міської історії м. Львів, керівник проекту Олександр Маханець) [10], та Kobo Toolbox, яку використовує для організації матеріалів сучасних фольклорних експедицій білоруський розробник Яўген Барышнікаў [1].

Система Kobo Toolbox була розроблена для зручного та швидкого збирання, обробки та зберігання статистичних метаданих. Ця система може бути доопрацьована, наприклад, Я. Барышнікаў зробив основний акцент на тому, щоб поліпшити процедури збирання інформації «у полі» та швидкої фіксації результатів польових досліджень безпосередньо на місці. Оскільки у планованому нами репозиторії документування майбутніх польових досліджень не є пріоритетним, систему Kobo Toolbox не братимемо за основу.

Більш пристосованою для наших потреб виглядає система Collective Access, створена насамперед для організації онлайн-архівів. Її використовують сотні наукових та громадських інституцій у багатьох країнах світу – наприклад, Галерея Університету Пітсбурга (США), Асоціація музеїв Нової Шотландії (Канада), Архів Бруклінської музичної академії (США), Асоціація музеїв Манітоби (Канада), Мюнхенський міський музей (Німеччина) тощо. В Україні цією системою послуговується, зокрема, Міський медіаархів Центру міської історії Центрально-Східної Європи (Львів).

Система Collective Access – це розширювана система керування даними, розроблена для збору метаданих про довільні об'єкти, їхні

зв'язки, агрегацію, адміністрування [13]. Її можна вважати певним варіантом системи керування вмістом (CMS), яка більшою мірою зосереджена на забезпеченні функціонування цифрових колекцій та архівів. Якщо типова CMS може застосовуватися лише для збереження та відтворення даних, то система Collective Access спеціалізується на аналітичних можливостях через додавання додаткових метаданих. Це спрощує аналіз інформації та дозволяє вибудовувати різноманітні зв'язки між об'єктами колекції.

На відміну від інших спеціалізованих комерційних продуктів чи систем з вільним кодом, Collective Access дозволяє додавати нові функції, елементи та зв'язки за допомогою зручного вебінтерфейсу, який не вимагає від користувача володіння програмуванням. При потребі користувач зможе модифікувати систему [там само].

Б. З досвіду зарубіжних науковців та інституцій, що займалися створенням систем управління фольклорними зібраннями, можна зробити висновок, що поширеною є також інша практика – побудова «з нуля» індивідуалізованих систем для впорядкування конкретного зібрання. До таких належить електронна база даних Фонографічних колекцій Інституту мистецтв Польської Академії наук (Instytut sztuki Polskiej Akademii Nauk (IS PAN) у Варшаві), остаточно доопрацьована у 2014 році [16].

На відміну від пристосування готових програмних систем з відкритим кодом до потреб ЦР УМФ, розробка цілком нового програмного забезпечення має низку як позитивних якостей (краща пристосованість до потреб конкретних користувачів, вищий рівень інформаційної безпеки за умови якісної розробки), так і ряд недоліків. Серед останніх – набагато більша складність та вартість розробки; необхідність у додаткових співробітниках-програмістах для підтримки належного функціонування системи; потреба в детальній розробці логічної інфраструктури системи до початку її практичного втілення тощо.

Апаратне забезпечення системи цифрового репозиторію та периферійної інфраструктури

Основними вимогами до апаратного забезпечення пропонованого цифрового репозиторію є:

- достатня потужність для зберігання даних та роботи самої системи;
- можливість розширення інфраструктури в майбутньому;

- надійність апаратного забезпечення;
- підтримка сучасних технологій передачі даних.

«Київською робочою групою» (до неї входять співробітники ЛЕК Олег Коробов та І. Клименко, технічні консультанти – автор статті, Владислав Татаров і, принагідно, інші учасники) складено варіант апаратного забезпечення, котре задовольняло би висунуті вимоги, виходячи з того набору техніки, що був доступний на ринку на кінець 2022 року.

Основні складові та характеристики цього варіанту:

- Серверна система на базі HPE Apollo 4200 G9: Центральний процесор: 2x E5-2680
- Оперативна пам'ять: 256GB DDR4
- Мережеві адаптери: Ethernet 1Gb 2-port RJ45 + LOM 2x 10Gbit SFP+.
- Дискова система: HP Smart Array P840ar + BBU.
- Комплект жорстких дисків Seagate Exos 7E8 Enterprise (ST8000NM001A) в кількості 28 шт. загальним об'ємом 224 ТБ.

Система зберігання інформації заснована на апаратній підтримці технології RAID, що дозволяє додатково гарантувати надійне зберігання інформації. У випадку застосування системи RAID загальна місткість сховища становитиме 112 (RAID 10) – 192 (RAID 60) терабайт.

Подібний варіант реалізації серверної системи дозволяє не лише забезпечити збереження всіх даних, наявних в українських колекціях музичного фольклору, але й має потенціал для подальшого розширення.

Вебсайт. Презентація матеріалів фольклорного фонду в мережі Інтернет.

Одним з елементів ЦР УМФ є підсистема розповсюдження його контенту у мережі Інтернет. Ця функція запланована через модуль вебсайту, який є спрощеною версією основного робочого вебінтерфейсу, спрямованою на непрофесійного користувача.

На демонстраційному вебсайті буде розміщено стиснені (демонстраційні) версії аудіо- та відеофайлів з неможливістю доступу до основних архівних матеріалів та їх завантаження: дозвіл буде лише на онлайн прослуховування чи перегляд окремих фрагментів.

Користувачу буде доступним каталог фонду, основні метадані (з персональними обмеженнями), основні аналітичні інструменти (нескладне ранжування, фільтрація за однією ознакою, з акцентом на наочній демонстрації можливостей системи).

Система Collective Access пропонує вибір з декількох варіантів створення демонстраційного вебсайту – з використанням власних можливостей системи або ж шляхом інтеграції її бази даних з базою даних системи управління контентом (CMS), на основі якої побудовано вебсайт. Подібний спосіб організації даних є більш безпечним для ЦР: система сайту, що є публічною та відкритою до хакерських атак, зламу тощо, не зможе впливати на глибинну інформацію репозиторію, оскільки вона передається лише в одному напрямку, а також не синхронізується автоматично. Це дає можливість оперативно реагувати на потенційні загрози [10].

Застосування робочих станцій для збільшення ефективності роботи

Опрацювання матеріалів ЦР є складним і вимагає використання спеціалізованого програмного забезпечення та продуктивного апаратного забезпечення. Користування для цих цілей приватними персональними комп'ютерами недоцільне через їх недостатню продуктивність, високу вартість програмних продуктів, а також з огляду на обмеження, пов'язані з використанням мережі Інтернет. Одним із вирішень цієї проблеми може бути використання робочої станції для специфічного опрацювання матеріалів ЦР. При підключенні до основного сервера ЦР в локальній мережі робоча станція дозволяє уникнути обмежень, пов'язаних з підключенням через мережу Інтернет – наприклад, низької швидкості передачі даних, нестабільності мережевого з'єднання.

Для забезпечення можливості віддаленої роботи користувачів з робочою станцією можна застосовувати клієнт-серверну систему. Протокол RDP (віддалений робочий стіл) дозволяє користувачам підключатися до робочої станції з будь-якої точки світу та використовувати її можливості без необхідності знаходитися поряд з сервером та робочою станцією. У такий спосіб можна уникнути завантаження інтернет-лінії та не вивантажувати файли великого обсягу за межі локальної мережі цифрового репозиторію.

Використання робочої станції для опрацювання матеріалів репозиторію допоможе також запобігати плутанині з версіями файлів

та з невідповідністю резервних копій. Крім того, такий підхід гарантує вищий рівень безпеки і зберігає конфіденційність даних, оскільки доступ до них має лише той користувач, який працює на робочій станції. Його права на доступ можна контролювати та обмежувати, а файли архіву залишаються в одному місці, що виключає їх неконтрольоване розповсюдження. Таким чином, використання робочої станції для опрацювання матеріалів цифрового репозиторію може бути ефективним і безпечним рішенням для користувачів, які працюють з великим обсягом даних.

Основи безпечного зберігання даних. Резервне копіювання. Права доступу

Задля попередження втрати особливо цінної інформації, що зберігається на сервері репозиторію, слід дотримуватись таких принципів зберігання та процедур резервного копіювання інформації:

- зберігання даних на дисковій системі RAID, що дозволяє захиститися від втрати інформації при фізичному пошкодженні жорсткого диска (дисків);
- резервне копіювання архівної інформації на одній з віртуальних машин у межах одного фізичного сервера;
- щоденне резервне копіювання бази даних до хмарного сховища.

Задля ефективного використання ресурсів системи при роботі з великими обсягами даних доречно застосовувати принципи *інкрементного резервного копіювання*, це дозволяє не створювати щоразу нову резервну копію усієї інформації, а додавати до існуючої резервної копії лише ті елементи, які були нещодавно додані або змінені [15].

Одним з основних чинників безпечного зберігання інформації є контроль доступу до неї шляхом обмеження кількості користувачів, котрі матимуть прямий доступ, а також обмеження прав доступу до керування інформацією.

Виходячи з необхідності колективної роботи над наповненням проєкту, слід детально розробити рівні доступу користувачів до інформації.

Типовим є подання рівнів користувачів за порядком від найнижчого до найвищого, де кожен наступний рівень окрім власних прав включає і права нижчих рівнів.

Висновки, перспективи.

У статті представлено концепцію ЦР УМФ як складову частину робочого середовища, призначеного для обробки, аналізу та наукового опрацювання архівних матеріалів українського музичного фольклору. Виконано такі етапи роботи: описано основні елементи фізичної інфраструктури репозиторію; запропоноване застосування концепції робочих станцій для централізованої роботи з фондами музичного фольклору (це дозволяє забезпечити ефективну роботу з даними та максимально ефективно використовувати наявні ресурси). Крім того, окреслено технологічні шляхи реалізації фізичної інфраструктури пропонованого робочого середовища та репозиторію. Зокрема, описані підходи до забезпечення масштабованості та надійності сховища, що дозволить зберігати та забезпечувати доступ до даних у надійний та ефективний спосіб.

Проект розробки централізованого сховища музичних фольклорних матеріалів має стати важливим кроком у збереженні та просуванні культурного надбання українців до світових наукових інституцій та мистецького простору. Пропонована система потенційно здатна забезпечити надійне та зручне зберігання безцінних записів українського музичного фольклору, сприятиме їх зручному аналізу та використанню в наукових дослідженнях.

Важливим етапом у втіленні цієї ідеї в життя має стати паралельна розробка технічної та логічної частин сховища групами дослідників, які координуватимуть свої зусилля.

Список використаних джерел і літератури:

1. Барышнікаў Я. Практычнае прымяненне прадукту Kobo Toolbox для збору і захоўвання палявых фальклорных матэрыялаў. Доповідь на семінарі робочої групи з захисту фондів українського фольклору. 2022. URL: <https://lek.media/files/bar.mp4> (дата звернення: 03.10.2022).
2. Вовчак А. Establishment of a Central Digital Archive of Ukrainian Folklore. Доповідь на 92 Щорічній конференції Асоціації музичних бібліотек (США). 2023. URL: https://conferences.wp.musiclibraryassoc.org/wp-content/uploads/sites/9/2023/02/mia_tla_2023_program_2.23.pdf (дата звернення: 05.04.2022).
3. Вовчак А. З досвіду архівної організації польових фольклорних фіксацій. Доповідь на семінарі робочої групи з захисту фондів українського фольклору. 2022. URL: <https://lek.media/files/vov.mp4> (дата звернення: 03.10.2022).
4. Вовчак А. Документування українського фольклору у Львівському університеті імені Івана Франка. Вісник Львівського університету. Львів, 2017. Серія філологічна, 66. С. 150–194.

5. Вовчак А. Організація електронних фольклорних документів під час польового дослідження. Актуальні питання Східноєвропейської етномузикології: збірник наукових статей. Дніпро, 2018. Вип. 1. С. 61–90.
6. Вовчак, Андрій. (2021). Проблеми документування фольклору на XII Конференції дослідників народної музики (м. Львів, 23–24 квітня 2021 року). Етномузика: збірка статей та матеріалів на честь 150-річчя від дня народження Лесі Українки. Львів: Галич-Прес, 2021 Число 17. С. 218–234.
7. Гончаренко К. База даних звукозаписів українського музичного фольклору: розробка параметрів опису та створення концепційної моделі (за матеріалами фонотеки аудіопублікацій ПНДЛ музичної етнографії при НМАУ). [Магістерська робота]. Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського: Кафедра музичної фольклористики. Київ, 2010. 111 с.
8. Клименко І. Аудіофонд українського фольклору, 1982–2008: Засади устрою і перспективи електронної архівації. Проблеми етномузикології. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. Вип. 3. С. 53–105.
9. Кропивний О. Цифровий репозиторій українського музичного фольклору: передумови створення, шляхи реалізації концепту, загальні особливості структури. Проблеми етномузикології. Київ, 2022. Вип. 17. С. 79–87.
10. Маханець О. Керування та впорядкування цифрових архівів: досвід роботи з Collective Access. Доповідь на семінарі робочої групи з захисту фондів українського фольклору. 2022. URL: <https://lek.media/files/mah.mp4> (дата звернення: 03.10.2022).
11. Про захист персональних даних : Закон України. Відомості Верховної Ради України (ВВР). 2010. № 34. с. 481. URL: <http://zakon5.rada.gov.ua/laws/show/2297-17> (дата звернення: 15.02.2023).
12. Bondi André B. Characteristics of scalability and their impact on performance. Proceedings of the second international workshop on Software and performance – WOSP, 2000. p. 195.
13. Collective Access: Features URL: <https://www.collectiveaccess.org/features/> (дата звернення: 14.02.2023).
14. IASA Technical Committee, Guidelines on the Production and Preservation of Digital Audio Objects, ed. by Kevin Bradley. Second edition. 2009. (= Standards, Recommended Practices and Strategies, IASA-TC 04) URL: www.iasa-web.org/tc04/audio-preservation. (дата звернення: 05.03.2023).
15. Incremental Backup Explained URL: <https://www.msp360.com/resources/blog/incremental-backup-guide/>. (дата звернення: 01.08.2022).
16. Jackowski J. Współczesne metody zabezpieczania, opracowania naukowego, udostępniania i rozwoju Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN. Muzyka. 2014. № 3 (234). S. 71–114. URL: <https://etnofon.pl/artukul/jacek-jackowski-wspolczesne-metody-zabezpieczania-opracowania-naukowego-udostepniania-i-rozwoju-zbiorow-fonograficznych-instytutu-sztuki-pan-2/> (дата звернення: 21.12.2022).
17. Raymond E. Goodbye, «free software»; hello, «open source» URL: <http://www.catb.org/~esr/open-source.html>. (дата звернення: 03.08.2022).

18. Schüller D. Audiovisual research collections and their preservation. Vienna: European Commission on Preservation, 2008. 38 с. URL: https://www.ica.org/sites/default/files/WG_2008_PAAG-audiovisual-research-collections_EN.pdf (дата звернення 21.11.2022).

References:

1. Baryshnikau, Y. (2022) Practical application of the Kobo Toolbox product for collecting and capturing folklore materials. Presentation at the seminar of the protection of Ukrainian folklore collections workgroup. Retrieved 03.10.2022 from: <https://lek.media/files/bar.mp4> [in Belarusian].
2. Bondi, André B. (2000). Characteristics of scalability and their impact on performance. Proceedings of the second international workshop on Software and performance – WOSP '00. p. 195. [in English].
3. Collective Access: Features Retrieved 14.02.2023 from: <https://www.collectiveaccess.org/features/> [in English].
4. Honcharenko, K. (2010). Baza danykh zvukozapysiv ukrainskoho muzychnoho folkloru: rozrobka parametriv opysu ta stvorennia kontseptsiinoi modeli (za materialamy fonoteky audiopublikatsii PNDL muzychnoi etnohrafii pry NMAU) [The Database of Ukrainian Musical Folklore Sound Recordings: Development of Description Parameters and Creation of the Conceptual Model (Based on the Materials of the Audio Library of Audio Publications of the Problematic Scientific Research Laboratory of Music Ethnology)]. [Master's degree]. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine: Department of Musical Folklore. Kyiv. 111 p. [in Ukrainian].
5. IASA Technical Committee (2009). Guidelines on the Production and Preservation of Digital Audio Objects, ed. by Kevin Bradley. Second edition (= Standards, Recommended Practices and Strategies, IASA - TC 04). Retrieved 05.03.2023 from: www.iasa-web.org/tc04/audio-preservation [in English].
6. Incremental Backup Explained. Retrieved 01.08.2022 from: <http://www.catb.org/~esr/open-source.html> [in English].
7. Jackowski, J. (2014). Współczesne metody zabezpieczania, opracowania naukowego, udostępniania i rozwoju Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN [Contemporary methods of securing, scientific study, sharing and development of the Phonographic Collections of the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences]. Muzyka [Music], No 3 (234), 71–114. Retrieved 21.11.2022 from <https://etnofon.pl/artukul/jacek-jackowski-wspolczesne-metody-zabezpieczania-opracowanianaukowego-udostepniania-i-rozwoju-zbiorow-fonograficznych-instytutu-sztuki-pan-2/> [in Polish].
8. Klymenko, I. (2008). Audiofond ukrainskoho folkloru, 1982–2008: Zasady ustroiu i perspektyvy elektronnoi arkhivatsii [Audio Fund of Ukrainian Folklore, 1982–2008: Principles of Organization and perspectives of Electronic Archiving]. Problemy etnomuzykolohii [Problems of Music Ethnology]. Iss. 3, 53–105. Kyiv. [in Ukrainian].
9. Kropyvnyi, O. (2022) A Digital Repository of Ukrainian Musical Folklore: Prerequisites to Create, Ways to Implement the Concept, General Features of the Structure. Problems of Music Ethnology. Iss. 17 [in Ukrainian].

10. Mahanets, O. (2022). Managing and organizing digital archives: experience with Collective Access. Presentation at the seminar of the protection of Ukrainian folklore collections workgroup. 2022. Retrieved 03.10.2022 from: <https://lek.media/files/mah.mp4> [in Ukrainian].
11. Raymond, E. Goodbye, «free software»; hello, «open source». Retrieved 03.08.2022 from: <http://www.catb.org/~esr/open-source.html> [in English].
12. Schüller, D. (2008). Audiovisual research collections and their preservation. Vienna: European Commission on Preservation and Access. 38 p. Retrieved 21.11.2022 from: https://www.ica.org/sites/default/files/WG_2008_PAAG-audiovisual-research-collections_EN.pdf [in English].
13. Vovchak, A (2023). Establishment of a Central Digital Archive of Ukrainian Folklore. Presentation at the 92nd Annual Conference of the Music Library Association (USA). Retrieved 05.04.2023 from: https://conferences.wp.musiclibraryassoc.org/wp-content/uploads/sites/9/2023/02/mla_tla_2023_program_2.23.pdf [in English].
14. Vovchak, A. (2017). Dokumentuvannia ukrainskoho folkloru u Lvivskomu universyteti imeni Ivana Franka [Documentation of Ukrainian Folklore at the Ivan Franko University of Lviv]. *Visnyk Lvivskoho universytetu [The Bulletin of Lviv University]*. Iss. 66, 150–194. Lviv. Doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vpl.2017.66.7533> [in Ukrainian].
15. Vovchak, A. (2018). Orhanizatsiia elektronnykh folklornykh dokumentiv pid chas polovoho doslidzhennia [Organization of Electronic Folklore Documents During Field Research]. *Aktualni pytannia Skhidnoievropeiskoi etnomuzykologiii: zbirnyk naukovykh statei [Current Issues of East European Ethnomusicology: a Collection of Scientific Articles]*. Vol. 1, 61–90. Dnipro. [in Ukrainian].
16. Vovchak, A. (2021). Problemy dokumentuvannia folkloru na XII Konferentsii doslidnykiv narodnoi muzyky (Lviv, 23–24 kvitnia 2021 roku) [Problems of Documenting Folklore at the 12th Conference of Folk Music Researchers (Lviv, 2021, 23–24 of April)]. *Etnomuzyka [Ethnomusic]*. Iss. 17, 218–234. Lviv. [in Ukrainian].
17. Vovchak, A. (2022). The experience of archival organization of fieldwork folklore recordings. Presentation at the seminar of the protection of Ukrainian folklore collections workgroup. Retrieved 03.10.2022 from: <https://lek.media/files/vov.mp4> [in Ukrainian].
18. Zakon Ukrainy "Pro zakhyst personalnykh danykh": vid 1 cherv. 2010 r. No. 2297-VI [The Law of Ukraine "On Protection of Personal Data" from June 1, 2010, No. 2297-VI]. (n.d.). Retrieved from <http://zakon1.rada.gov.ua/laws/show/2297-17> [in Ukrainian].

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

UDC 784.3:780.616.432
DOI 10.33287/222314

Калашник Марія Павлівна,
*доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри музичного мистецтва
Харківського національного педагогічного університету
ім. Г.С. Сковороди,
заслужений діяч мистецтв України
тел. (093) 474 - 79 - 37
e-mail: ASD_X@ukr.net
<https://orcid.org/0000-0002-6432-2776>*

Савченко Ганна Сергіївна,
*кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри композиції та інструментування
Харківського національного університету мистецтв
ім. І.П. Котляревського
тел. (099) 553 - 04 - 85
e-mail: 1anna2@ukr.net
<https://orcid.org/0000-0002-9845-0450>*

**ВТІЛЕННЯ ПОЕТИЧНОГО СМISЛУ У «ТРЬОХ ПІСНЯХ З
„ВІЛЬГЕЛЬМА ТЕЛЛЯ” Ф. ШИЛЛЕРА» Ф. ЛІСТА:
ДОСВІД ПРОНИКНЕННЯ В СПЕЦИФІКУ
КОМПОЗИТОРСЬКОГО МИСЛЕННЯ**

Мета статті полягає у дослідженні композиторських засобів втілення поетичного смислу в двох редакціях першої пісні з «Трьох пісень із “Вільгельма Телля” Ф. Шиллера» (1845 р. та 1859 р.) як репрезентаціях еволюції композиторського мислення Ф. Ліста. У статті використані жанровий, стильовий, функціональний, компаративний методи дослідження. **Наукова новизна** полягає в компаративному аналізі двох редакцій першої пісні з «Трьох пісень...» Ф. Ліста в двох аспектах: засобів втілення поетичного смислу й еволюції композиторського мислення, вдосконалення техніки письма.

У результаті проведеного дослідження сформульовані такі **висновки**. Між двома редакціями першої пісні циклу багато спільного: збереження жанрової неоднозначності, великого вступу, розбалансованості строфічності вірша і наскрізності музичної композиції, протиставлення двох світів на рівні тональної організації, застосування варіантності і комбінаторності як методів мотивно-тематичної роботи, нарешті, збереження тієї ж самої тональності (*Desdur*). У той же час між редакціями є величезні відмінності: більш рельєфна вокальна партія, спрощена і дискретна фортепіанна, що у взаємодію із логікою тонального розвитку і мотивною варіантністю і комбінаторністю «грає» на розкриття смислового плану поетичного першоджерела. Редукція зайвого, лаконічність висловлення, позбавлення зовнішньої декоративності – так можна визначити сутність редакційної роботи Ф. Ліста, яка свідчить про еволюційність композиторського мислення, творчу зрілість, мудрість і виваженість; самообмеження як вияв досконалості. Виявлені особливості двох редакцій першої пісні можуть мати не тільки суто теоретичне, але і практичне значення для вибудовування виконавської інтерпретації.

Ключові слова: камерно-вокальна музика, вокальний цикл, втілення смислу, вокальна партія, фортепіанна партія, фактура, композиторське мислення, виконавська інтерпретація, Ф. Ліст.

Kalashnyk Maria Pavlivna, Doctor of Arts, Professor, Professor of the Department of Musical Arts of the H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University Honored Artist of Ukraine.

Savchenko Hanna Serhiivna, Candidate of Art Studies, Associate Professor, Head of the Department of Composition and Orchestration of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts.

Implementation of poetic meaning in "Three songs from F. Schiller's Wilhelm Tell" by F. Liszt: experience of diving into the specifics of composer's way of thinking

The **purpose** of the article is to study the composer's means of implementing the poetic meaning in two editions of the first song from "Three Songs from F. Schiller's Wilhelm Tell" (1845 and 1859) as representations of the evolution of F. Liszt's way of thinking . The article uses genre, style, functional, and comparative **research methods**. The **scientific novelty** lies in the comparative analysis of two editions of the first song from "Three Songs..." by Franz Liszt in two aspects: means of implementing the poetic meaning and evolution of the composer's way of

thinking, the improvement of writing technique. As a result of the study, the following **conclusions** are formulated. The two editions of the first song of the cycle have much in common: preservation of genre ambiguity, large introduction, imbalance of the strophic structure of the poem and the cross-cutting of the musical composition, opposition of two worlds at the level of tonal organization, use of variation and combination flexibility as methods of motivic and thematic work, and preservation of the same key (*Des-dur*). At the same time, there are huge differences between the editions: more prominent vocal part, simplified and discrete piano part, which, in interaction with the logic of tonal development, motivic variation, and combination flexibility, "plays" to reveal the semantic plan of the poetic source. Reduction of superfluous, conciseness of expression, deprivation of external decorativeness – this is how one can define the essence of F. Liszt's editorial work, which testifies to the evolution of the composer's way of thinking, creative maturity, wisdom, and balance, self-restraint as a manifestation of perfection. The identified features of the two editions of the first song can have not only purely theoretical but also practical significance for building a performing interpretation.

The key words: vocal chamber music, vocal cycle, implementation of meaning, vocal part, piano part, texture, composer's way of thinking, performing interpretation, F. Liszt.

Постановка проблеми Вокальний цикл Ф. Ліста «Три пісні з «Вільгельма Телля»» на слова Ф. Шиллера був створений композитором 1845 року, друга його редакція здійснена 1859 року. Поетичною основою твору стали три вірші з однойменної п'єси Ф. Шиллера. Науковий інтерес до вокального циклу зумовлений такими причинами. По-перше, існуванням твору в двох авторських редакціях, розділених значним часовим проміжком у чотирнадцять років, компаративний аналіз яких може привести до цікавих висновків щодо специфіки творчого процесу і еволюції композиторського мислення Ф. Ліста. По-друге, майстерною роботою композитора з поетичним першоджерелом, зі словом, що притаманне творчій манері Ф. Ліста загалом. По-третє, можливістю порівняти дві авторські редакції твору з метою виявлення різниці у композиторських засобах втілення смислу, закладеного у поетичному першоджерелі.

Актуальність цієї статті зумовлена відсутністю у просторі вітчизняного музикознавства наукової праці, в якій були б висвітлені

композиторські засоби втілення поетичного смислу в «Трьох піснях з “Вільгельма Телля” Ф. Шиллера» Ф. Ліста на прикладі аналізу двох редакцій першої пісні.

Огляд літератури. Обраний ракурс дослідження зумовив звернення до джерел з питань втілення поетичного смислу в камерно-вокальній музиці та сутності композиторського мислення. Актуальність проблеми взаємодії музики і слова підтверджується величезною кількістю наукових праць, аналіз яких не становить мету цієї статті. Назвемо лише декілька для репрезентації різновекторності дослідницької думки, яка активно звертається до творів різних епох і стильових напрямків. Так, наприклад, засоби втілення багатосарової семантики віршів П. Тичини у вокальному циклі «Енгармонійне» Л. Дичко виявляє А. Калініна [5]. Автор аналізує поєднання поетичного і музичного ритмів, структуру і ладове забарвлення мелодії, тонально-гармонічну логіку, особливості фортепіанної фактури – ту систему засобів, які націлені на адекватне розкриття смислів, закладених у поетичному першоджерелі [5, 96]. В іншій статті А. Калініна досліджує втілення образно-сислового ряду віршів Г. Гейне в вокальному циклі Д. Клебанова [6]. Засоби втілення образно й емоційно насиченої поезії В. Антонюк у вокальному циклі В. Антонюка аналізує І. Федоровська, роблячи висновок, що обраний твір є «цілісністю вищого порядку», в якій «всі складові музично-мовленневої системи підпорядковані єдиній функції» – втіленню слова [15, 73]. Наскрізною лінією в дисертаційному дослідженні Н. Говорухіної [2] є розгляд питання взаємодії музики і слова в процесах формотворення і циклоутворення на прикладі аналізу вокальних циклів Р. Шумана, Г. Вольфа, А. Шенберга. Одним з дослідницьких векторів в дисертації А. Полканова є розкриття спорідненості «герменевтичного та діалогічного підходів до образного змісту та мовної специфіки камерно-вокальної музики» [10, 2]. Власне камерно-вокальній музиці Ф. Ліста присвячена стаття О. Дзюби і І. Кдирової [3], в якій автори розглядають вокальні твори композитора релігійно-філософської тематики в аспекті «інтонаційного втілення поезії в музиці», виявляючи «характерні особливості композиторського викладу музичного матеріалу» [3, 127].

Різноманітні аспекти музичного мислення, зокрема композиторського, досліджені в наукових працях О. Ващенко [1],

М. Калашник [4], І. Котляревського [7], Д. Малого [8], В. Москаленка [9], І. Пясковського [11; 12], Г. Савченко [13], О. Самойленко [14].

Мета статті полягає у дослідженні композиторських засобів втілення поетичного смислу в двох редакціях першої пісні з «Трьох пісень із “Вільгельма Телля” Ф. Шиллера» (1845 р. та 1859 р.) як репрезентаціях еволюції композиторського мислення Ф. Ліста.

Об’єктом дослідження є камерно-вокальна творчість Ф. Ліста; **предметом** – композиторські засоби втілення поетичного смислу в двох авторських редакціях (1845 р. та 1859 р.) першої пісні з «Трьох пісень з “Вільгельма Телля” Ф. Шиллера».

Виклад основного матеріалу. Перша пісня Ф. Шиллера «Хлопчик-рибалка» (в оригіналі німецькою deutschsprachigen Wassermithologie «міфологія води») відсилає до традиційних фольклорних образів, пов’язаних із водою (русалки, сирени, які є водночас звабливими та небезпечними). В тексті Ф. Шиллера мешканець води ніяк не названий, поет презентує його як жіночий голос, який звертається до рибалки з морських глибин. Відповідно до романтичних художньо-естетичних настанов у поезії окреслені два світи – реальний і фантастичний. Чарівний голос кличе рибалку, який задрімав на сонечку, обіцяючи йому любов та насолоду. Прокинувшись, він усвідомлює, що вода охоплює його, і вже наяву чує з глибини цей голос. Чим завершується сцена, ми достеменно не знаємо, поет лише натякає на нещасливий для хлопчика кінець: наприкінці вірша звучить вигук «Ах!» у мешканки моря і слова «Я тягну його», що може свідчити про її перемогу.

В аспекті смислової організації поетичного першоджерела можна провести паралелі з баладою «Лісовий цар» Й. Гете, де «реальне» і фантастичне переплітаються, породжуючи багатопланову, багатосарову з точки зору смислу поезію, яка отримує адекватну композиторську інтерпретацію в музиці Ф. Шуберта. У Ф. Шиллера проста та безтурботна, на першій погляд, пісня пастухів в смисловому плані виявляється складно організованою, втілюючи романтичні ідеї двійників, амбівалентності, співіснування двох світів, що визначає коло композиторських засобів, спрямованих на розкриття поетичного смислу.

Виходячи з логіки поетичного тексту, Ф. Лист у першій редакції твору вибудовує форму цілого, спираючись на дві строфи. Однак логіка тематичного розвитку лише натякає на тричастинність,

тяжючи до наскрізного розвитку, тоді як тональна логіка пісні дозволяє виявити ознаки тричастинності. Форма першої пісні має риси строфічної форми, ознаки тричастинності і пронизана наскрізним тематичним розвитком, що продиктовано розгортанням смислу в поетичному тексті: світ фантастики вторгається в середину першої строфи, після чого відбувається повернення до «реального» світу, у той же час, розгортання сюжету підпорядковується ідеї незворотності.

В плані мотивно-тематичної організації у вокальній партії виокремлюється великий масштабний рівень, на якому простежується поділ на дві строфи – *A* і *B*. На більш низькому масштабно-структурному рівні строфи складаються з фраз, а ті, у свою чергу, з мотивів, які композитор повторює (точно або варіантно) і комбінує. Виокремимо п'ять тематичних елементів (*a*, *b*, *c*, *d*, *e*), які за обсягом співпадають із мелодичною фразою, в поодиноких випадках з декількома фразами. Представимо їх у послідовності: 1) тематичний елемент *a*, який складається з висхідної терції та розспівів з опорою на сексту; 2) *a*₁ – варіант *a*, містить висхідну терцію; 3) тематичний елемент *b* побудований на висхідній октаві з подальшими низхідним рухом четвертями та розспівами дрібними тривалостями (шістнадцяті), які відсилають до елемента *a*; 4) тематичний елемент *c* на перший погляд постає абсолютно новим матеріалом, але починається, як і попередні елементи, з-за такту, містить рух тріольними шістнадцятими, які нагадують розспіви шістнадцятими в елементі *a*; 5) елемент *c*₁ розширений, містить рівномірний рух восьмими, які відсилають до елемента *a*; 6) тематичний елемент *c*₂ починається, як і *c*, далі композитор використовує тріольний ритм з мотиву *c*, але з новим мелодичним матеріалом; 7) стислий варіант *c*₂ – в кінці прибрана вісімка; 8) тематичний елемент *d* охоплює восьмитакт, в ньому синтезуються два елементи: кварто-квінтові мотиви кличу та розспівний елемент, який відсилає одночасно як до *a*, так і до *b*; 9) *b*₁ є варіантом *b* без розспівів; 10) тематичний елемент *e* синтезує ритмічні і мелодичні ідеї попередніх елементів: низхідний рух, погойдуючий зворотній рух з оспівуванням, проте не містить широких інтервалів; 11) *e*₁ — варіант тематичної структури *e* із довгим звуком наприкінці; 12) *b*₂ насичена розспівами та є варіантом структури *b*.

На рівні тематизму Ф. Ліст застосовує техніку варіантною та комбінаторною роботи з мотивами, завдяки чому відбувається

пророщування нових мотивів і постійне тематичне оновлення. Таким чином реалізується ідея наскрізного розвитку, повна і точна тематична реприза не настає, що зумовлено логікою поетичного смислу. Реприза утворюється на тональному рівні (повернення до тональності твору *Des-dur* наприкінці твору), тому дія тональності як організуючо-об'єднуючого чинника виявляється дуже потужною. З точки зору тональної логіки вибудовується тричастинна репризна форма, однак логіка тонального руху не співпадає з логікою поділу на поетичні строфи. Модуляція до *A-dur* відбувається в середині першої строфи зі зверненням чарівного, «ангельського» голосу до хлопчика: таким чином окреслюється протиставлення бемольної та дієзної тональностей, які пов'язані, відповідно, з реальним і фантастичним світами. Середній розділ умовно тричастинної репризної форми утворюють зони перебування в далеких тональних сферах і зони нестійкої гармонії, які пов'язані зі сферою фантастичного. Повернення в основну тональність відбувається наприкінці, з розв'язкою. Логіку тонального руху в творі можна представити у такій схемі: $a + a_1$ (*Des-dur*) — b (*A-dur*) — c (*A-dur*) — c_1 (*A - F-dur*) — c_2 (*F-dur*) — d (*cis-moll*) — b_1 (зона гармонічної нестійкості) — e (зона гармонічної нестійкості з тяжінням до *cis-moll*) — e_1 (ствердження *Des-dur*, розв'язка подій) — b_2 (*Des-dur*).

Мотивно-тематична плинність, породжена варіантною і комбінаторною роботою, урівноважується в тому числі і фортепіанною фактурою, яка є вагомим чинником об'єднання. У вступі презентована фактурна ідея, яка буде чинною до середини другої строфи: на тлі широких гармонічних фігурацій в партії лівої руки (невпинний рух тридцятьдругими тривалостями в розмірі 3/8, що породжує звукозображальний ефект гри води), у партії правої звучать відлуння мелодичних фраз вокальної партії, утворюючи з нею діалог. При утриманні єдиного фактурного малюнка фортепіанна партія чуйно реагує на смислове наповнення поетичного тексту, зміни у фортепіанній фактурі відзначають його смислові повороти. У середині першої строфи на словах «*і чує він чудний наспів*» відбувається модуляція в *A-dur*, що підкреслюється появою нового акордового елемента (секстоль) в остинатному і мелодичному варіантах в партії правої руки. Втім, в середині другої строфи після слів „*там води омивають його груди*“ тип фігураційного руху дещо змінюється за рахунок поліритмії між двома шарами фактури в партіях обох рук і

далі в результаті встановлення фігури шістнадцятими в партії лівої руки при збереженні руху тридцятьдругими у верхньому шарі фактури. Фігураційний малюнок в експозиційному варіанті композитор повертає в зоні тональної репризи. Таким чином, всю пісню пронизує єдиний ритмо-фактурний малюнок з конфігураційними варіантами втілення і з вкрапленнями нових фактурних елементів, які відзначають важливі сюжетні повороти, смислові зсуви. Те, наскільки важливою є для композитора фактура, демонструє невелике фортепіанне завершення, в якому композитор інтегрує основні фактурні елементи пісні.

Першу пісню з циклу Ф. Ліста можна порівняти і з баладою, і з оперною сценою. Використання прийомів звукозображення, сюжет, в якому переплітаються реальність і фантастика, наскрізність сюжетного і тематичного розвитку, відповідні засоби втілення смислу вірша (мотивно-тематичні, тонально-гармонічні, фактурні, формотворчі) зближують пісню з баладою. Непомірно великий двадцятитрьохтактовий вступ, у якому експоновані тематичні елементи мелодії вокальної партії, насичена фактура супроводу — із оперною сценою. У другій редакції твору композитор не відмовляється від великого вступу, трохи його скорочуючи (дев'ятнадцять тактів і один такт фермати) і перебудовуючи смислово і конструктивно. Вступ складається з двох розділів, які різняться типом фігураційного руху, початок другого позначений зсувом у тональність *A-dur* (протягом чотирьох тактів) з подальшим поверненням до основної тональності *Des-dur*. Співставлення бемольної і дієзної тональних сфер на початку твору накреслює майбутнє протистояння і конфлікт реального і фантастичного світів, тим самим загострюючи закладені у поетичному першоджерелі смисли.

Так само Ф. Ліст не відмовляється від композиційної ідеї «розбалансування» строфічної будови віршу і наскрізного сюжетного розгортання, яке у другій версії підсилюється іманентно музичною (тональною) логікою організації цілого. Як і в першій редакції в середині першої строфи відбувається модуляція до *A-dur* (знаки цієї тональності композитор проставляє на два такти раніше, ніж у першій редакції, «очищаючи» нотний текст від зайвих знаків), а от повернення до основної тональності *Des-dur* — лише наприкінці пісні, після того, як прозвучать останні слова вокальної партії. Фактично тональна реприза настає у невеликій фортепіанній постлюдії, побудованої на

одному тематичному елементі, тому більш цілісної порівняно із першою. Після модуляції в *A-dur* встановлюються локальні тональні зони *F-dur*, *E-dur*, які передують *Des-dur*, утворюючи з ним смислову опозицію і підсилюючи наскрізність мотивно-тематичного розвитку у вокальній партії. Мелодія вокальної партії змінюється: вона позбавляється декоративних елементів – майже немає розспівів складів, дрібних тривалостей, обмежено застосування високого регістру. Мелодичні фрази стають більш простими і рельєфними, однак метод варіантної і комбінаторної роботи з ними зберігається, що дає змогу пророщувати новий матеріал, втілюючи ідею послідовного розкриття сюжету.

Ще більших змін зазнає фортепіанна партія. Композитор відмовляється від принципу збереження єдиного фактурно-ритмічного малюнка (звернемо увагу і на зміну розміру з 3/8 на 6/8, що дозволяє збільшити ритмічну одиницю з тридцятьдругої на шістнадцяту), який виконує декілька функцій: об'єднуючу, зображальну, колористичну, пронизуючи пісню від початку до кінця (іноді в доволі фактурно складних і насичених варіантах). Натомість, позбавляє фігурації багатосаровості, спрощує їх, урізноманітнює фігураційний малюнок, частіше змінює тип фігурацій, окрім них застосовує акордовий тип фактури, використовує контраст щільного багатоголосся і одноголосся. Усе це робить фортепіанну партію більш різноманітною з точки зору фактури, більш гнучкою і дискретною. Суттєво зменшується зовнішня декоративність і зображальність, «тяжкість» фактури, проте загострюється реактивність фортепіанної партії на смисловий план, на розгортання сюжету.

Висновки. Між двома редакціями першої пісні циклу багато спільного: збереження жанрової неоднозначності, великого вступу, розбалансованості строфічності вірша і наскрізності музичної композиції, протиставлення двох світів на рівні тональної організації, застосування варіантності і комбінаторності як методів мотивно-тематичної роботи, нарешті, збереження тієї ж самої тональності. У той же час між редакціями є величезні відмінності: у другій версії більш рельєфна вокальна партія, спрощена і дискретна фортепіанна, що у взаємодію із логікою тонального розвитку і мотивною варіантністю і комбінаторністю «грає» на розкриття смислового плану поетичного першоджерела. Редукція зайвого, лаконічність висловлювання, відмова від зовнішньої декоративності – так можна

визначити сутність редакційної роботи Ф. Ліста, яка свідчить про еволюційність композиторського мислення, творчу зрілість, мудрість і виваженість; самообмеження як вияв досконалості. Виявлені особливості двох редакцій першої пісні можуть мати не тільки суто теоретичне, але і практичне значення для вибудовування виконавської інтерпретації.

Перспективами дослідження є вивчення редакцій творів різних жанрів, історичних епох і стильових напрямків з метою проникнення у специфіку композиторського мислення.

Список використаних джерел і літератури:

1. Ващенко Е.В. Камерно-инструментальная музыка Альфреда Шнитке: принципы композиторского мышления : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Харьков, 2016. 234 с.
2. Говорухіна Н.О. Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга) : автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Харків, 2009. 18 с.
3. Дзюба О. А., Кдирова І. О. Філософська тематика в художньому просторі камерно-вокальних творів Ф. Ліста. Актуальні питання культурології, 2017. Вип. 17. С. 127–132.
4. Калашник М. П. Музичний тезаурус композитора: аспекти вивчення: монографія. Київ; Харків, 2010. 252 с.
5. Калініна А. С. Принципи трактування поезії П. Тичини у вокальному циклі «Енгармонійне» Л. Дичко. Аспекти історичного музикознавства : Збірник наук. статей. Харків, 2019. Вип. 15. С. 80–98.
6. Калініна А. С. Своєрідність втілення перекладених віршів Г. Гейне у вокальному циклі Д. Клебанова. Аспекти історичного музикознавства: Збірник наук. статей. Харків, 2018. Вип. 13. С. 74–87.
7. Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления. Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования : сборник статей. Киев : Муз. Украина, 1989. С. 28–34.
8. Малий Д.М. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2018. 218 с.
9. Москаленко В.Г. Лекції з музичної інтерпретації : навчальний посібник. Київ, 2013. 134 с.
10. Полканов А.А. Феномен камерного співу: від естетичних настанов до музично-семантичних властивостей: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17:00.03. Одеса, 2021. 185 с.
11. Пясковський І.Б. Логічне і художнє в музичному мисленні. Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2009. Вип. 1 (2). С. 21–25.

12. Пясковский И.Б. Логика музыкального мышления. Київ : Музична Україна, 1987. 179 с.
13. Савченко Г.С. Обґрунтування специфіки оркестрового мислення: теоретичний аспект. Музичне мистецтво і культура. Одеса, 2022. Вип. 2 (34). С. 80–92.
14. Самойленко О.І. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.
15. Федоровська І. С. Особливості Жанрово-інтонаційних та поетичних символів у драматургії вокального циклу Валерія Антонюка «Теплі пісні на вірші Валентини Антонюк». Музикознавча думка Дніпропетровщини: Збірник наук. статей. Дніпро, ГРАНІ, 2022. Вип. 23 (2). С. 61–74.

References:

1. Vashchenko, E. V. (2016). Chamber and instrumental music of Alfred Schnittke: principles of composer thinking. Kharkiv. Dissertation, 234 p. [in Russian].
2. Govorukhina, N. O. (2009). Evolution of the vocal cycle and regularities of cycle formation (on the example of the works of R. Schuman, H. Wolff, A. Schoenberg). Extended abstract of candidat's thesis. Kharkiv, 18 p. [in Ukrainian].
3. Dzyuba, O. A., Kdyrova, I. O. (2017). Philosophical themes in the artistic space of F. Liszt's chamber and vocal works. Current issues of cultural studies, Vol. 17, pp. 127–132 [in Ukrainian].
4. Kalashnyk, M. P. (2010). The composer's musical thesaurus: aspects of study: monograph. Kyiv; Kharkiv, 252 p. [in Ukrainian].
5. Kalinina, A. S. (2019). The principles of interpretation of P. Tychna's poetry in the vocal cycle "Enharmonious" by L. Dychko. Aspects of historical musicology, Issue 15. pp. 80–98 [in Ukrainian].
6. Kalinina, A. S. (2018). The peculiarity of the embodiment of the translated poems of H. Heine in the vocal cycle of D. Klebanov. Aspects of historical musicology, Issue 13, pp. 74–87 [in Ukrainian].
7. Kotlyarevsky, I. (1989). To the question about the comprehensibility of musical thinking. Musical thinking: essence, categories, aspects of research: a collection of articles. Kyiv: Muzuchna Ukraine, pp. 28–34 [in Russian].
8. Maliy, D. M. (2018). The specifics of the composer's thinking in the music of the last third of the 20th - beginning of the 21st centuries. Kharkiv. Dissertation, 218 p. [in Ukrainian].
9. Moskalenko, V. G. (2013). Lectures on musical interpretation: a study guide. Kyiv, 134 p. [in Ukrainian].
10. Polkanov, A. A. (2021). The phenomenon of chamber singing: from aesthetic guidelines to musical-semantic properties. Odessa, Dissertation, 185 p. [in Ukrainian].
11. Pyaskovsky, I. B. (2009). Logical and artistic in musical thinking. Journal of the National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky. Kyiv: NMAU named after P.I. Tchaikovsky, Vol. 1 (2), pp. 21–25 [in Ukrainian].

12. Pyaskovsky, I. B. (1987). The logic of musical thinking. Kyiv: Musical Ukraine, 179 p. [in Russian].
13. Savchenko, H. S. (2022). Justification of the specificity of orchestral thinking: theoretical aspect. Musical art and culture, Issue 2 (34), pp. 80–92 [in Ukrainian].
14. Samoilenko, O. I. (2020). Psychology of art: modern musicological projections: monograph. Odesa: "Helvetika" Publishing House, 236 p. [in Ukrainian].
15. Fedorovska, I. S. (2022). Peculiarities of genre-intonational and poetic symbols in the dramaturgy of Valery Antonyuk's vocal cycle "Warm songs on poems by Valentina Antonyuk". Musicological opinion of Dnipropetrovsk region, Issue 23 (2), pp. 61–74 [in Ukrainian].

UDC 782+78.06/781.6

DOI 10.33287/222315

Енська Олена Юріївна,

*доцент кафедри музикознавства та культурології
Сумського державного педагогічного університету*

ім. А.С.Макаренка

тел.: (050) 150 - 55 - 58

e-mail: elena.enskaya@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8860-3495>

Зав'ялова Ольга Костянтинівна,

*доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри музикознавства та культурології
Сумського державного педагогічного університету*

ім. А.С.Макаренка

тел.: (050) 250 - 23 - 62

e-mail: cellooz@i.ua

<https://orcid.org/0000-0002-9483-5871>

«ФРА-ДИЯВОЛО» ДАНІЕЛЯ ОБЕРА ЯК ЗРАЗОК ФРАНЦУЗЬКОЇ КОМІЧНОЇ ОПЕРИ НОВОГО ТИПУ

На прикладі опери «Фра-Дияволо» зрілого періоду творчості Д. Обера досліджено жанр французької комічної опери 30-х років XIX століття. Розкрито драматургічні, композиційні, жанрово-стильові особливості твору. Визначено традиційні параметри комічної опери і її новаторські риси. Охарактеризовано стилістику сольних номерів та відзначено надзвичайну роль вокальної майстерності оперних співаків у зв'язку з віртуозністю виконавських партій. Проаналізовано

ансамблево-хорові сцени, встановлено їх драматургічне значення та композиційні особливості. **Мета статті** – визначити традиційне й новаторське в комічних операх Д. Обера зрілого періоду творчості, розкрити їх драматургічні, композиційні та жанрово-стильові особливості (на прикладі аналізу опери «Фра-Дияволо»). **Методологічною основою** статті є комплексний огляд, заснований на історико-теоретичному та музично-виконавському підходах. Основними методами роботи є історико-культурологічний, системний, жанрово-стильовий та інтерпретаційний аналіз. **Наукова новизна статті** полягає у встановленні жанрово-стилістичних, драматургічних та композиційних особливостей французької комічної опери ХІХ століття. Окрема увага приділяється новаціям жанру у творчості Д. Обера. Зазначені аспекти дослідження розкриваються шляхом аналізу однієї з найпопулярніших опер композитора – «Фра-Дияволо». **Висновки.** Узагальнено новаторські добутки Д. Обера у жанрі французької комічної опери. З'ясовано, що, трансформуючи форми та структури комічної опери, композитор розвинув нові принципи та естетику жанру, розширивши межі жанрової моделі. Для створення характерної романтизмові психологічної глибини і достовірності Д. Обер обирає головними персонажами реальних людей, а дія його опер розгортається на жанрово-побутовому тлі, що підкреслює емоційну забарвленість ситуації. Відчуття безпосередності й жвавості сценічної дії виникає завдяки численним хоровим, пісенним й танцювальним епізодам, які є колоритним фоном драматургічного розвитку. Важливе значення надається лінії другорядних персонажів, що створює драматургічний контраст з основною, часто для того, щоб протиставити щирі почуття героїв із їх імітацією. Для реалізації драматургічних завдань використовуються відповідні музичні жанри: вальси, марші, хорові пісні, речитативи та ін. Сольні вокальні партії, залежно від характеру сцени, мають гнучку аріозо-романсову мелодику або є речитативними чи насиченими бравурними колоратурами тощо.

Ключові слова: французька комічна опера, оперні новації Д. Обера, оперна драматургія, оперна композиція, вокальна майстерність, специфіка хорових сцен в опері, музична характеристика персонажів.

Olena Enska, Candidate of Art (Ph. D), Associate Professor Department of Musicology and Culturology Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko.

Olga Zavialova, Doctor of Arts, Professor, Head of Musicology and Culturology Department Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko.

„Fra-diavolo” by daniel auber as an example of a new type of french comic opera

The genre of French comic opera of the 30s of the 19th century is studied on the example of the opera «Fra-Diavolo» from the mature period of D. Auber’s work. Dramaturgical, compositional, genre-style features of the work are revealed. The traditional parameters of the comic opera and its innovative features are determined. The style of solo numbers is characterized and the extraordinary role of the vocal skill of opera singers in connection with the virtuosity of the performing parts is noted. Ensemble and choral scenes were analyzed, their dramaturgical significance and compositional features were determined. **The purpose** of the article is to determine the traditional and innovative in D. Auber’s comic operas of the mature period of creativity, to reveal their dramaturgical, compositional and genre-stylistic features (on the example of the analysis of the opera «Fra-Diavolo»). **The methodological basis** of the article is a comprehensive review based on historical-theoretical and musical-performance approaches. The main methods of work are historical-cultural, systemic, genre-stylistic and interpretive analysis. **Scientific novelty** of the article lies in establishing the genre-stylistic, dramaturgical and compositional features of French comic opera of the 19th century. Special attention is paid to the innovations of the genre in the work of D. Auber. These aspects of the research are revealed through the analysis of one of the most popular operas of the composer – «Fra-Diavolo». **Conclusions.** The innovative achievements of D. Auber in the genre of French comic opera are summarized. It was found that, transforming the forms and structures of the comic opera, the composer developed new principles and aesthetics of the genre, expanding the boundaries of the genre model. To create the psychological depth and authenticity characteristic of romanticism, D. Auber chooses real people as the main characters, and the action of his operas unfolds against a genre-household background, which emphasizes the emotional coloring of the situation. The sense of immediacy and liveliness of the stage action arises due to numerous choral, song and dance episodes, which are a colorful

background of dramatic development. Important is attached to the line of minor characters, which creates a dramatic contrast with the main one, often in order to contrast the sincere feelings of the characters with their imitation. Appropriate musical genres are used to implement dramaturgical tasks: waltzes, marches, choral songs, recitatives, etc. Solo vocal parts, depending on the nature of the scene, have a flexible arioso-romantic melody or are recitative or rich bravura coloratura, etc.

The key words: French comic opera, Opera innovations by D. Aubert, opera dramaturgy, opera composition, vocal skills, specifics of choral scenes in opera, musical characteristics of characters.

Постановка проблеми. Поряд із Франсуа Галеві та Джакомо Мейєрбером, одним із лідерів французького оперного мистецтва ХІХ століття був Данієль Обер. У творчому доробку цього композитора, відомого також як засновника жанру «великої» французької опери, провідне місце посідав комічний жанр. Майже всю свою увагу Д. Обер приділив комічній опері, збагативши її цілою низкою визначних шедеврів. Серед них твори зрілого періоду: «Фра-Дияволо» (1830), «Бронзовий кінь» (1835), «Чорне доміно» (1837), які загалом стали зразками жанру у європейській музиці. Художній рівень цих та інших творів Д. Обера підтверджується тим, що й нині вони продовжують своє життя на сценах світових театрів, їх транслюють по телебаченню, розміщують записи у соцмережах тощо. Але жанр комічної опери та творчість її представників не отримали належної уваги дослідників. Зокрема творчість Д. Обера, як новатора в жанрі комічної опери, в музикознавстві висвітлено недостатньо.

Мета статті - визначити традиційне й новаторське в комічних операх Д. Обера зрілого періоду творчості, розкрити їх драматургічні, композиційні та жанрово-стильові особливості (на прикладі аналізу опери «Фра-Дияволо»).

Аналіз сучасних публікацій. Французькій оперній культурі приділена певна увага українських музикознавців, насамперед це монографія М. Черкашиної «Історична опера епохи романтизму: Досвід дослідження» [5] та посібник групи авторів «Історія опери» [2]. Але розвитку комічної опери у цих працях не приділено уваги. У контексті вивчення французької ліричної опери побіжно торкається жанру комічної опери та творчості Д. Обера Л. Мудрецька [3]. Серед ґрунтовних досліджень жанру французької комічної опери слід відзначити дисертацію К. Гейвандової «Французька комічна опера

епохи романтизму. Проблеми жанроутворення» [1]. У цьому дослідженні певною мірою було розкрито особливості драматургічної та композиційної будови оперних творів Д. Обера. Крім того, деякі матеріали щодо оперного доробку Д. Обера містяться у навчальних посібниках та в енциклопедичних виданнях [4; 8; 9; 10; 12]. Зустрічаються і публіцистичні та критичні есе про постановки опер композитора. Однак окремої праці, присвяченої новаціям Д. Обера в жанрі комічної опери на сьогодні не має.

Зважаючи на недостатнє висвітлення жанру комічної опери, зокрема творів Д. Обера у науковому обігу, а також тенденції відновлення цих постановок на світових оперних сценах, нагальним питанням сучасного музикознавства постає оцінка внеску композитора у розвиток європейського мистецтва, що становить **актуальність** пропонованої статті.

Виклад основного матеріалу. Даніель Франсуа Еспрі Обер (Auber, 1782 - 1871) - видатний оперний композитор, 36 творинь у доробку якого належать до комічного жанру. Маючи від природи надзвичайний хист до створення музично-драматичних вистав, Д. Обер зумів сповна реалізувати себе як оперний композитор тільки у сорокарічному віці, співпрацюючи з видатним драматургом і лібретистом Еженом Скрибом (1791 – 1861). Саме у 1820-х роках з-під пера Д. Обера виходять твори, які приносять йому славу одного з провідних композиторів у жанрі комічної опери. Остаточо це положення затвердилось після виходу опери «Каменярь» («Le maçon», 1825), в якій втілено кращі риси «французького» стилю – граціозність, тендітність, легкість, грайливість [12]. Ця опера стала рубіжною у формуванні індивідуального стилю митця. До кінця XIX століття вона міцно утримувалась в репертуарі французьких театрів, зокрема у Опера-Комік вона йшла понад 500 разів.

Через два роки після «Каменяря» Д. Обер пише «Німу з Портіччі» (1827) - перший зразок жанру «великої» французької опери, згодом розвиненого Дж. Меєрбером, і перший беззаперечний шедевр її автора. Успіх «Німої», де, поряд з незвичайним для опери історико-революційним сюжетом та динамічною дією, було використано нове освітлення і технічні спецефекти, сприяв тому, що у 1829 році Д. Оберу було присвоєно звання академіка Французької Академії витончених мистецтв, і в тому ж році він зайняв посаду директора придворних концертів. Треба зазначити, що професійна кар'єра

Д. Обера загалом була дуже успішною: з 1842 року він був директором Паризької консерваторії, а в сімдесят п'ять років (з 1857 року) очолив імператорську капелу [12].

1830 – 1840-ві роки – період неминущого успіху оперних вистав композитора, коли з'являються «Закохана куртизанка» (1830), «Любовний напій» (1831), «Маркіза де Бренвільєр» (1832), «Фальшивомонетники» (1833), «Лесток» (1834), «Бронзовий кінь» (1835), «Актеон», «Білі капюшони», «Дружина посла» (1836), «Чорне доміно» (1837), «Озеро фей» (1839), «Занетта або ігри з вогнем» (1840), «Діаманти корони» (1841), «Герцог д'Олон» (1842), «Диявольська доля» (1843), «Сирена» (1844), «Баркарола, або Кохання та музика» (1845) та ін. Початком цієї низки блискучих творів став шедевр 1830 року - опера «Фра-Дияволо», яка і нині утримується в репертуарі світових театрів.

Триактна опера Д. Обера «Фра-Дияволо, або Готель у Террачині» (за лібретто Е. Скриба) написана на сюжет, головним героєм якого був відомий розбійник Мікеле Пецца, який на початку ХІХ століття боровся проти французької окупації на півдні Італії. Незважаючи на історичну реальність персонажа та його драматичне життя, автори опери розгорнули події в лірико-побутовому ключі. Таким чином, твір відповідав як традиції комедійного жанру (характер сюжету), так і головній тенденції часу – інтересу до історії та ліричному вираженні драматичної дії.

Оберівська комічна опера зрілого періоду затверджує більш ранні досягнення композитора у відновленні та збагаченні цього жанру. Розвиненішою стала персонажна група, в якій задіяно значну кількість діючих осіб. З них до першого плану відносяться: Фра-Дияволо, отаман розбійників, він же – «маркіз Сан-Марко» (тенор); Джакомо, його підручний (бас); Беппо, розбійник (тенор), а також дві ліричних пари: Церліна - донька хазяїна трактиру (сопрано) та її коханий Лоренцо, бідний офіцер (тенор); друга пара – англійці лорд Кокбер (баритон) і його дружина Памела (меццо-сопрано). Героями другого плану є трактирник Маттео (бас), мірошник (тенор), солдат (тенор), наречений Церліни Франческо (німа роль). В опері задіяні також солдати, селяни та розбійники (хор).

Ежен Скриб у своєму стилі створив лібрето з розвиненою любовною інтригою, характерними персонажами, образи яких знайшли яскраве втілення у музиці Данієля Обера. У першій дії

представлено майже всіх учасників опери. Спочатку на сцені показано карабінерів на чолі з капітаном Лоренцо, які зібралися у таверні. Сюди ж приїжджає і подружжя Кокберів. У розвинутій хорovій інтродукції автори опери не тільки знайомлять глядачів із персонажами, а й одразу завдають поштовх дії. Номер будується за принципом сцени: у музичну тканину рішучого за характером хору солдатів, влітаються сольні репліки Маттео (жорсткі за своєю інтонацією) та Лоренцо і Церліни (лірико-драматичні), з яких узнаємо про складну ситуацію закоханої пари. Пізніше з'являються схвильовані лорд і леді Кокбери – їх пограбували розбійники, і тепер вони між собою з'ясовують, хто у цьому винен. Солдати здогадуються, що грабіжником став Фра-Д'яволо, саме його вони повинні спіймати. Рішучі хорovі фрази передають войовничий настрій карабінерів. Наприкінці сцени з'являється сам Фра-Д'яволо, якого Кокбери вже знають як маркіза, що їхав з ними в одній кареті.

У невеличкому дуетно подружжя композитор майстерно розкриває характери кокетливої леді, якій приємно, що до неї залицяється галантний маркіз, і ревнивого лорда. Комічну ситуацію сварки композитор підкреслює музичними засобами – «довбанням» на *staccato* одного звуку, яке чергується із широкими стрибками, скоромовкою, легкістю та прозорістю оркестрового письма. Все це було типовим у французькій опері завдяки маестро Дж. Россіні, і з цієї сторони Д. Обер продовжив традицію.

Наступний ансамблевий номер – квінтет – підкреслює емоційно-психологічний стан героїв: віртуозні з легкими фіоритурами партії Церліни, Памели і «маркіза» схожі між собою – «маркіз» (який своєю поведінкою нагадує Дон Жуана) продовжує казати компліменти Памелі і залицятися до неї, щоб сильніше визвати ревності її чоловіка, сама ж вона не проти пофліртувати; Церліна, дивлячись на цю гру, мріє про своє щастя з Лоренцо. Вокальна партія (з ламаною мелодичною лінією) лорда Кокбера передає його ревності та обурення з приводу поведінки незваного гостя, якого він називає нахабою. Маттео, батько Церліни, споглядає ситуацію і мріє про багатого нареченого для своєї доньки. Таким чином, у квінтеті кожен з персонажів отримує власну додаткову характеристику. Варто підкреслити майстерність Д. Обера у створенні ансамблевого номеру – по-перше, технічно складні вокальні партії не утворюють враження про їх перевантаженість (саме легкість є головною ознакою композиторського стилю), по-друге,

різнохарактерні лінії, гармонічно переплітаючись, утворюють єдине музичне полотно.

З різних боків охарактеризовано «маркіза» (Фра-Дияволо) у єдиному сольному номері першої дії – «Романсі», який композиційно розташований у центрі. Д. Обер надає подвійну характеристику своєму герою: спочатку через розповідь Церліни, а потім через відповідь самого Фра-Дияволо. Драматичний характер музики першого куплету відповідає поетичному тексту: Церліна за проханням маркіза розповідає про страшного розбійника Фра-Дияволо, який наводить жах на всі округи. Повторюючи у другому куплеті вокальну партію Церліни, маркіз з посмішкою радить молодим дівчатам не користатися чутками і не боятися того, хто захищає бідних. В інтонаціях другого куплету відчувається авантюрний характер героя, який дуже легко ставиться до життя.

У першій дії показано і помічників Фра-Дияволо Беппо і Джакомо, які, з'явившись у таверні, прикидаються голодними подорожніми і просять дати їм притулок. Музично ця сцена виділяється звучанням мюзета (англійський ріжок) з типовою для нього бурдонною квінтою, що, з одного боку, допомогло створити відповідні музичні образи «пілігримів», а з іншого, – надало музиці народного колориту. Такий підхід був характерний не тільки для традиції комічної опери, яка спиралася на народні жанри, а й загалом для романтичного мистецтва того часу, в якому проявлявся підвищений інтерес до історичного та національного. Достатньо пригадати більш ранню історичну оперу Обера «Німа з Портічі», у якій композитор у якості характеристик персонажів широко використав народно-побутові музичні жанри та їх музично-стильові особливості.

Характеристики розбійників доповнюються у наступному терцеті: Беппо і Джакомо повністю підкоряються своєму ватажкові, а Фра-Дияволо виступає як вольова людина (його широкі музичні фрази, насичені акцентами, передають впевненість і внутрішню силу героя-грабіжника). Крім того, партія розбійника тут звучить шляхетно, без відтінку іронії, як це було у попередніх номерах. Таким чином, у терцеті Д. Обер розкриває нову рису Фра-Дияволо, який грабує тільки багатіїв, а нагробоване роздає бідним. Тож головний персонаж опери вже у першій дії виступає у подвійному амплуа, що було взагалі притаманним романтичному мистецтву, проте більше жанру «великої» опери, ніж комічної.

З появою Кокберів Фра-Дияволо знову надягає маску маркіза-звabника. Саме цю його рису композитор підкреслює у другому терцеті. У першому його розділі герой співає Памелі баркаролу, після чого зізнається у «коханні» і намагається дізнатися про сховані гроші. Спокійна, мелодійна баркарола обрамляє схвильовану сцену зізнання. У другій частині терцету показано суперечку між подружжям Кокберів, яку із задоволенням спостерігає Фра-Дияволо. Ця сварка йому на руку – «співчуваючи» лорду, він дізнається, де знаходяться гроші. Швидкий темп, скоромовка, стрімкі мелодичні злети у вокальних партіях та октавні стрибки – все це передає бурхливий емоційний стан героїв.

У хоровому фіналі першого акту за традицією жанру зібрано усіх учасників дії. Е. Скриб надає динамічності сюжетному розвитку: Беппо і Джакомо тікають, почувши карабінерів, які на чолі з Лоренцо повернулися із хорошою звісткою, – вони розігнали розбійників і знайшли коштовності Кокберів. Вдячна Памела у якості приданого дає Церліні гроші, і тепер дівчина завтра зможе одружитися з Лоренцо. Усі радіють, засмучений лише Фра-Дияволо, проте він знає, як заволодіти грошима лорда. Фінал побудований за принципом жвавої сцени – хорові та ансамблеві епізоди чергуються із сольними, герої почергово з'являються і покидають сцену (явні аналогії з оперною драматургією В. А. Моцарта і Дж. Россіні).

Драматургія другого акту опери пов'язана в цілому із втіленням плану Фра-Дияволо. Сюжетна напруженість швидко зростає від початку до кінця дії, що є характерним для комічної опери. У невеличкому оркестровому вступі, який відрізняється пружним ритмом, легкістю та прозорістю оркестровки, одразу упізнається оберівський стиль.

Якщо перша дія переважно складається з ансамблевих номерів, то у другій композитор вводить сольні номери віртуозного плану. Розгорнуту музичну характеристику отримує Церліна, яка, залишившись наодинці у своїй кімнаті, мріє про завтрашнє весілля з коханим. Її арія розпочинається традиційним речитативом, після чого звучить перший кантиленний розділ. Куплетна форма, спокійний темп, тріольний супровід, м'який тембр струнної групи у поєднанні з короткими фразами флейти, ліричний характер вокальних фраз, які прикрашаються «легкими» фіоритурами – все це наближає музику до

романсу і створює образ романтичної юної дівчини, що мріє про щасливе майбутнє.

Другий розділ арії контрастує з першим. Швидкий темп, складні за технікою виконання «перлинні» пасажі, мелізми, ланцюжки широких стрибків на *staccato* відтворюють піднесений настрій героїні. Слід зазначити, що віртуозний стиль цього номеру потребує від виконавиць досконалої вокальної майстерності. Нагадаємо, що у французькій комічній опері такого типу концертні арії стали з'являтися внаслідок популярності опер Дж. Россіні та його впливу на інших композиторів. Даніель Обер у комедійному жанрі затвердив використання вокальної віртуозності як засобу виразності, оновивши цим національну традицію.

Іншим сольним номером другої дії є баркарола Фра-Дияволо, яка звучить після невеликого терцету Церліни і подружжя Кокберів, які готуються до сну. Плавні обриси мелодії з типовим ритмом, приглушена динаміка створюють атмосферу нічного спокою. Після італійської пісні звучить арія Церліни (дівчина знову наодинці зі своїми думками про весілля). Швидкий темп, ритм тарантели в оркестрових рітурнелях, грайливі синкопи у вокальній партії підкреслюють, як і у попередній арії, її стан очікування щастя. У невеличкому другому розділі, який йде у повільному темпі, Церліна милується собою перед дзеркалом (схожа сцена є у написаному майже через тридцять років «Фаусті» Ш. Гуно). Арія завершується тихою молитвою дівчини.

Майстер комедійного жанру Даніель Обер надав цьому номеру неоднозначне й оригінальне драматургічне значення, а саме: у сольну партію Церліни вкрапляються короткі репліки Беппо і Джакомо, які сховалися у її кімнаті, насміхаються над її словами і ніяк не можуть дочекатися, коли вона засне. Фрази розбійників вносять комічний елемент у ліричний характер сцени. Арія Церліни плавно переходить в ансамбль – розбійники хочуть забрати у дівчини, яка засинає, гроші Памели, але не можуть вирішити, як це зробити. Музичними засобами (розчленованість кожного слова короткими паузами на склади, їх вимовляння *staccato*, приглушена динаміка) передаються обережні кроки непроханих гостей, що крадуться у темній кімнаті (також відгуки музичної лексики комічних опер В. А. Моцарта та Дж. Россіні, надалі цей прийом зустрічатиметься у Ф. Галеві в опері «Гвідо і

Жиневра» та у Дж. Верді в «Риголетто» у хорі придворних «Тихіше! Тихіше!» з I дії).

Друга дія завершується динамічним фіналом. Інтрига розгортається у несподіваному руслі. Нічна поява Лоренцо із карабінерами піднімає всіх на ноги. Церліна радісно зустрічає нареченого, Кокбер бурчить, що не можливо спати. Раптом всі чують шум – це розбійники, намагаючись покинути кімнату Церліни, щось перекинули. Вийшовши до мешканців готелю, «маркіз» врятовує своїх спільників: він сміливо заявляє, що у нього тут було побачення, а після паузи додає: «з Памелою». Коли обурений лорд пішов до дружини, Фра-Дияволо розкриває свою таємницю Лоренцо: «У нього (маркіза) було побачення із Церліною». Короткі почергові «рвані» фрази учасників сцени передають їх обурення нахабною поведінкою «маркіза». Напроти, музична мова Фра-Дияволо відрізняється спокоєм та мелодизмом.

Новий розділ фіналу відкривають дуети-сварки лорда Кокбера і Памели та Лоренцо і Церліни. За цим із задоволенням спостерігає головний інтриган: поки чоловіки будуть розбиратися зі своїми жінками, він встигне пограбувати їх і втекти. Народ, що зібрався на шум, також обурений поведінкою гостя. Оригінальним є музичне втілення цієї драматичної за змістом сцени: легкий танцювальний характер оркестрового супроводу, блискучу тему якого у верхньому регістрі веде струнна група, разом з драмою утворює комічно-гротесковий ефект, що зводить нанівець серйозність подій. Аналогічними прийомами користується надалі у своїх оперетах Ж. Оффенбах.

Композиція наступної дії також включає сольні, ансамблеві та хорові номери. Третій акт відкривається речитативом і великою арією Фра-Дияволо, який у гірській ущелині чекає Беппо і Джакомо. Д. Обер знову характеризує свого героя з різних боків. Перший з двох розділів арії має рішучий, майже героїчний характер. Пружний, побудований на пунктирних формулах ритм вокальної партії, рух мелодії по акордових звуках та її широкі злети, маршовий супровід оркестру підкреслюють рішучий настрій розбійника, який жадає помститися своїм ворогам. Тут, як і в романсі з першої дії, визначена життєва позиція персонажа: він грабує лише багатіїв, купців або лихварів, а біднякам дає притулок і гроші.

Невелика середня частина за характером тематизму сприймається спочатку як лірична – Фра-Дияволо згадує про дівчат, що тремтіли при зустрічі з розбійниками і благали їх відпустити. Але раптово лірика трансформується у гротеск: Фра-Дияволо дрижачим фальцетом зображує таку бідолашну і співає від її імені. Як бачимо, Д. Обер не упускає можливості додати гумору до портрету свого героя. Імітація тремтячого жіночого голосу у верхньому регістрі не може не викликати посмішки (варто зазначити, що у цьому фрагменті арії не менш важливою ніж вокальна, є акторська майстерність виконавця).

Відновлення рішучих інтонацій з гострим пунктирним ритмом повертає музику у початкове русло: Фра-Дияволо тепер виступає як лицар, який поважає та захищає прекрасних жінок і «завжди співає їм серенади». Музичними засобами композитор одночасно розкриває різні риси героя: пружними вольовими фразами підкреслюється мужність лицаря, а граціозними, легкими фіоритурами – галантність кавалера. Друга частина арії, що йде у швидкому темпі у дусі італійської тарантели, знову підкреслює рішучий намір Фра-Дияволо заволодіти грошима лорда Кокбера. Впевнений в успіху розбійник ще раз продумує план пограбування і, не дочекавшись своїх спільників, залишає їм записку.

Характер музики наступної сцени змінюється відповідно до подальшої драматичної дії: появи селян, які прийшли поздоровити молоду пару з весіллям. Поліфонічне викладення чоловічих та жіночих партій, їх перегукування створюють враження натовпу, що рухається. Голоси Беппо та Джакомо, які знаходяться серед селян (їх розмовні діалоги вплітаються в загальну хорову партитуру), додають реалістичності цей сцені. Ліричний світлий характер музики хору поєднується тут із гумористичною ситуацією – розбійники ніяк не можуть прочитати записку від Фра-Дияволо, у якій сказано, що їм далі треба робити.

Невеликий лірико-драматичний дует Лоренцо і Церліни, які з'ясовують відносини, змінює загальний настрій дії. Лоренцо, обурений «зрадою» Церліни, відмовляється від весілля, а Церліна не може зрозуміти причини такої поведінки коханого. Дует-суперечку вирішено у традиційній для таких номерів формі: герої співають по черзі (спочатку Лоренцо, а за ним Церліна), потім разом; при тому зберігається характер партії кожного.

Емоційно напружений ансамбль молодої пари підготовляє динамічний фінал всієї опери, який за швидкістю розгортання подій та несподіваними сюжетними поворотами можна порівняти з фіналами музичних втілень відомої комедії П. Бомарше (опери «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта та «Севільський цирульник» Дж. Россіні). На сцені збираються всі персонажі. Спочатку появляються карабінери (звучить їх бадьорий хор), Лоренцо збирається йти в ущелину на дуель з «маркізом» (характер його партії не змінився), Маттео з'єднує руки Церліни і багатого Франческі – з ним вона знайде своє щастя (короткі прості за мелодичним малюнком репліки трактирника підкреслюють його побутовий прагматизм). Схвильована Церліна не може відпустити нареченого, сварка молодих продовжується. Беппо і Джакомо насміхаються над ревним Лоренцо, якому в ущелині «намнуть боки». Раптом вони бачать Церліну і згадують, як вона милувалася собою перед дзеркалом, і з іронією повторюють її слова (звучить куплет із другої арії Церліни з другого акту).

Новий епізод фіналу пов'язаний з викриттям розбійників: Церліна, почувши свої слова, зрозуміла, хто перед нею. На тлі оптимістичного звучання хору карабінерів (повторення основної теми) її короткі фрази-звертання до солдатів із проханням спіймати злочинців звучать особливо драматично. У наступному ансамблево-хоровому епізоді (реакція на розповідь дівчини) напруженість зростає. Кульмінацією стає розкриття плану розбійників, завдяки знайденій записці. У партитурі хорові репліки чергуються з репліками окремих учасників дії (у т. ч. і подружжя Кокберів).

Наступний драматургічний етап фіналу – сцена піймання злодія, якому зробили пастку у церкві. Цікавим є її музичне рішення: на тлі церковного дзвону і тихого спокійного вальсу на витриманій динаміці (тему з м'якими обрисами ведуть скрипки) звучать короткі хорові та сольні фрази учасників дії. Розвиненою є тільки партія «маркіза», однак вона емоційно стримана і передає обережність героя, хоч той не здогадується про пастку. Тут треба оцінити тонкий гумор Д. Обера: для передачі напруженості він несподівано обирає романтичний жанр вальсу. Цей музичний «оксюморон» переводить драматичну ситуацію у комедійну площину.

Початок останньої фази фіналу (загальний хор «Victoria!») співпадає з моментом затримання Фра-Диявола, який прийшов грабувати карету Кокберів і був схоплений. Триумфальний хор

«Victoria!», який вже звучав у фіналі першого акту, передає радісний настрій карабінерів і селян.

Цікаво те, що останнє слово композитор залишає за розбійником, який співає куплет романсу Церліни з першого акту (розповідь про розбійника) і попереджає, що про нього ще згадають, бо ніхто ще не міг зловити Фра-Дияволо. Таке завершення опери сприймається як недомовленість, три крапки. Саме це надавало можливість постановникам опери по-різному інтерпретувати фінал, і арешт Фра-Дияволо замінювати його втечею.

Висновки. Підсумовуючи музично-драматургічний аналіз опери Д. Обера, треба відзначити її врівноважену композиційну побудову, структурними одиницями якої є сольні, ансамблеві та хорові номери. Особливу цілісність структури створюють тематичні «арки» між першою та другою діями та фіналом третьої (фрагмент арії Церліни з другого акту, тема хору карабінерів і куплет з романсу Церліни і Фра-Дияволо з першого акту). Особливо майстерно композитор створює різнохарактерні образи героїв.

Перш за все це стосується головного персонажа – Фра-Дияволо, або «маркіза», – який отримує у творі багатогранну характеристику. Герой Д. Обера, розбійник за родом своїх занять, гроза всієї округи, виступає не тільки безжалісним месником, а й ліриком, лицарем, сильною людиною з почуттям гумору, тому викликає співчуття. Не виключено, що саме з цієї причини оперу часто ставили у другій, пізнішій композиторській версії, де головному герою було «дароване життя» (Фра-Дияволо тікав із в'язниці).

Дотримуючись традицій комічної опери, Д. Обер залишив її головну ознаку – розмовні діалоги. Ними насичена вся партитура: вони знаходяться як у середині номерів, так і між ними (зазначимо, що у пізній редакції діалоги були замінені на речитативи). Витримані і сюжетні параметри жанру: місце дії (таверна), соціальний статус персонажів, які, крім Кокберів, є представниками народу. За принципами комічної опери для характеристики героїв та драматичних ситуацій композитор використовує народно-побутовий мелос: романс, тарантелу, баркаролу, вальс.

Але, працюючи над «Фра-Дияволо», композитор йшов шляхом оновлення жанру, що в першу чергу стосується музичної драматургії. Свіжості дії додали динамічні фінали з їх несподіваними сюжетними поворотами, зіткненнями інтересів героїв та розв'язанням конфлікту,

що було притаманно італійській комічній опері, зокрема творам Дж. Россіні.

У зв'язку з цим необхідно відзначити майстерність Д. Обера у створенні масових (ансамблево-хорових) сцен – жвавих, динамічних, різноманітних за драматургічним значенням, структурою та характером, в яких реакція присутніх на ту чи іншу подію поєднується з активним розвитком драматичної дії.

В цьому відчутний прямий вплив «великої» французької опери. Адже на момент створення «Фра-Дияволо» Д. Обер був автором «Німої з Портічі», яка увійшла в історію музики як перший зразок «великої» історичної опери, а сам автор став визнаним майстром хорових сцен (докладно про це див.: [5]).

Важливим кроком було і використання у музичній композиції та драматургії «Фра-Дияволо» тематичних арок, на той час також характерних для багатоактної «великої» опери. Стосовно композиційної структури «Фра-Дияволо» варто підкреслити введення розгорнутих «концертних» арій (звичайно у складній двочастинній формі), також породжених «великою» французькою оперою.

Значним досягненням композитора стало затвердження у комічному жанрі віртуозного вокального письма. Майже всі сольні номери, особливо арії, Д. Обер насичує віртуозними елементами, виконання яких потребує від співаків досконалого володіння голосом. У нову комічну оперу цей стиль потрапив, по-перше, як відгомін незгасаючої популярності творінь Дж. Россіні, вплив якого відчувався у творчості будь-якого французького композитора, і Обер не був виключенням. По-друге, свою роль відіграла конкуренція театрів: перенасиченість оперного ринку весь час потребувала ставити щось нове, що допомагало би театральному підприємцю утримувати свою публіку. По-третє, існувала практика писати і ставити твори «на конкретних виконавців», що й вимагало від композитора використовувати віртуозне вокальне письмо як засіб виразності, а не тільки заради здивування глядачів. Всі ці чинники у комплексі давали свої результати і сприяли відродженню комічного жанру через його інтенсивне оновлення, і, як видно з аналізу, оперна творчість Д. Обера відіграла у цьому процесі значну роль.

Перспективи подальшого вивчення пропонованої тематики полягають у можливості використання отриманих результатів і висновків у наукових дослідженнях, присвячених вивченню жанру

комічної опери загалом і творчості Д. Обера зокрема, особливостей драматургії, музичної лексики, вокального втілення образів, а також у практичному використанні у виконавстві та у навчальних курсах з теорії та історії музики, аналізу музичних творів та ін. у музичних закладах освіти.

Список використаних джерел і літератури:

1. Гейвандова К. Французская комическая опера эпохи романтизма. Проблемы жанрообразования: автореф. дис. ... канд. искусствоведения 17.00.02 Музыкальное искусство. Киевская гос. консерватория. Киев, 1991. 26 с.
2. Иванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери: Західна Європа XVII – XIX століття : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 384 с.
3. Мудрецкая Л. Некоторые наблюдения о метаморфозах французской лирической оперы («Фауст» Ш. Гуно, «Миньон» и «Гамлет» А. Тома, «Манон» и «Вертер» Ж. Массне). Київське музикознавство : зб. ст... Київ: Київський ін.-т музики імені Р.М. Глієра, 2017. Вип. 55. До 150-річчя Київ. ін-ту музики ім. Р. М. Глієра. С. 189 – 204.
4. Обер Даніель-Франсуа-Еспрі. Шевченківська енциклопедія. У 6 т. / Гол. ред. М. Г. Жулинський. Київ : Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка, 2013. Т. 4 : М Па. С. 611.
5. Черкашина М. Р. Историческая опера в эпоху романтизма : Опыт исследования. Київ : Музична Україна, 1986. 151 с.
6. Auber D. Fra Diavolo: opera in 3 acts [Voc. score]. Boston: Oliver Ditson. 248 p.
7. Cucuel G. Les créateurs de l'opéra comique français. Paris, 1914. 274 p.
8. Grove's dictionary of music and musicians. In five volum. NewYork : The Macmillan company, London : Macmillan & CO., Ltd, 1904. Vol. I. 802 s.
9. Laurencie L. De. L'opéra comique. Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire..., fondateur A. Lavignac, pt. 1, (v. 3), P., 1913.
10. Larousse P., Clement F. Dictionnaire lyrique ou Histoire des operas. Paris : Administration du Grand Dictionnaire universel, 1879. 765 p.
11. Malherbe Ch. Auber: biographie critique. Paris : Henri Laurens, 1911. 133 p. <https://archive.org/stream/aubermal00malh#page/20/mode/2up>
12. Riemann Musik Lexikon. 2-te v. neubearbeitete Auflage in 3 b. herausgegeben von W.Gurlitt. B. 1: A K. Mainz: B. Schott's Sohne, 1959. 986 s.; B. 2: L Z., 1961. 976 s.; B. 3: Sachteil A Z., 1967. 1087 s.

References:

1. Gejvandova K. (1991). French comic opera of the Romantic era. Problems of genre formation [Francuzskaya komicheskaya opera epohi romantizma. Problemy zhanroobrazovaniya]. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv, 26 p. [in Russian].
2. Ivanova I. L., Kukol G. V., Cherkashina M. R. (1998). History of opera: Western Europe of the 17th - 19th centuries [Istoriia opery: Zakhidna Yevropa XVII – XIX stolittia]: study guide. Kyiv. 384 p. [in Ukrainian].
3. Mudreckaya L. (2017). Some Observations on the Metamorphoses of French Lyric Opera ("Faust" by Ch. Gounod, "Mignon" and "Hamlet" by A. Thomas, "Manon" and

- "Werther" by J. Massenet) [Nekotorye nablyudeniya o metamorfozakh francuzskoj liricheskoj opery («Faust» SH. Guno, «Min'on» i «Gamlet» A. Toma, «Manon» i «Verter» ZH. Massne)]. Kiev musicology. Kyiv. Issue 55. P. 189 – 204. [in Russian].
4. Auber Daniel Francois Esprit [Ober Daniel-Fransua-Espri]. (2013). Shevchenkiv Encyclopedia. In 6 volume. Ed. M.H. Zhulynskiy. Kyiv. Volume 4 : M Pa. P. 611. [in Ukrainian].
5. Cherkashina M. R. (1986). Historical Opera in the Age of Romanticism: A Research Experience. [Istoricheskaya opera v epohu romantizma : Opyt issledovaniya] Kyiv. 151 p. [in Russian].
6. Auber D. F. E. (1880). Fra Diavolo: opera in three acts [Vocal score]. Boston : Oliver Ditson. 248 p. [in English, in French].
7. Cucuel G. (1914) Les créateurs de l'opéra comique français, Paris, F. Alcan. 274 p. [in French].
8. Grove's dictionary of music and musicians. (1904). In five volum. New York : The Macmillan company, London : Macmillan & CO., Ltd. Vol. I. 802 s. [in English].
9. Laurencie L. (1913) De. L'opéra comique. Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire, fondateur A. Lavignac, pt. 1, (v. 3), P., 1913. [in French].
10. Larousse P., Clement F. (1879) Dictionnaire lyrique ou Histoire des operas. Paris : Administration du Grand Dictionnaire universel. 765 p. [in French].
11. Malherbe Ch. (1911). Auber: biographie critique. Paris : Henri Laurens, 133 p. URL : <https://archive.org/stream/aubermal00malh#page/20/mode/2up> [in French].
12. Riemann Musik Lexikon. (1959, 1961, 1967). 2-te v. neubearbeitete Auflage in 3 b. herausgegeben von W. Gurlitt. B. 1: A K. Mainz: B. Schott's Sohne. 986 s.; B. 2: L Z.. 976 s.; B. 3: Sachteil A Z.. 1087 s. [in Germany].

UDC 783:782.2

DOI 10.33287/222316

Лисенко Ганна Валентинівна,
*здобувач освітнього ступеня «Бакалавр»
кафедри історії та теорії музики
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел. (095) 486 - 69 - 12
e-mail: annaluschenko2332@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0001-5810-9004>*

«ЛАТИНСЬКІ МЕСИ» СТАНІСЛАВА МОНЮШКО: ООНОВЛЕННЯ КАНОНІВ ЖАНРУ

Метою статті є дослідження збереження закладених канонів жанру католицької меси та їх оновлення в духовних творах польського композитора Станіслава Монюшко (1819–1872). Методологія дослідження запропонованої статті базується на комплексі методів –

історичному для створення цілісної панорами духовної культури Польщі епохи романтизму, аналітичному при розгляді «Латинських мес» композитора, компаративному методі для порівняння обох зразків жанру меси в творчості С. Монюшко, методі узагальнення отриманих результатів. **Наукова новизна статті** обумовлена відсутністю в українському та іноземному музикознавстві праць стосовно духовної творчості С. Монюшко, зокрема його «Латинських мес» які, тим не менш, мають важливе значення на шляху збереження та оновлення традицій церковної польської музики. **Висновки.** В результаті розгляду двох «Латинських мес» Станіслава Монюшко (Es-dur як зразок дотримання структури *messa ordinarium* і Des-dur – *missa proprium*) можна виділити основні риси збереження і оновлення канонічних традицій написання мес. З одного боку – використання повного богослужбового латинського тексту, заперечення різких контрастів, зосередження на загальному характері, відведення головної ролі хору та солістам і ролі супроводу для оркестру, написання та застосування форм частин у нерозривному зв'язку з текстом. З іншого боку – відхід Монюшко від канонів жанру через прояв окремих рис салонності, а також синтез здобутків власної камерно-вокальної творчості і церковних законів меси шляхом введення численних сольних фрагментів, які пронизані національним польським мелосом, «Латинські меси» є яскравим прикладом сполучення надбань епохи романтизму, творчих здобутків Станіслава Монюшко у вокальній сфері та відходження від традиційної практики написання мес.

Ключові слова: духовний, жанр, канон, «Латинська меса», музика, Станіслав Монюшко, церковний..

Lysenko Hanna, Bachelors degree holder for Mikhail Glinka academy music of Dnepropetrovsk region

Stanislav Moniushko's «Latin Masses»: updating the canons of the genre

The purpose of the article is to study the preservation of the established canons of the Catholic Mass genre and their renewal in the spiritual works of the Polish composer Stanisław Moniuszko (1819–1872). **The research methodology** of the proposed article is based on a complex of methods: historical method for creating a holistic panorama of the spiritual culture of Poland of the Romantic era, analytical method for considering the composer's «Latin Masses», comparative method for

comparing both examples of the mass genre in the works of S. Moniuszko, and the method of generalizing the results. **The scientific novelty** of the article is due to the absence in Ukrainian and foreign musicology of works on the spiritual works of S. Moniuszko, in particular his «Latin Masses» which, nevertheless, are of great importance on the way to preserving and renewing the traditions of Polish church music. **Conclusions.** As a result of the consideration of two «Latin Masses» by Stanisław Moniuszko (Es-dur as an example of observing the structure of the messa ordinarium and Des-dur – missa proprium), we can distinguish the main features of preserving and renewing the canonical traditions of writing masses. On the one hand, they include the use of the full liturgical Latin text, the denial of sharp contrasts, the focus on the general character, the assignment of the main role to the choir and soloists and the role of accompaniment for the orchestra, and the writing and use of part forms in an inseparable connection with the text. On the other hand, Moniuszko departs from the canons of the genre through the manifestation of certain features of salon music, as well as the synthesis of the achievements of his own chamber vocal creativity and the church laws of the mass by introducing numerous solo fragments imbued with the national Polish melos. «Latin Masses» is a vivid example of a combination of the achievements of the Romantic era, Stanisław Moniuszko's creative achievements in the vocal sphere and a departure from the traditional practice of composing masses.

The key words: «Latin Mass», canon, Stanislaw Moniushko, church, spiritual, music, genre.

Постановка проблеми. Хорова духовна музика Польщі, починаючи з епохи бароко і до наших днів, залишається значним, вагомим культурним пластом. Однак, не дивлячись на її затребуваність у композиторів і широких верств слухацької аудиторії, вона є недостатньо досліджуваною як польськими, так і українськими музикознавцями. Серед низки праць, в яких розглядалися польські твори епохи романтизму, саме церковна музика цього великого у світовій культурі періоду залишається поза уваги. Одним з відомих польських композиторів, який писав духовну музику, є Станіслав Монюшко. Через його здобутки в оперній, вокальній та фортепіанній майстерності, церковна музика відходить на другий план. Втім, в творчій спадщині С. Монюшко налічується близько 80 релігійних творів: меси, псалми, літанії, гімни тощо, які широко виконуються в Європі та Україні.

Для дослідників інтерес представляють «Латинські меси» як ілюстрація, з одного боку, «релігійного» письма композитора, а з іншого – демонстрація оновлення ним католицьких традицій написання мес.

Актуальність статті пояснюється великою кількістю виконань «Латинських мес» Станіслава Монюшко у Польщі та Україні, що потребують теоретичного осмислення з точки зору їх композиційного, жанрово-стилістичного аналізу.

Огляд літератури. Серед численних наукових статей, монографій, дисертаційних досліджень присвячених духовній музиці, жанру меси, значущими для висвітлення обраної теми є: дисертація Маргарити Антоненко [1] з оглядом православної духовної музики в системі української культури кінця ХХ – початку ХХІ століття, наукові статті Аделіни Єфіменко [4–6], Ольги Зосім [3]. Для ретельного вивчення меси як одного з пріоритетних жанрів церковної музики та її особливостей в нагоді стали: монографія А. Єфіменко [7], в якій висвітлюються шляхи оновлення католицької меси ХХ століття, робота Анастасії Дробиш щодо жанрово-стильових особливостей мес А. Брукнера [2].

Але треба зазначити, що, не дивлячись на ґрунтовно розроблений в українському сучасному музикознавстві концепту духовної музики, жодного звернення до мес С. Монюшко не знайдено ані українською, ані іноземною.

Мета статті – дослідження збереження закладених канонів жанру католицької меси та їх оновлення в духовних творах польського композитора Станіслава Монюшко (1819–1872).

Об'єктом дослідження є католицька меса в польській музиці, а **предметом** – меси Станіслава Монюшко в контексті оновлення канонів католицької духовної хорової музики.

Виклад основного матеріалу. Серед польських композиторів, які здійснювали свій внесок у розвиток католицької духовної хорової музики, особливої уваги заслуговує Станіслав Монюшко. Відомий польський композитор, засновник польської національної опери проявив себе не тільки як митець вокального (вокально-камерного) жанру. Духовна музика займає одне з ключових місць у творчості і житті Станіслава Монюшко. Це пов'язано з його працею впродовж всього життя як органіста у Вільнюсі, створенням церковного хору при храмі, який виконував твори композитора, його релігійним

світоглядом. Потреба в написанні хорових духовних творів була викликана також недостатньою кількістю церковного репертуару, який Монюшко намагався всіляко поповнити та збагатити.

Досліджуючи духовну творчість С. Монюшко, звертаємось до збірнику статей польських музикознавців «Польська духовна музика з кінця XVIII до початку XX століть» [8]. В статтях збірника зосереджено аналіз «Остробрамських літаній», гімнів, псалмів композитора, але про меси інформації не знаходимо. Між тим, в спадщині Монюшко налічується сім мес, з них латинських – дві: Es-dur, Des-dur. Тому можемо вважати доцільним розгляд важливого та великого доробку літургійного жанру творчості митця.

Рисунок 1.

Список мес С. Монюшко

№	Назва меси	Рік	Виконавський склад
1	Msza żałobna d-moll	1850	мішаний хор, духові інструменти, орган
2	Msza «Panie, Panie zmiłuj się» e-moll	1855	три голоси, орган
3	Msza łacińska Es-dur	1865	квартет голосів, мішаний хор, струнні інструменти, орган
4	Msza «Panie, nasz Panie...» a-moll	1867	два жіночі голоси, орган
5	Msza łacińska Des-dur	1870	квартет солістів, мішаний хор, орган
6	Msza żałobna «Requiem aeternam...» g-moll	1871	мішаний хор, орган
7	Msza «Piotrowińska» B-dur	1872	квартет голосів, мішаний хор, орган

В період XVIII–XIX ст. були відомі два різновиди мес – польська і латинська. Польська – меса, в якій латинські розспіви змінювались на польські. Вона була більш популярна серед народу через більшу доступність тексту. Однак латинські меси не втратили свого значення і мали такий же вплив, як польські. Зосереджуючи свій інтерес на жанрах церковної музики, Монюшко намагався саме зберегти канони духовної католицької музики. Однак, аналізуючи та порівнюючи «Латинські меси» Es-dur та Des-dur, можна знайти деякі розбіжності щодо їх належності до усталеної структури *Ordinarium missae*.

«Латинська меса» Es-dur (1865) для квартету солістів, мішаного хору і супроводу – квінтету смичкових та органу на традиційний католицький текст – одна з мес композитора, що зберігає усталену структуру *missa ordinarius* і складається з шести її постійних частин: «Kyrie», «Gloria», «Credo», «Sanctus», «Benedictus», «Agnus Dei». «Латинська меса» Des-dur (1865) для органу, мішаного хору та квартету солістів також містить шість основних частин. Але, разом зі збереженням усталеної структури *Ordinarium missae*, Монюшко вводить дві додаткові частини з *Proprium*: «Graduale» (лат. – «ступінь») між «Gloria» і «Credo»; «Offertorium» (лат. – «приношення дарів») між «Credo» та «Sanctus». Рисунок 2.

Порівняння структур «Латинських мес» С. Монюшко Es-dur та Des-dur

№	«Латинська меса» Es-dur	№	«Латинська меса» Des-dur
1	«Kyrie eleison»	1	«Kyrie eleison»
2	«Gloria»	2	«Gloria»
3	«Credo»	3	« <i>Graduale</i> »
		4	«Credo»
4	«Sanctus»	5	« <i>Offertorium</i> »
		6	«Sanctus»
5	«Benedictus»	7	«Benedictus»
6	«Agnus Dei»	8	«Agnus Dei»

Розглянемо тональну драматургію обох «Латинських мес».

Тональна спільність частин в «Латинській месі» Es-dur зосереджує увагу на загальному, піднесеному характері твору. Основним контрастним акцентом стають друга та третя частини – «Gloria», «Credo». Таким чином, виникає відчуття складної тричастинної форми (А–В–С–А–В). Контраст зумовлений динамікою, темпом, характером, викладом фактури та музичним супроводом. Така цілісність викликана поєднанням літургійних та естетичних норм як функції богослужбового канону.

В «Латинській месі» Des-dur, просвітлена, лірична, сповнена молитовним станом тональність Des-dur визначена як основна в творі, але жодна з частин, крім «Kyrie», її не передбачає. Des-dur виступає в якості центру, на кшталт «пункту керування» з подальшим розгалуженням на менші сегменти бемольного напрямку.

Тобто, тональний план меси виглядає наступним чином:

1. «Kyrie eleison» – Des-dur;
2. «Gloria» – Es-dur;
3. «Graduale» – Es-dur;
4. «Credo» – Es-dur;
5. «Offertorium» – *fis-moll*;
6. «Sanctus» – As-dur;
7. «Benedictus» – As-dur;
8. «Agnus Dei» – c-moll→Es-dur.

Виключенням є п'ята частина – «Offertorium» – *fis-moll*. Єдина мінорна, наповнена скорботним настроєм, вона несе в собі функцію ефекту «тихої кульмінації». «Offertorium» є вставним номером і належить до *Proprium missae*. Частина будується за принципом несподіваного співвідношення далеких тональностей Es–*fis*. На перший погляд здається, що ніякого поєднання немає, однак згідно теорії розширеної тональності, *fis-moll* утворює зв'язок в якості тритонанти паралельного мажора відносно попереднього Es-dur : Es-dur–(A-dur)–*fis-moll*. Такий приклад тональних відносин, пов'язаних з виділенням кульмінаційного моменту, знаходимо у творі сучасника Монюшко Ф. Шопена, а саме при проведенні побічної партії в експозиції (Es-dur) та розробці (A-dur) Балади №1 g-moll.

Висновки. В результаті розгляду двох «Латинських мес» Станіслава Монюшко (Es-dur як зразок дотримання структури *missa ordinarium* і Des-dur – *missa proprium*) можна виділити основні риси

збереження і оновлення канонічних традицій написання мес. З одного боку – використання повного богослужбового латинського тексту, заперечення різких контрастів, зосередження на загальному характері, відведення головної ролі хору та солістам і ролі супроводу для оркестру, написання та застосування форм частин у нерозривному зв'язку з текстом. З іншого боку – відхід Монюшко від канонів жанру через прояв окремих рис салонності, а також синтез здобутків власної камерно-вокальної творчості і церковних законів меси шляхом введення численних сольних фрагментів, які пронизані національним польським мелосом, «Латинські меси» є яскравим прикладом сполучення надбань епохи романтизму, творчих здобутків Станіслава Монюшко у вокальній сфері та відходження від традиційної практики написання мес.

Перспективи дослідження. Подальше дослідження традицій польської хорової духовної музики та їх оновлення передбачає аналіз декількох зразків в жанрі мес композиторів-сучасників С. Монюшко, зокрема Юзефа Ельснера. Для більш глибокого уявлення про духовну спадщину С. Монюшка логічно звернутися до розгляду інших зразків його мес, окрім латинських. В процесі подальшого опрацювання заявленя теми статті може стати вплив здобутків Монюшка на духовну музику сучасних польських композиторів.

Список використаних джерел і літератури:

1. Антоненко М. М. Православна духовна музика в системі української культури кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 Теорія та історія культури / Національна академія керівних кадрів мистецтва та культури. Київ, 2020. 269 с.
2. Дробиш А. А. Духовна музика Антона Брукнера : жанрово-стильові особливості: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021. 17 с.
3. Зосім О. Л. Західноєвропейська богослужбова музика нового часу у вимірах «нової сакральності». Мистецтвознавчі записки. Вип. 28. Київ, 2015. С. 99–110.
4. Єфіменко А. Літургійний жанр як інтеракція: контекст сучасної композиторської творчості. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 85 : Духовна культура України : традиції та сучасність : [зб. статей]. Київ, 2010. С. 343–357.
5. Єфіменко А. Релігійні аспекти постмодерну в теології: витоки, впливи, перспективи сучасної літургійної практики. Київське музикознавство. Вип. 32 : Культурологія та мистецтвознавство : [зб. статей]. Київ : Видавництво Київського державного вищого музичного училища імені Р. М. Глієра, 2010. С. 51–59.

6. Єфименко А. Функції богослужбного канону та взаємодія його складових у літургічній музиці. Українська музика : Науковий часопис. Число 2. Львів : Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, 2012. С. 59–72.
7. Єфименко А. Шляхи оновлення теорії та богослужбової практики католицької меси ХХ століття (на прикладі творчості церковних композиторів): монографія. Луцьк : Вежа, 2011. 402 с.
8. Przybylski T. Polska muzyka kościelna od końca XVIII do początku XX wieku. Polska muzyka religijna – między epokami i kulturami, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego Katowice, 2006. P. 20–31.

References:

1. Antonenko, M. (2020). Orthodox spiritual music in the system of Ukrainian culture of the late 20th – early 21st centuries : diss. ... candidate art history : special. 26.00.01 Theory and history of culture / National Academy of Art and Culture Managers. Kyiv, 269 p. [in Ukrainian].
2. Drobysh, A. (2021). Sacred music of Anton Bruckner: genre and style features : autoref. thesis ... candidate art history : special. 17.00.03 Musical art / National music Acad. of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv. 17 p. [in Ukrainian].
3. Zosim, O. (2015). Western European liturgical music of the new era in the dimensions of «new sacredness». *Mystetstvoznavchi zapysky* Vol. 28. Kyiv. P. 99–110 [in Ukrainian].
4. Yefimenko, A. (2010). Liturgical genre as an interaction: the context of modern compositional creativity. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. Vol. 85 : Spiritual culture of Ukraine: traditions and modernity : [Coll. articles]. Kyiv. P. 343–357 [in Ukrainian].
5. Yefimenko, A. (2010). Religious aspects of postmodernism in theology: origins, influences, perspectives of modern liturgical practice. *Kyivske muzykoznavstvo*. Vol. 32: Cultural studies and art history: [Coll. articles]. Kyiv. P. 51–59 [in Ukrainian].
6. Yefimenko, A. (2012). Functions of the liturgical canon and interaction of its components in liturgical music. *Ukrainska muzyka Scientific journal*. Number 2. Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko, 2012. Lviv. P. 59–72 [in Ukrainian].
7. Yefimenko, A. (2011). Ways of renewing the theory and liturgical practice of the Catholic mass of the 20th century (on the example of the works of church composers): monograph. Lutsk : Vezha, 402 p. [in Ukrainian].
8. Przybylski, T. (2006). Polska muzyka kościelna od końca XVIII do początku XX wieku. *Polska muzyka religijna – między epokami i kulturami*. Katowice P. 20–31 [in Polish].

Музичне виконавство і педагогіка

Musical performing and pedagogic

UDC 784.091:792.2.071.2

DOI 10.33287/222317

Лошков Юрій Іванович,

*доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри народних інструментів
Харківської державної академії культури*

тел.: (068) 693 - 46 - 37

e-mail: uiloshkov@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0003-0621-2808>

Коновалова Ірина Юріївна,

*доктор мистецтвознавства, доцент,
завідувачка кафедри теорії та історії музики
Харківської державної академії культури*

тел.: (093) 603 - 78 - 32

e-mail: konovalova.kulik@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0133-1816>

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ СФЕРИ У ПРОФЕСІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ АКТОРІВ ХАРКОВА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

Метою статті є висвітлення вокальної складової діяльнісної репрезентації драматичних акторів Харкова у першу половину ХІХ ст. та визначення семантичної ролі мистецтва співу в еволюційній динаміці розвитку музично-театральної культури регіону зазначеної доби. **Методологія дослідження** базується на поєднанні історичного, системного та мистецтвознавчого підходів, емпіричного й компаративного методів аналізу, застосування котрих забезпечує визначення специфіки функціонування вокально-виконавської сфери у сценічному мистецтві розглянутого періоду. **Наукова новизна** статті полягає у розкритті художнього сенсу вокального виконавства у комплексній діяльності драматичних акторів Харкова першої половини ХІХ ст., що постає вагомим чинником продукування художньої образності й збагачення характеристик персонажів у тогочасних театральних виставах, та відіграє смислотворну роль у

взірцях музично-драматичних жанрів, в яких співоча практика є пріоритетним засобом розкриття образного змісту. До наукового обігу мистецтвознавства залучені маловідомі, раніше не оприлюднені факти з історії театрального та музично-драматичного мистецтва Харкова, які висвітлюють його жанрові домінанти та репертуарні пріоритети, скерованість на професіоналізацію співочої практики та зростання ролі вокально-виконавської майстерності акторів у художньо-сценічному просторі регіону. **Висновки.** У ході дослідження висвітлено процес адаптації вокально-виконавської практики акторів до жанрових умов, репертуарних потреб тогочасного театрального мистецтва, смаків глядацької аудиторії. Доведено домінування аматорського рівня вокального виконавства акторів Харкова у перші десятиліття ХІХ ст. з акцентуацією ознак емоційної «почуттєвості» у виконавській стилістиці, невибагливість тогочасної театральної публіки до інтонаційної якості акторського співу та принципове ставлення до цієї сфери з боку театральної критики.

Ключові слова: театральна культура Харкова, музично-драматичне мистецтво, вокальна музика, вокальне виконавство, акторська діяльність, регіоніка, жанр, опера, водевіль, дивертисмент.

Loshkov Yurii, doctor of Art criticism (hab. dr), professor of the department of folk instruments of the Kharkiv State Academy of Culture.

Konovalova Iryna, doctor of Art criticism (hab. dr), associate professor, head of the department of theory and history of music of the Kharkiv State Academy of Culture.

Representation of vocal performance sphere in professional activity of Kharkiv actors in the first half of XIX century

The purpose of the article is to highlight the vocal component of the activity representation of Kharkiv dramatic actors in the first half of XIX century and define a semantic role of art of singing in the evolutionary dynamics of the development of the music and theatre culture of the region of the specified period. **Research methodology** is based on the combination of historical, systematic and art historical approaches, empiric and comparative methods of analysis, the application of which ensures determination of the specifics of the functioning of the vocal performance sphere in the stage art of the period under consideration. **Originality of the article** lies in the disclosure of the artistic meaning of the vocal performance in the complex activity of Kharkiv dramatic actors in the first half of XIX century, what is an important factor in the production of artistic imagery and

the enrichment of the characteristics of characters in theatrical performances of that time, and plays a sense-forming role in the examples of musical and dramatic genres, in which the singing practice is a priority means of revealing figurative content. Little-known, previously unpublished facts of history of theatre and music and dramatic art of Kharkiv are involved in the scientific use and highlight its genre dominants and repertoire priorities, the focus on the professionalisation of the singing practice and the growth of the role of vocal performance skills of the actors in the artistic and stage space of the region. **Conclusions:** The study highlights the process of adaptation of the actors' vocal performance practice to the genre conditions, repertoire needs of the theatre art of that time, and the tastes of the audience. The article proves the dominance of the amateur level of vocal performance of Kharkiv actors in the first decades of XIX century with an emphasis on the signs of emotional "sensuality" in the performance style, the unpretentiousness of the theatre audience of that time to the intonational quality of actors' singing and the principled attitude of theatre criticism to this sphere.

The key words: Kharkiv's theatre culture, music and dramatic art, vocal music, vocal performance, acting, regionics, genre, opera, vaudeville, divertimento.

Постановка проблеми. В контексті розвитку сучасної науки про мистецтво проблематизується осягнення підвалин формування національних та регіональних традицій української музично-театральної культури та визначення смислотворних чинників міметичної діяльності її репрезентантів – акторів-співаків, які демонструють на різних етапах художнього буття прояви мистецького універсалізму, творчої інтегративності та впливають своїм досвідом як на театральну-сценічну, акторську, так і музично-драматичну й вокально-художню сфери. За цих умов набуває значення осмислення питань специфіки функціонування вокального виконавства як форми вияву креативного акторського потенціалу в українській театральній сфері першої половини XIX ст., що й досі у вітчизняному мистецтвознавстві повною мірою не відрефлектовані та залишаються поза увагою дослідників.

Актуальність представленої розвідки детермінована необхідністю концептуалізації вокально-сценічної діяльності в акторському середовищі театральних труп Харкова – одного з провідних осередків музично-театральних традицій, та визначення її

сутнісної ролі у розвитку театрального й музично-драматичного мистецтва регіону в першу половину XIX ст., спираючись на архівні матеріали.

Огляд використаних джерел і літератури. Дослідженню питань буття музики, як вагомого чинника драматичного мистецтва та складової частини композиційної будови театральної вистави, в українській мистецтвознавчій традиції присвячені нечисленні наукові розвідки. Найменш дослідженою цариною постає вивчення вокально-виконавських аспектів в театральній практиці. На сучасному етапі ці проблеми порушує О. Єрошенко, акцентуючи увагу на значущості співочої компоненти ролі драматичного актора, скерованої на «продукування яскравого художнього образу», виявлення характерних особливостей та доповнення художньої постаті персонажу, «привносячи до нього властивий музичному мистецтву емоційно-чуттєвий концепт» [9].

Аналіз наукових джерел з окресленої проблематики дає підстави стверджувати, що у публікаціях, присвячених художньо-історичним аспектам національного розвитку музично-театрального мистецтва, майже не висвітлюється специфіка функціонування співочої практики у театральних антрепризах Харкова першої половини XIX ст. Представлений фактологічний матеріал в наявних працях надається здебільшого фрагментарно, не дозволяючи скласти цілісне уявлення про характер вокальної складової у театральній культурній середовищі даного хронологічного періоду [16; 18; 19]. Певні узагальнення стосовно вокально-виконавського сегменту в діяльності українських театральних труп означеної доби містяться в дисертації Л. Колчанової, де характеризується мистецька постать актриси і вокалістки Є. Кадміної, розквіт творчості якої припадає на 1870-ті рр. [13]. Важливим інформаційним джерелом щодо порозуміння сутності й специфіки розгортання вокальної компоненти у драматичних виставах та усвідомлення ролі мистецтва співу в універсальній діяльності акторів, задіяних в антрепризах Харкова першої половини XIX ст., стали публікації у тогочасній місцевій пресі, які тією чи іншою мірою розкривають грані заявленої проблематики та уможливають наблизитися до її вирішення.

Мета статті – розкриття специфіки вокально-діяльнісної репрезентації акторів Харкова у першу половину XIX ст. та визначення семантичної ролі мистецтва співу в еволюційній динаміці розвитку

музично-театральної культури регіону зазначеної доби на основі аналізу та узагальнення архівних матеріалів. **Об'єктом дослідження** є музично-театральне мистецтво Харкова першої половини XIX ст., **предметом** – специфіка репрезентації вокально-виконавської діяльності акторів окресленого періоду.

Виклад основного матеріалу. Формування вокально-виконавських традицій у театральній сфері Харкова у першу половину XIX ст. відбувалося відповідно тогочасним процесам соціокультурного і художнього розвитку та детермінувалося специфікою взаємодії драматичного й музичного мистецтв. Тенденція посилення зазначеної природної інтеграції, що спостерігається на теренах Харківщини з останніх десятиліть XVIII ст., засвідчується активізацією сценічного утілення не лише драматичних вистав, збагачених музичними номерами, але й зверненням театральних труп до тогочасного оперного репертуару [17].

Характерною ознакою театральньо-культурного життя Харкова першої половини XIX ст., як і інших провінційних міст імперії, була відсутність самостійних оперних труп та участь у музичних виставах, окрім драматичних, також і балетних артистів, котрі виконували словесні ролі [20]. Провінційні антрепризи даного періоду склалися, передусім, з непрофесійних акторів, орієнтиром творчості для котрих слугувала виконавсько-артистична майстерність представників інших театральних труп (корифеїв столичних театрів, гастролерів). У зв'язку з цим, акторське мистецтво базувалося значною мірою на візуально-аудіальних враженнях, наслідуванні «чужого» артистичного досвіду та його екстраполяції на власну практику, що відображалося в імітуванні типів сценічної поведінки, міметично-ігрових прийомів, утіленні характерної виконавської манери.

Орієнтація столичних театрів на професійних виконавців, здебільшого випускників петербурзького театального училища, програма навчання в якому включала й елементи вокальної освіти [13, 54-55], забезпечувала задовільний рівень вокально-сценічної репрезентації різножанрових сценічних творів, серед котрих були й музично-драматичні. Іншою складалася ситуація із вокально-виконавською практикою у театральному середовищі міст, віддалених від столичних центрів, зокрема у Харкові, де актори, не маючи вокальної освіти, майже не володіли співочою майстерністю та

позиціювали спів як побічний елемент у межах своєї сценічної практики.

Зазначена позиція впливала на характер вокально-виконавського (інтонаційно-якісного) втілення образності у театральних виставах, викликаючи гостру реакцію тогочасної театральної критики, представники якої акцентували значущість вокальних здібностей та співочого аспекту самовираження акторів. Цей факт засвідчує низка негативних рецензій у тогочасній місцевій пресі. Так, критик Глазов наголошував на невідповідності здебільшого співочої ролі Оленьки у водевілі «Циганка» вокальним можливостям її виконавиці – артистки Васильєвої [24]. Відсутність чистоти вокального інтонування у співі цієї артистки підкреслює вислів автора іншої публікації: «...взяти на полутон вище чи на полутон нижче – для неї нічого не означає» [7]. Подібним аргументом скористався Глазов, висловлюючи у своїй рецензії жаль стосовно невдалого виконання вокальних куплетів одним з провідних акторів харківської антрепризи 1850-х рр. Виходцевим [8].

Увагу з боку тогочасної театральної критики до вокально-виконавських здібностей драматичних акторів Харкова окресленого періоду засвідчує ремарка критика Римова з приводу дебютного виступу актриси місцевої трупи Червинської, яка поряд з «непоганою зовнішністю» продемонструвала «свіжий голосок у співі» [22]. Акцент на вагомості вокальної підготовки в діяльності драматичних акторів підкреслює наведена у пресі характеристика одного з дебютантів харківської трупи сезону 1852 р. Решимова, де зазначалося, що актор «співає не дурно; якщо не блискуче, то, принаймні, обробленим голосом» [22].

Репрезентація вокальної складової у театральній сфері Харкова детермінувалася багатьма чинниками, зокрема жанровою специфікою вистави, а також наявністю у складі трупи вокально обдарованих акторів.

Значну роль співоча практика відігравала в жанрі водевілю – одному з найпопулярніших різновидів, затребуваних у театральній культурі ХІХ ст. Музичний матеріал взірців цього жанру, сповненого імпровізаційності, містив пісні-романси, невеличкі дуети й хори, іноді увертюру та переважно вокальні куплети (за іншою назвою – пісні-куплети) лірико-комічного або сатиричного змісту, інтонаційним джерелом котрих слугували популярні тогочасні мелодії, значною

мірою фольклорного походження, які не відрізнялися складною ритмікою і розвиненою інтонаційною структурою. Вокальна складова театральних п'єс відповідала природним співочим можливостям провінційних акторів, які, не маючи музичної підготовки, опановували свої партії шляхом їх інтонаційно-слухового засвоєння. Враховуючи мовностилістичну специфіку співочого мелосу зазначених куплетів та інших вокальних номерів, їх виконавське утілення здійснювалося на аматорському рівні, на засадах вільно-імпровізаційного «наспівування».

Наслідком трактування провінційними акторами сценічного співу як додатково-ілюстративного або розважального елемента вистави були прояви недбалого ставлення до засвоєння співочого матеріалу, що спричиняло нівелювання якості вокального виконавства у театральній сфері. Непрофесійне ставлення до вокальної складової образів у водевільних виставах відзначав у 1870 р. тодішній капельмейстер оркестру харківського театру К. Вільбоа, за словами якого, актори під час співу не дотримувалися ладотональних орієнтирів і темпових позначень, довільно поводитися з місцями вступу, робили несподівані зупинки й скорочували текст куплетів. За цих обставин, у нових постановках залучали вже відомі акторам водевільні мотиви, «аби тільки підходили під наспів слова, і сам наспів, за можливістю, відповідав смислу слів» [12].

Затребуваним жанром у театральній практиці ХІХ ст. був дивертисмент, який розігрувався між актами основної вистави, іноді в середині або наприкінці п'єси. Характерною ознакою вірців цього жанру є будова за логікою контрастної драматургії, що уможлиблювала об'єднати в цілісність його різножанрові складові частини (окремі номери). Вокальний репертуар дивертисментів у постановках харківського театру складала переважно арії, запозичені з комічних опер, побутові романси, народнопісенні вірці та водевільні куплети [19, 80]. Різноманітність внутрішньої наповненості дивертисментів видовими репрезентаціями яскраво ілюструє водевіль «Приїзд жениха або Святочний вечір в купецькому домі», розіграний на харківській театральній сцені 1 січня 1842 р. В одній зі сцен цієї вистави (святкування Святочного вечора) сполучилися спів циган (ймовірно, акторів театральної трупи), виступ гастролуючого тоді у Харкові колективу тирольців, а також звучання фортепіанної музики у виконанні німецького піаніста О. Дрейшока [2].

Апелювання до жанрової традиції дивертисменту була характерною прикметою бенефісних вистав, поширених у сценічній практиці як столичних, так і провінційних театрів. Програма бенефісу видатного українського композитора, співака й актора С. Гулака-Артемовського, що відбувся на сцені петербурзького театру, включала створений ним дивертисмент «Українське весілля», під час якого бенефіціант з пані Жулевою співали українські народні пісні [1]. У таких виставах акторів харківської трупи, датованих січнем 1852 р., дивертисменти складали вокальні, танцювальні номери, виступи інструменталістів-гастролерів, військового оркестру тощо [21].

Потужним імпульсом щодо переосмислення ролі вокального виконавства в акторській сфері даної доби та зростання уваги до якості акторського співу є збільшення ваги музично-драматичних жанрів у театральному репертуарі та звернення до оперних творів, в яких мистецтво співу набуває концептуальної значущості.

Оперний репертуар театральних труп першої половини ХІХ ст. складали передусім італійські взірці (з орієнтиром на жанрову традицію опери-буфа), у постановці котрих на провінційній сцені речитативні епізоди замінювалися прозою. При виконанні таких творів критика прискіпливіше ставилася до якості вокального відтворення нескладних за мелодикою музичних текстів. Так, літератор П.Вейнберг у рецензії на театральні вистави в Одесі в 1853 р., заявляв що й сам може заспівати партію Фенели з однойменної опери Д. Обера, «оскільки там співати нічого» [3].

Значний відсоток репертуару складали твори вітчизняних авторів, написані в традиціях діалогічної опери, драматургія котрої базувалася на чергуванні розмовних реплік-діалогів та замкнених музичних номерів, зокрема вокальних, змістовним підґрунтям яких слугували широко відомі в означений період вербальні тексти.

Вокальну підготовку акторів, за капельмейстерською традицією, у репетиційному процесі здійснювали керівники оркестрів провінційних антреприз. Дослідник театральних традицій Харкова О. Плетнев відзначав застосування диригентами на початку 1790-х рр. скрипкового супроводу під час засвоєння співочих партій тогочасних італійських, французьких і ранніх вітчизняних опер [19, 17]. Досвід постійної співпраці акторів з професійним капельмейстером, який на практиці відшліфовував особисту вокальну методику, суттєво впливав на розвиток музичного слуху та культури вокального інтонування

виконавців. Подібна традиція застосовувалася в трупі І. Ф. Штейна, функціонування якої в Харкові припадає на період з 1816 по 1830-ті рр. Під час засвоєння співочих партій з артистами, які, зазвичай, не володіли нотною грамотою, музичний керівник підтримував вокальний мелос грою на скрипці [18].

Аналіз архівних документів засвідчує домінування у репертуарі трупи І. Штейна оперних вистав. Цей факт підтверджує перелік п'єс, офіційно санкціонованих до виконання Слобідсько-українським губернатором у травні 1818 р., в якому зазначено 34 комічні опери [11]. Під час Хрещенського ярмарку 1820 р. репертуар харківського театру налічував 20 творів цього жанру [10]. Стосовно специфіки співу в антрепризі І. Штейна залишилося обмаль відомостей. Певну характеристику рівня вокального виконання та характеру експресії у відтворенні музичних образів надає коментар харківського історика К. Щелкова, за яким виявляється, що «хори в операх виконувалися виразно, голоси були підібрані як слід» [14, 74].

Плідне сполучення театральної-ігрової та вокальної складових, поєднання в одній особі іпостасей актора і співака – маркеру творчого універсалізму, було притаманне багатьом виконавцям трупи І. Штейна. Досвід вокальної та акторської майстерності отримали у згаданій трупі відомий надалі оперний бас О. Петров та видатний актор М. Щепкін, який у 1822 р. дебютував в опері Л. Керубіні «Водовоз» (у засвоєній ним «на слух» басовій партії Мікелі), якістю свого вокального виконання «перевершивши очікування знавців» [14, 74].

Мистецький синкретизм був властивий наступнику І. Штейна на чолі харківського театру, актору Л. Млотковському, який за часів розквіту своєї творчої кар'єри, у 1830-ті рр., відзначився не лише гучною участю в драматичних постановках, але й успішними вокальними виступами в оперних виставах, виконуючи баритональні партії [19, 38]. Репертуар провідних артистів театральної трупи Л. Млотковського у період 1834–1841 рр., за традицією часу, включав різножанрові музичні вистави, у тому числі оперні, участь в яких унаочнювала акторський універсалізм. Показовим у цьому плані є виконання актором комічного амплуа К. Солеником низки вокальних партій (переважно другого плану) у романтичній опері К. М. Вебера «Der Freishutz» (переклад з німецької Р. Зотова), «чарівній» опері Ф. Кленберга «Чортів млин» (переклад Сокольського), а також опері Л. Керубіні «Водовоз». В цьому контексті цікавим є приклад вокально-

виконавської діяльності трагіка Н. Х. Рибаківа, котрий, окрім вищезгаданих вірців К. М. Вебера та Л. Керубіні, співав в операх О. Верстовського («Аскольдова могила», «Вадим»), К. Кавоса («Князь-невидимка»), В. Фотеля («Ніхий у горах Сієри-Морени»), С. Давидова («Леста, дніпровська русалка») [19, 142–156].

Численні свідчення творчої інтегративності спостерігаються в театральній практиці і у подальші десятиліття ХІХ ст. Зокрема, у 1850 р. в комічній опері Г. Доніцетті «Дочка другого полку» на харківській сцені виступала Н. В. Самойлова – відома актриса Александринського театру, яка одночасно співала в оперних виставах, а також грала у комедіях і водевілях [28].

Від середини ХІХ ст. ставлення до вокально-виконавської складової у театральних виставах міста з боку театральної критики стало вибагливішим. Особливо це стосувалося відтворення оперного репертуару, зокрема італійського, виконання якого передбачало наявність в акторському складі труп вокально талановитих виконавців, що володіли співочою майстерністю. Відсутність останніх знижувала рівень якості співочого відтворення ролей та спричиняла негативні відгуки з боку театральних критиків, які обґрунтовували свої враження від якості акторського співу професійними вокальними критеріями. Так, описуючи утворену вокально-виконавську ситуацію в харківській антрепризі 1864 р., В. Любін емоційно зауважував: «...в трупі немає жодного актора і актриси з голосом < ...> Такого повного безчинства ніколи ще не було в харківському театрі» [15].

Підтвердженням вищезазначеної позиції є й вислів одного з тогочасних театральних рецензентів щодо представленої в харківському театрі у 1845 р. І-ї дії опери «Цампа» Ф. Герольда: «О, мода, мода! ... В нас немає італійської опери, ми не можемо, постоличному, захоплюватися італійськими руладами та фіоритурами, і ось, рабськи йдучи за модою, ми слухаємо жалюгідну провінційну оперу» [26]. Партію Каміли в цій постановці співала відома провінційна актриса того часу Л. Млотковська, репертуар якої складала, окрім трагедій, комедій та водевілів, також музично-драматичні й оперні твори [19, 118]. Вона виконувала провідні партії в музично-драматичних творах І. Котляревського «Наталка Полтавка» (Наталка) і Г. Квітки-Основ'яненка «Сватання на Гончарівці» (Уляна), операх О. Верстовського «Аскольдова могила» (Надія), «Пан Твардовський» (Юлія), Д. Обера «Фра Дьяволо» (Берліна),

Ф. Буальдьє «Каліф Багдадський» (Зетюльда) й «Біла чарівниця» (Жені) та ін. [19, 157-162]. Проте, наділена високим ігровим потенціалом, Л. Млотковська, яка «чудово володіла куплетом, дивовижно співала пісні Афелії, Майко, Вероніки», в опері, через відсутність відповідної сили і якості співочого голосу, «шкодила собі перед публікою» [26]. Критик зауважував: «Ми звикли захоплюватися нею в будь-якій ролі, а не зустрічати її збентеженою перед кожною арією» [26]. Таке судження свідчить про диференціацію театрознавцем музично-драматичного репертуару за виконавським рівнем, зокрема, орієнтацію на професійний вокал у відтворенні оперної вистави.

Співочі амбіції окремих акторських особистостей, які не мали яскравих вокальних даних, вимушували їх звертатися до спроб імітування під час співу ефектних вокальних рулад, запозичених зі стилістики *bel canto*, уявлення про яку формувалося на підставі слухових вражень від виступів професійних співаків, які час від часу гастролювали в культурних центрах, демонструючи виразність звучання голосу та досконале володіння вокальною технікою, вражаючи слухацьку аудиторію.

Гостре заперечення такого недбалого виконання оперних номерів з імітацією вишуканого вокалу знаходимо у травні 1845 р. у враженні критика на відтворення актрисою Каратеєвою арії з опери Дж. Мейєрбера «Robert le Diable»: «верескливий спів її, в якому ні складу, ні ладу, був істинним покаранням для нашої публіки» [25]. Метафоричну характеристику («артист, хорист і аферист») отримав учасників харківської трупи Толчонов після виконання однієї з оперних арій. Виступ актриси Толчонової у ролі Катерини в опері-водевілі «Любовне зілля» (скоріш за все, пастиш на опери Д. Обера та Г. Доніцетті - Ю. Л., І. К.) зазнав фіаско, адже вона «так завилала, залилася, перелилася, з такою «тальянською» манерою й трелями, з таким вичудами та руладами, що глядачі ... пішли» [26]. Голос цієї актриси з «претензіями на спів... арій з італійських опер» порівнювався з «розбитою балалайкою, на якій замість струн підтяжки для брюк». Негативно ставлячись до співу Толчонової, рецензент навів курйозний випадок виконання нею партії в оперному тріо, де вона так «...розходилася, що обидва, які співали з нею це тріо, замовкли від її вереску...» [25].

Натомість, на відміну від тогочасної критики, реакція публіки на дефіцит вокальної довершеності деяких акторів була більш

доброзичливою або залишалась нейтральною, оскільки цей факт не впливав загалом на видовищність музичних вистав та не був перешкодою для їх сприйняття пересічним глядачем.

Виключний успіх у харківської публіки та схвалені відгуки театральних критиків отримували сценічні виступи вокально обдарованих акторів-співаків, які демонстрували високу співочу майстерність. Блискуче відтворення оперних партій молодого артисткою Протасовою у 1840-ті рр. відзначав у харківській періодиці М. Семеновський [23]. Яскраві вокальні дані, «гнучкий, дзвінкий, чистий голос» сприяли популярності виступів в оперних виставах 1840-х рр. актриси харківської драматичної трупи П. Г. Рибакіної, яку критики позиціювали переважно як оперну, аніж драматичну артистку [27]. «Приємним голосом і чудовою манерою» відзначався спів молодого артиста Леонова, який майстерно виконував одночасно дві партії – тенорову (Альфонс) і басову (Цампа) в постановці опери Ф. Герольда [25].

Діапазон творчих можливостей та властивий Леонову акторський універсалізм висвітлюють наведені у пресі ХІХ ст. факти його участі у водевілях, дивертисментах та, більшою мірою, в оперних виставах, в яких він блискуче виконував арії та інші сольні вокальні номери. Інтенсивність вокально-виконавської діяльності Леонова та широту жанрової амплітуди концертних програм підкреслюють його виступи в середині 1845 р.: 18.05 в антракті спектаклю актор-співак «чарівно» виконав арію з опери «Наречена-лунатик» В. Белліні та, в дуеті з актором трупи Толчоном, номер з опери «Еліза і Клаудіо» Дж. Меркатанде; 22.05 «захоплював публіку» піснями О. Варламова; 27.05 «з великим почуттям проспівав два романси»; 6.06 виконав «як зазвичай, з душею, народну пісню» [25].

У 1860-х рр. «приводив у захват» харківську публіку вокальний талант актриси місцевої трупи Александрівської, яка «відзначалася симпатичним співом» [5], невимушеною грою, сильним і приємним голосом та виразністю виконання, особливо у водевілях, де «вона дуже гарна в усіх ролях <...> співає циганські пісні з невідомою пристрасстю» [4]. Вокальні здібності зумовлювали уподобання цією актрисою й співачкою оперного репертуару, який обирався нею для особистих бенефісів [6].

Досвід вокальної діяльності Леонова та Александрівської засвідчує усвідомлення з середини ХІХ ст. значущості вокальної сфери

творчої самореалізації акторів. Співоча компонента ролі набуває сенсу в створенні та психологічному поглибленні характеристики персонажу, збагаченні панорами засобів емоційної експресії, зумовлює інтенції на утворення образно-художнього синтезу – вагомого змістового і формотворчого чинника драматичної дії та детермінанти впливу на глядацьку аудиторію.

Висновки. Отже, репрезентація вокальної складової та характер її виконавської реалізації у театральному просторі Харкова першої половини ХІХ ст. детермінувалися багатьма чинниками, зокрема характером розвитку тогочасної культури, семантичними взаємозв'язками та жанровими домінантами музичного й театрального мистецтва, особливостями сценічного репертуару і його актуалізацією у суспільній свідомості; позиціюванням та мірою присутності вокального сегменту в структурі драматичних творів і акторській діяльності, характером його музично-виконавського утілення та особливостями сприйняття.

Семантична еволюція вокально-виконавської діяльності акторів в театральній сфері Харкова окресленої доби пов'язана з процесами адаптації вокальної практики акторів до жанрових умов, репертуарних потреб тогочасного театрального мистецтва і смаків глядацької аудиторії. Вона зумовлена апелюванням у театральній практиці до музично-драматичних і оперних вистав, наявністю і ступенем розвитку співочого професіоналізму акторсько-виконавського складу та ставленням до вокальної майстерності в акторському середовищі, усвідомленням її значущості як синтезованої мистецької (вокально-артистичної) форми відтворення художньо-сценічних образів в контексті акторського професіоналізму.

Характерними ознаками співочої практики акторів у театральній сфері Харкова першої половини ХІХ ст. є: домінування аматорського рівня акторського вокалу з підкресленням емоційної «чуттєвості» у виконавській стилістиці, невибагливість тогочасної театральної публіки до інтонаційної якості акторського співу та принципове ставлення до цієї сфери з боку театральної критики. Сприйняття провінційною публікою емоційно виразного вокального виконання як головного чинника впливу на аудиторію та нескладний для засвоєння вокальний матеріал тогочасних сценічних творів склали передумови розуміння співу як складової акторського мистецтва.

Вагоме значення у процесах ствердження професійних засад вокального виконавства в акторській сфері набуло долучення до репетиційного процесу професійних музикантів – капельмейстерів театральних оркестрів, одним з функційних обов'язків яких була вокальна підготовка акторів, спрямована на удосконалення їх співочої майстерності.

Такі чинники, як а) розмаїття театрального репертуару антреприз Харкова першої половини ХІХ ст. та розширення його жанрової палітри музично-драматичними взірцями, де спів відіграє пріоритетну роль, б) оперна репертуарна домінанта з середини ХІХ ст., яка зумовила ускладнення співочих партій, появу у складі труп вокально обдарованих акторських кадрів та перегляд інтонаційно-якісних критеріїв співу, постають маркерами універсалізації художньо-сценічного простору та акторської діяльності, свідченням кардинальної зміни ролі і статусу співочої складової в її структурі, а також знаком активізації, семантизації та професіоналізації вокально-виконавської сфери в українській музично-театральній культурі.

Перспективи дослідження. Подальше вивчення вокально-виконавських аспектів діяльності акторів театральних антреприз, які функціонували на теренах України у ХІХ ст., сприятиме осмисленню мистецької практики, яка формувала специфіку національної музичної та театральної культур.

Список використаних джерел і літератури:

1. Бенефис Артемовского. Пантеон. 1851. Том V. Книжка 10. С. 212–214.
2. В-въ. Харьковский театр. Харьковские губернские ведомости. 1842. 17 января.
3. Вейнберг П. Русский театр в Одессе. Пантеон. 1853. Том XI. Книжка 9. С. 149–153.
4. Вести отовсюду. Театральный и музыкальный вестник. 1860. № 5. С. 8–10.
5. Вести отовсюду. Театральный и музыкальный вестник. 1860. № 7. С. 10.
6. Вести отовсюду. Театральный и музыкальный вестник. 1860. № 9. С. 76–78.
7. Глазов. Театральные заметки. Харьковские губернские ведомости. 1858. 26 апреля.
8. Глазов. Театральные заметки. Харьковские губернские ведомости. 1858. 24 мая.
9. Єрошенко О. Вокальна складова дійових осіб комедії Лопе де Вега «Учитель танців» у виконавській інтерпретації акторів драми. Культура України. 2020. Вип. 67. С. 72–81.
10. Из рапорта харьковского полицмейстера от 15.12.1820 года о репертуаре харьковского театра на Крещенскую ярмарку URL:

- <http://www.otkudarodom.ua/ru/iz-raporta-harkovskogo-policeystera-ot-15121820-goda-o-reperuare-harkovskogo-teatra-na> (дата звернення 21.03.2023).
11. Из списка пьес, разрешенных к представлению в харьковском театре разрешенных 30 мая 1818 года Слободско-украинским губернатором URL: <http://www.otkudarodom.ua/ru/iz-spiska-pes-razreshennyh-k-predstavleniyu-v-harkovskom-teatre-razreshennyh-30-maya-1818-goda> (дата звернення 21.03.2023).
 12. К. Оркестр театра. Харьковские губернские ведомости. 1870. 7 февраля.
 13. Колчанова Л. М. Феномен актриси та співачки Є.П. Кадміної у культуротворчих процесах кінця ХІХ століття: дис. ... канд. мист.: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Харків, 2010. 192 с.
 14. Кононова О. Музична культура Харкова кінця ХVІІІ — початку ХХ ст.: монографія. Харків: Основа, 2004. 176 с.
 15. Любин В. Харьковский театр. Русская сцена. 1864. Том 3. № 5. С. 166–187.
 16. Миклашевський Й. Музична і театральна культура Харкова ХVІІІ-ХІХ ст.: монографія. Київ: Наукова думка, 1967. 160 с.
 17. Основьяненко. Театр в Харькове. Харьковские губернские ведомости. 1841. 16 августа.
 18. Парамонов А., Титарь В. Материалы к истории Харьковского театра URL: <http://www.otkudarodom.ua/ru/materialy-k-istorii-harkovskogo-teatra> (дата звернення 21.03.2023).
 19. Плетнев А. У истоков харьковского театра: монографія. Харьков: Хар. книжное изд-во, 1960. 162 с.
 20. Провинциальные театры. Театральный мирок. 1884. № 17. 28 апреля. С. 5–6.
 21. Рымов. Заметки о Харькове. Харьковские губернские ведомости. 1852. 9 февраля.
 22. Рымов. Заметки о Харькове. Харьковские губернские ведомости. 1852. 10 мая.
 23. Семеновский Н. Еще несколько слов о харьковском театре. Репертуар русского и пантеон иностранных театров. 1843. Том I. Книжка 3. С. 204–209.
 24. Театральные заметки. Харьковские губернские ведомости. 1858. 15 февраля.
 25. Харьковский сторожил. Обзор деятельности на харьковской сцене в настоящем году. Репертуар и пантеон. Театральное обозрение. 1845. Том XI. Книжка 9. С. 239–261.
 26. Харьковский сторожил. Обзор деятельности на харьковской сцене. Второй сезон – летний. (Первая половина сезона). Репертуар и пантеон. Театральное обозрение. 1845. Том XII. Книжка 10. С. 286–302.
 27. Харьковский сторожил. Харьковский театр. Репертуар и пантеон. Театральное обозрение. 1845. Том X. Книжка 5. С. 250–263.
 28. Харьковский театр. Харьковские губернские ведомости. 1850. 20 мая.

References:

1. Benefit performance of Artemovsky (1851). Pantheon, Volume V, Book 10, 212–214. [in Russian].
2. V-v. (1842, January 17). Kharkov theater. Kharkov Provincial Gazette. [In Russian].

3. Weinberg, P. (1853). Russian theater in Odessa. Pantheon, Volume XI, Book 9, 149–153. [in Russian].
4. News from everywhere (1860). Theatrical and musical bulletin, Issue 5, 8–10. [in Russian].
5. News from everywhere (1860). Theatrical and musical bulletin, Issue 7, 10. [in Russian].
6. News from everywhere (1860). Theatrical and musical bulletin, Issue 9, 76–78. [in Russian].
7. Glazov. (1858, April 26). Theater Notes. Kharkov Provincial Gazette. [in Russian].
8. Glazov. (1858, May 24). Theater Notes. Kharkov Provincial Gazette. [in Russian].
9. Yeroshenko, O. (2020). The vocal component of the protagonists of Lope de Vega's comedy "Teacher of Dances" in the performing interpretation of the actors of the drama. Culture of Ukraine, Issue 67, 72–81 [in Ukrainian].
10. From the report of the Kharkov police chief dated 12/15/1820 on the repertoire of the Kharkov theater to the Epiphany Fair. URL: <http://www.otkudarodom.ua/ru/iz-raporta-harkovskogo-policeystera-ot-15121820-goda-o-repertuare-harkovskogo-teatra-na> (access 21.03.2023) [in Russian].
11. From the list of plays allowed for presentation in the Kharkov theater allowed on May 30, 1818 by the Sloboda-Ukrainian governor. URL: <http://www.otkudarodom.ua/ru/iz-spiska-pes-razreshennyh-k-predstavleniyu-v-harkovskom-teatre-razreshennyh-30-maya-1818-goda> (access 21.03.2023) [in Russian].
12. K. (1870, February 7). Theater Orchestra. Kharkov Provincial Gazette. [in Russian].
13. Kolchanova, L.M. (2010). Fenomen aktrytsy ta spivachky YE.P. Kadminoyi u kul'turotvorchykh protsesakh kintsya KHIKH stolittya [The phenomenon of the actress and singer E.P. Kadmina in the cultural processes of the end of the 19th century]. Candidate's thesis: 26.00.01. Kharkiv, 192 [in Ukrainian].
14. Kononova, O. (2004). Musical culture of Kharkiv at the end of the 18th and beginning of the 20th centuries. Kharkiv: Osnova, 176 p. [in Ukrainian].
15. Lyubin, V. (1864). Kharkov theater. Russian scene, Volume 3, Issue 5, 166–187. [In Russian].
16. Myklashevskiy, J. (1967). Musical and theatrical culture of Kharkiv of the 18th-19th centuries. Kyiv: Scientific opinion, 160 p. [in Ukrainian].
17. Osnov'yanenko. (1841, August 16). Theater in Kharkov. Kharkov Provincial Gazette. Addition. [In Russian].
18. Paramonov, A., Titar, V. Materials for the history of the Kharkov theater. URL: <http://www.otkudarodom.ua/ru/materialy-k-istorii-harkovskogo-teatra> (access 21.03.2023) [in Russian].
19. Pletnev, A. (1960). At the origins of the Kharkov theater. Kharkov: Kharkov Book Publishing House, 162 p. [in Russian].
20. Provincial theaters. (1884). Theater world, Issue 17, 5–6 [in Russian].
21. Rymov. (1852, February 9). Notes about Kharkov. Kharkov Provincial Gazette [in Russian].

22. Rymov. (1852, May 10). Notes about Kharkov. Kharkov Provincial Gazette [in Russian].
23. Semenogorsky, N. (1843). A few more words about the Kharkov theater. Russian repertoire and pantheon of foreign theaters, Volume 1, Book 3, 204–209 [in Russian].
24. Theater notes. (1858, February 15). Kharkov Provincial Gazette [in Russian].
25. Kharkov guarded. (1845). Overview of activities on the Kharkov stage this year. Repertoire and pantheon. Theatrical review, Volume XI, Book 9, 239–261 [in Russian].
26. Kharkov guarded. (1845). Overview of activities on the Kharkov stage. The second season is summer. (First half of the season). Repertoire and pantheon. Theatrical review, Volume XII, Book 10, 286–302 [in Russian].
27. Kharkov guarded. (1845). Kharkov theater. Repertoire and pantheon. Theatrical review, Volume X, Book 5, 250–263 [in Russian].
28. Kharkov theater. (1850, May 20). Kharkov Provincial Gazette [in Russian].

UDC 78:7.02(043+044.7)

DOI 10.33287/222318

Островський Станіслав Стефанович,

аспірант, викладач кафедри

музикознавства та культурології

Сумського державного педагогічного

університету ім. А.С.Макаренка

тел.: (050) 250 - 23 - 62

e-mail: cellooz@i.ua

<https://orcid.org/0000-0001-6418-7124>

ЕВОЛЮЦІЯ ТА ВИКОРИСТАННЯ «РОЗШИРЕНИХ ТЕХНІК» ГРИ У МУЗИЦІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Висвітлено питання застосування в музиці другої половини ХХ - початку ХХІ століття розширених технік, як художнього прийому і як ладо-гармонічної форми організації музичного матеріалу. На основі акустичних закономірностей обертонового ряду здійснено спробу пояснити закономірності історичного розвитку музичного мистецтва. Особливу увагу в цьому процесі приділено еволюції та використанню розширених технік у другій половині ХХ – на початку ХХІ століття. **Мета статті** – розглянути феномен розширених технік, висвітлити принципи та прийоми їх використання, встановити взаємопов'язаність їх еволюції з розвитком музичного мистецтва

другої половини ХХ – початку ХХІ століття. **Методологічною основою** статті є комплексний підхід, заснований на історико-теоретичному методі та методі музикознавчого аналізу. Іншими методами в роботі є загальнонаукові теоретичні – систематизація (класифікація), узагальнення, та практичні – збір інформації та описування. **Наукова новизна статті.** У статті здійснено одну із перших спроб дослідити еволюцію й використання розширених технік у композиторській творчості другої половини ХХ – початку ХХІ століття та пояснити цим розвиток музичного мистецтва зазначеного періоду. **Висновки.** У другій половині ХХ – на початку ХХІ століття широкого застосування в музичному мистецтві знайшли новітні прийоми гри та співу, так звані, розширені техніки, принципово відмінні від традиційних засобів звукоутворення (*ordinario*). Протягом ХХ – початку ХХІ століть впроваджена велика кількість альтернативних прийомів звуковидобування, що продовжує невпинно збільшуватися. Загалом розширені техніки поділяються на два основні види: 1) з невизначеною висотою тону (переважно шумові та перкусійні прийоми); 2) з визначеною висотою тону (безліч прийомів звуковидобування, велику частину яких становить гра обертонами). В останні десятиліття все більше привертають увагу композиторів мультифоніки та обертонові прийоми гри, що засновуються на спектральній складовій звуку. Розширені інструментальні техніки отримали широке застосування у творчості таких композиторів, як М. Андре, К. Бекхолд, П. Дусапін, Дж. Крам, Я. Ксенакіс, Г. Лагенман, К. Ланг, Д. Лігеті, К. Пендерецький, Р. Саундерс, Г. Тульве, Б. Фуррер, М. Хорькова, Т. Хосокава, С. Шарріно та ін. Завдяки їх використанню ці композитори змогли реалізувати нові ідеї і концепції сучасної творчості.

Ключові слова: сучасна композиція, еволюція музики, розширені техніки, обертоновий ряд, сонористика, конкретна музика, нетрадиційні прийоми звуковидобування.

Ostrovskiy Stanislav Stephanovich, graduate aspirant, teacher of the department of Musicology and Culturology Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko.

Evolution and use of «advanced techniques» in the music of the second half of the 20th – beginning of the 21th century.

The article highlights the use of advanced techniques in music of the second half of the XX-beginning of the XXI century, as an artistic technique and as a lado-harmonic form of organizing musical material. On the basis of the acoustic regularities of the overtone series, an attempt was made to explain the regularities of the historical development of musical art. In this process, special attention is paid to the evolution and use of advanced techniques in the second half of the 20th – at the beginning of the 21st century. **The purpose** of the article is to consider the phenomenon of advanced techniques, highlight the principles and methods of their use, establish the interrelationship of their evolution with the development of musical art of the second half of the 20th - beginning of the 21st century. **The methodological basis** of the article is a complex approach based on the historical-theoretical method and the method of musicological analysis. Other methods in the work are general scientific theoretical – systematization (classification), generalization, and practical – information collection and description. **Scientific novelty.** The article is one of the first attempts to investigate the evolution and use of advanced techniques in the composer's work of the second half of the 20th - beginning of the 21st century and thereby explain the development of the musical art of the specified period. **Conclusions.** In the second half of the 20th – at the beginning of the 21st century, the newest methods of playing and singing, the so-called advanced techniques, fundamentally different from the traditional means of sound creation (ordinario) were widely used in musical art. During the 20th and early 21st centuries, a large number of alternative methods of sound production were implemented, which continues to increase steadily. In general, advanced techniques are divided into two main types: 1) with an undefined pitch (mainly noise and percussion techniques); 2) with a certain pitch (many techniques of sound production, a large part of which is playing with overtones). In recent decades, multiphonics and overtone playing techniques based on the spectral component of sound have increasingly attracted the attention of composers. Advanced instrumental techniques were widely used in the work of such composers as M. Andre, K. Beckhold, P. Dusapin, J. Kram, Y. Xenakis, G. Lagenman, K. Lang, D. Ligeti, K. Penderetsky, R. Saunders, H. Tolve, B. Furrer, M. Khorkova, T. Hosokawa, S. Charrino, and others. Thanks to their use, these composers were able to implement new ideas and concepts of modern creativity.

Key words: modern composition, evolution of music, advanced techniques, overtone series, sonoristics, specific music, non-traditional methods of sound production.

Постановка проблеми. В сучасній академічній музиці більшість творів є свого роду творчими лабораторіями композитора, які являють собою власне як окрему композиторську техніку, так і нові прийоми звуковидобування. В результаті таких експериментів у новій музиці з'явилась широка палітра різних «розширених технік» («extended techniques») гри на інструментах.

Нині в музикознавстві недостатньо розроблені питання акустичних закономірностей обертонового ряду та застосування сучасними митцями натуральних гармонік чи мультифоніків, як художнього прийому в музиці і як ладо-гармонійної форми організації музичного матеріалу на їх основі. Композиторам доводиться практично на дотик, вивчаючи доступні партитури новітньої музики, знаходити певну логіку, «розкривати секрети» техніки, отримуючи стимул і натхнення для створення власного музичного світу. Цією працею автор прагне надолужити ці прогалини в сучасній музичній науці, в чому і полягає її **актуальність**.

Аналіз сучасних публікацій. На сьогодні існує обмаль теоретичних робіт, присвячених проблемам сучасних композиторських технік, особливо в галузі сонорної композиції. Авторами нечисленних розвідок, в яких висвітлюється розвиток технік і засобів композиції другої половини ХХ – початку ХХ століття, є: П. Булез (P. Boulez) [12], П. Вил (P. Veale) [16], Ж. Грізе (G. Grisey) [15], А. Загайкевич [2; 3], Ц. Когоутек [4], С. Лаврова [5], М. Хруст [8] та ін. Деякою мірою цих питань у своїх працях торкались українські музикознавці Н. Герасимова-Персидська [1], Є. Морева [6], Д. Муєдінов [7], А. Шаріна [9], Г. Юферова [9; 10].

Мета статті – розглянути феномен розширених технік, висвітлити принципи та прийоми їх використання, встановити взаємопов'язаність їх еволюції з розвитком музичного мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

Виклад основного матеріалу. Розширені техніки – це нетрадиційні, альтернативні прийоми звуковидобування як на музичних інструментах, так і у вокальній практиці. Таких прийомів зараз існує досить багато, і композитори нової музики постійно

поповнюють цю низку. Загалом всі альтернативні прийоми звуковидобування поділяються на два види: а) з невизначеною висотою тону; б) з визначеною висотою тону.

До першого виду відносяться переважно шумові та перкусійні прийоми: удари по корпусах інструментів, гра смичком або його тростиною за підставкою, на кілках або на корпусі струнно-смичкового інструменту, стук клапанів дерев'яних духових, дихання в мундштук або духовий інструмент без видобування звуків тощо. Другий вид - з визначеною висотою – це безліч прийомів звуковидобування та мікрохроматика, що виходить за межі тільки чвертьтонових співвідношень.

Значне місце у різноманітті прийомів з фіксованою висотою звуку є гра обертонів. У останні десятиліття саме обертонові прийоми звуковидобування та мультифоніки, що базуються на спектральній складовій звуку, все більше привертають увагу композиторів. Крім того, оригінальним засобом художньої виразності є явище акустичного резонансу, що часто використовується композиторами як «примарна гармонія» для створення «флеру», «серпанку» навколо вокальної чи інструментальної партії. Більш детальний опис та способи застосування цих прийомів здійснено у дослідженні М. Хруста [8].

Водночас із виникненням нових розширених способів гри на інструментах виникають нові способи їх фіксації, відомих як розширена нотація, що суттєво вплинуло на вигляд нотних партитур. Сучасна фіксація музичного твору більше походить на шедеври живопису, ніж на традиційний запис музичного твору. Відкриваючи все нові і нові прийоми звуковидобування, композитор стає творцем певного власного стилю графічного зображення музики. Яскравим прикладом цього є партитури Дж. Крама, Г. Лагенмана, К. Пендерецького та ін.

Не тільки композитор відкриває нові прийоми звуковидобування та нотної фіксації, активну участь у цьому процесі приймає і виконавець. Спостерігається творчий симбіоз, певне «співавторство» композитора з виконавцем. Коріння цього явища вбачаються в графічному записі алеаторичних творів, де виконавцю надавалася певна свобода у грі, за рахунок чого він мимоволі відкривав нові звучання та прийоми гри.

Впродовж ХХ століття еволюція використання розширених інструментальних технік у академічній музиці мала свою специфіку та

алгоритм впровадження. Щодо генези цього явища Анастасія Шаріна зазначає: «Відомо, що “розширені техніки” гри на фортепіано з’явилися на початку ХХ століття в Сполучених Штатах. Винахідником цього напрямку вважається лідер американського музичного «ультрамодернізму», композитор, піаніст, теоретик й дослідник музики Генрі Коуелл (1897–1965), котрий досліджував феномен “нового звучання” та використав “розширені” способи гри у своїх творах» [9, 36].

Саме Г. Коуелл вважається першовідкривачем нових прийомів гри на фортепіано, таких як гра ліктем, долонями чи кулаком по клавіатурі, запровадження кластерів, трактування фортепіано як «струнного інструменту». Продовжувачем ідей Г. Коуела у сфері експериментів з фортепіанним тембром став його учень Джон Кейдж (1912 – 1992), який застосував нову концепцію до формування тембру цього інструменту, відому як «підготовлене фортепіано» («prepared piano»).

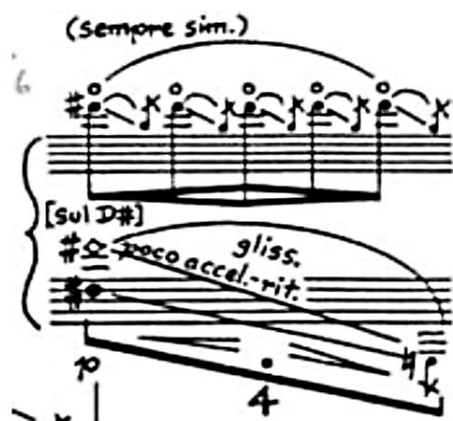
Ширша палітра нових прийомів гри на фортепіано та послідовніше їх втілення зосереджено безперечно у творчості американця Джорджа Крама (1929 - 2022). Цей композитор продовжив ідеї Коуелла та Кейджа, але дав їм набагато глибший контекст. Він не став обмежуватися експериментами лише з фортепіанним тембром, а переніс їх на всі інші інструменти. На підставі цього саме Дж. Крама можна вважати тим композитором, який започаткував нову музичну естетику, яка сформувалась саме в полі експериментів з тембром. Іншими словами – прагнення композитора тотально застосовувати новий підхід до звуковидобування майже в кожній партії, на кожному інструменті, який він залучає до своєї партитури, саме це і сформувало його унікальну музичну мову. Музика Дж. Крама є дивовижним і вельми самотнім звуковим світом, в якому з оригінальною гармонією неймовірним чином поєднуються абсолютно різні, а часом і суперечливі як музичні, так і філософські ідеї.

Нові засоби звуковидобування є основною рисою стилю Дж. Крама. Предметом його головної турботи стає тембр. Зовнішнє «темброве вбрання» - центральний структурний елемент музичної мови композитора. Неймовірно багата та різноманітна палітра використання розширених технік звуковидобування, засоби перетворення звуку, дослідження незвичайних тембрів та їх сполучень, альтернативних форм нотації та інноваційних методів у

використанні яскравих звуків, експерименти з комбінаціями різних інструментів та звуків, використання етнічних інструментів - все це є візитівкою стилю композитора.

Підхід Дж. Крама до тембру ґрунтується на розумінні того, що можливості звичайних музичних інструментів є невичерпними, безмежними, що кожне нове покоління композиторів обов'язково знаходитиме в них щось нове, невідоме. В музиці Дж. Крама зустрічається один із показових обертонових прийомів *extended techniques*, відомий як «ефект чайки» або «Seagull effect». Композитор застосував його у своєму творі «Голос кита» («*Vox balaenae*»). Для уявлення того, що це за техніка звуковидобування та як вона здатна імітувати деякі природні звукові явища, варто зупинитись на описанні цього конкретного прийому.

«Seagull effect» - це досить незвичайний вид гліссандо на струнно-смичкових інструментах, що представляє собою подвійне гліссандо штучних флажолетів. При тому відстань між точкою притискання струни до грифу та точкою дотику пальця на струні у місці взяття флажолета не змінюється. Відстань між точкою притискання та флажолетом може утворювати будь-який інтервал, проте починати ковзання по струні необхідно з найвищої ноти. Виконання гліссандо вниз по струні і утворює цей ефект «крику безлічі чайок».



Вирішальну роль у виникненні такого ефекту відіграє саме комбінація між мензурою струни, що постійно змінюється, та мензурою відрізка струни між пальцями, що не змінюється.

Фізика цього звукового ефекту вбачається у наступному: «Оскільки змінюється робоча довжина струни, то та сама відстань відповідає весь час різній частці струни. Тому відбувається не тільки зміна висоти основного тону, а й зміна номеру гармоніки, причому,

найчастіше у зворотний бік. Якщо довжина струни зменшується, то одна й та сама відстань між точками притискання та дотику відповідає більшій частці довжини струни, а значить, - нижчій гармоніці, і навпаки: при збільшенні довжини струни, та сама відстань буде відповідати меншій частці струни, а значить, вищій гармоніці. В результаті при такому ковзанні пальців по струні звук змінює висоту, весь час глісандує на певній короткій ділянці, і його висота кілька разів стрибкоподібно повертається на (майже) вихідну висоту» [8, 287].

Прагнення композиторів до розширення палітри тембральності характерна тенденція в музиці не лише ХХ ст. Як зазначає Делявер Муєдінов: «Експерименти зі звуком – це не тільки “предмет роботи” сучасних композиторів. Певну активність в цьому напрямку проявляли і їхні далекі попередники, погляди яких відрізнялися не менш оригінальними, новаторськими підходами до пошуку нового звучання. Прикладом тому є творчість К. Монтеверді, котрий на початку ХVІІ століття досить сміливо і несподівано для свого часу використовує трубу кларіно із сурдиною» [7, 10].

Але до кінця ХХ століття композитори звертають увагу на спектральну складову, тобто на обертоновий ряд в експериментах з тембром. Саме тому більшість нових розширених прийомів гри пов'язані безпосередньо з обертонами, які тим чи іншим способом можна видобути з акустичних інструментів. Це дозволяє припустити, що на зацікавленість розширеними техніками та їх формування у академічному мистецтві найбільше вплинуло прагнення композиторів нової музики мати справу з чистими, природними частотами, природною «математикою» співвідношень цих частот, як внутрішньою потребою уникнути температії.

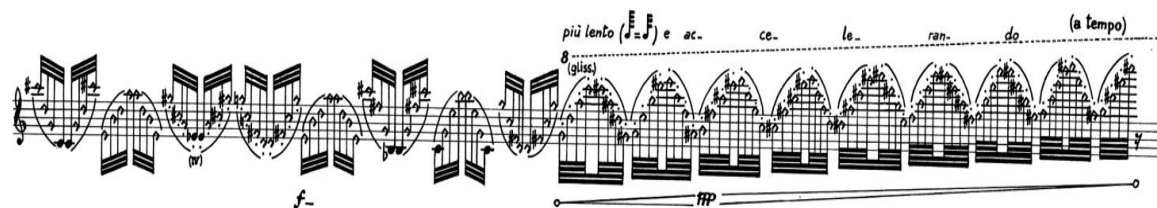
Іншими словами, розширені техніки, як спосіб зміни тембру інструменту, переважно спрямовані саме на виявлення його обертонової природи, вилучення натуральних гармонік, резонансів і різних звукових спектрів будь-якими можливими способами. Тому звернення композиторів до розширених технік пояснюється насамперед бажанням чути натуральні тони, природні співвідношення частот. Це пов'язано з новою естетичною концепцією музики і все більш переважаючою загальною тенденцією до ідеалістичної філософії, до превалювання ірраціонального над раціональним, ефемерного над земним.

Опановуючи обертонову природу музики, композитор звертається до тембральної сторони звуку, використовуючи те, що становить здебільшого перші 16 обертонів – «незвичні звучання», - відомі як гармоніки, обертони, флажолети на струнних інструментах або обертоновий ряд мідних духових та ін. Поряд з тим, втіленням колористичних властивостей натурального звукоряду стали саме розширені техніки гри на інструментах. Технічно це відбувається через трансформаційні зміни тембру, що досягається застосуванням нових альтернативних способів звуковидобування.

Одним з найяскравіших та цікавих композиторів, який використовує переважно обертонові розширені техніки, є вищезгаданий Сальватор Шарріно. У своїй музиці він звів у абсолют застосування обертонового спектру звуку. По суті, вся музика С. Шарріно - це тотальний обертоновий музичний всесвіт. Побудована виключно на обертонах його музика знаходиться у повній відповідності з його натуралістичною концепцією.

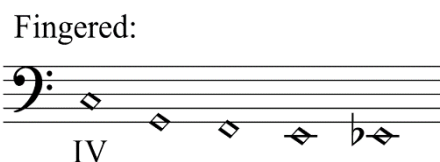
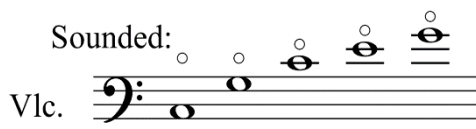
С. Шарріно досить рясно використовує обертонові розширені техніки, такі як натуральні та штучні флажолети, гармонічні трелі, флажолетні глісандо та мультифоники. Ці останні С. Шарріно дуже часто мислить не тільки як звуковий сонористичний ефект, а і як базовий матеріал у своїх творах, як свого роду функцію в гармонії. «Мультифонічні звуки в цьому творі слід відтворювати так само, як і в “Hermes i L’orizzonte luminoso di Aton”. “Fra i testi” (вір С. Шарріно – С. О.) складний не тому, що трудно створювати єдину мультифонію, а тому, щовір складається з ланцюжків мультифонії. Складність послідовного створення багатьох мультифонічних звуків полягає у виконанні нових, часто незграбних аплікатур» [13, 62]. Мультифоники для митця - це кристал із безліччю «емоційних граней», які завдяки своїй унікальній природі завжди звучать трохи інакше, а також засіб вираження широкого спектру динамічних відтінків, що іноді зумовлює загальну динамічну драматургію твору.

Струнні інструменти С. Шарріно трактує абсолютно унікально - фактично в жодній із багатьох його партитур не так просто знайти використання стандартного («ordinario») прийому звуковидобування. Виконавець музики С. Шарріно протягом усього твору жодного разу може не доторкнутися пальцем лівої руки до грифу, граючи виключно натуральні флажолети.



Salvatore Sciarrone – «6 Capricci for violin solo»

Тобто, висота нот, які записані в партитурі, позначаються натуральним флажолетом, отже, виконавець не притискає ноту пальцем до грифу а лише легко торкається струни граючи натуральний флажолет. Таким чином, результативний звук кардинально відрізняється за висотою від записаного, проте має з ним природний акустичний зв'язок. Відбувається певна варіативність звуковисотності, при якій ноти, що звучать, відрізняються від нот, що написані, немов їх «тіні-відображення».



Іноді композитори фіксують фактичну звуковисотність цих натуральних гармонік на додатковому нотному стані. Такий, кажучи метафорично, «прихований вимір життя», деяка ефемерність звучання стала, без применшення, основою звуковисотності в музиці С. Шарріно. Примітно й те, що митець записує натуральні флажолети не тільки в так званих «піфагорійських зонах» на струні, а й в інших

місцях, в результаті чого з'являється доволі непередбачуване звучання деяких високих гармонік, а іноді і складних мультифонічних комплексів. Це явище сам композитор постійно досліджує у співпраці з виконавцями.

Так, Лоренцо Де Нардін Будо пояснює деякі складнощі інтерпретації та виконання струнних мультифонік на прикладі «Капрису для скрипки соло» С. Шарріно: «Хоча Шарріно не включає деталей щодо інтонації, вибір шостої гармоніки можна вважати правильним у цьому каприсі, якщо ми припустимо, що він структурований у мотивах, створених групами однакових висотних класів, написаних у різних місцях на інструменті. У прикладі 5.2 кожна з нот під окремою дужкою, імовірно, представляє той самий клас висоти, іноді різний у регістрі. Таким чином, виділені природні гармоніки, позначені як “сі-бемоль”, “до” та “фа”, повинні виконуватися на шостому гармонічному вузлі (що відповідає малій терції) відповідно на струнах G, A та D (а не на сьомому вузлі – де Піфагорова мала терція), щоб звучати так само, як і ноти поруч (після) них» [14, 65-66].

Іншим напрямом застосування в сучасній музиці нових інструментальних технік є розширення стилістичного поля серіалізму. Композитори починають шукати нові способи музичної організації в галузі застосування серійної техніки, бажаючи відійти від розрахунків на папері на користь «почуттів» музики, її тембральної барвистості та мінімізації засобів. Але, не відмовляючись при тому від серіального методу, як організуючого конструктивного начала. Ці пошуки зосереджуються на досягненні «нової звуковисотності», на вслуханні в найтонші елементи, мікрозміни, повторення структур, виділення головного серед другорядного. Їх результатом стало максимально повне використання всього арсеналу розширених інструментальних технік, що виходять за межі «звичайного» академічного звучання.

Ще однією причиною пробудження інтересу до розширених технік стало прагнення композиторів відтворити понад тихі звуки, які неможливо отримати традиційним способом. Це обумовлено наступними чинниками: у сучасному світі, щільно насиченому нескінченним потоком нав'язливих музичних і «навколо музичних» жанрів, високим порогом як фізичного, так і інформаційного шуму, нова музика є реакцією, своєрідною «відповіддю» на ці реалії, деякою формою рефлексії, абстрагування, «голодним полюванням на тишу».

Оперування гранично тихим звучанням, запровадження поняття «тиші» як повноправного засобу музичного вираження стало візитівкою стилістичного поля нової музики, яке можна позначити терміном «екологія звуку». «Використання Шарріно буквальної та уявної тищі є його способом звільнитися від композиційної риторики. Це реакція проти формальних структур і жорсткості всієї попередньої музики, включаючи суворість серійних прийомів. Роботи Шарріно втілюють цю композиційну перспективу, оскільки він відкидає формальний підхід і прагне зробити так, щоб його композиції текли органічно, а не механічно» [13, 18].

Передумовою використання композиторами розширених технік є й іманентна ознака музичної творчості – прагнення до звукозображальності, а саме, до наслідування природи. Тут також одним із яскравих представників є Сальватор Шарріно. У своєму пантеїстичному світосприйнятті цей митець виступає послідовником Олів'є Мессіана, композитора, який свого часу пропонував навчатися у природи, особливо у птахів. Дослідники так описують пантеїстичні образи, втілювані С. Шарріно: «Партитура опери включає все різноманіття звукових елементів, що супроводжують дію: імітацію звуків природи, вітру та птахів у саду, криків нічних тварин. Перед нами “нескінченно щільна порожнеча” ночі, коли в темряві помітні лише силуети, а приглушена звукова палітра будить уяву і водночас провокує різноманітні нічні страхи» [5, 103].

С. Шарріно завжди уникає точної імітації звуків природи, але він створює асоціації з певними картинками природи, занурюючи слухача у власний пантеїстичний світ, де ніби сам вітер грає на струні або коливає повітряний стовбур флейти, збуджуючи певні гармоніки та резонанси. Цей підхід відрізняється від підходу Олів'є Мессіана, який буквально цитував пташиний спів у багатьох своїх творах.

Шелест листя, звук вітру, дихання, стукіт серця, шум моря, лісу, спів птахів, крики тварин, цвіркотіння цикад, а головне – тиша, як простір, в якому ці звуки народжуються, – все це становить основну сферу інтересів С. Шарріно. «Якщо хтось вирішив написати музику, яка імітує звуки природи, це має бути зроблено таким чином, щоб було чутно штучне наслідування. Майже неможливо відтворити звук точно так, як він чується деінде. Таким чином, імітації Шарріно є дуже абстрактними і лише нечітко створюють образи джерела. За допомогою своїх абстрактних мімічних жестів Шарріно вірить, що

людина здатна створити нові відносини з природою. Він бачить музику та природу як симбіотичні» [13, 23-24].

Основним засобом втілення ідеї натуралістичної концепції в музиці митця стала саме обертонова природа звуку, тобто, натуральні гармоніки як носії «природної частоти» звуку. Тому музика С. Шарріно належить до галузі психоакустики, де основну роль відіграє звук та його коливання. Простір тиші, в якому народжуються звуки, що викликають асоціації зі звуками природи, досконалість природної фрактальної геометрії, за законами якої розвивається звуковисотна тканина, повторення та конструювання мотивів як і форма в цілому, де кожен крихітний звуковий елемент наповнений змістом і відображає ціле, – це центральна філософська ідея С. Шарріно.

Натуралістична концепція його музики знайшла своє вираження у тотальному застосуванні натуральних гармонік, як справжнього вираження «природної математики» звуку. Виникає враження, що С. Шарріно створює особливий тривимірний звуковий простір: «Він працює з тихими майже непомітними на фоні звуками, такими як дихання, шелест, звуки вітру, шум дерев, гул порожніх резонуючих коридорів. Ці звуки генерують різні інструменти: флейти, труби, тромбони, і навіть ластри (вібрації сталеві пластилини). На цьому шумовому фоні проступають гучні та агресивні звучання: акорди (або кластери) (*Flatterzunge* духових), *glissandi* натуральних флажолетів у струнних» [5, 110].

В центрі уваги композитора опинився звук та тембр. Ноти для нього не стільки музичні параметри висоти, скільки засіб імітації певного природного звучання та доквілля. В цьому сенсі С. Шарріно – продовжувач ідей Дж. Крама. Водночас у творчій концепції С. Шарріно є чимало спільних дотиків із творчістю німецького композитора, творця напряму «інструментальної конкретної музики» Гельмута Лагенмана (нар. 1935). Незважаючи на те, що напрямок, який відкрив Лагенман, визрів з електронної музики і продовжував ідеї П'єра Шеффера та П'єра Анрі, його музика зовсім не передбачає використання електронних інструментів.

Основоположники «конкретної музики» перевернули уявлення про музичний звук, показавши, що у контексті музичного твору будь-який звук стає виразником ідей композитора. Г. Лагенман продовжив ці ідеї, показавши, що будь-який звук стає мистецтвом, коли він

виписаний у партитуру як невід'ємна частина музичного твору. Ідеї П. Анрі та П. Шеффера отримують у Г. Лагенмана подальшого розвитку виключно на традиційних акустичних інструментах.

Композитор розкриває неймовірне багатство тембральних відтінків та найтонших змін звучання в кожному шелесті, ударі та скрипі, які можна видобути з академічних інструментів (удари по корпусу інструменту, гра смичком за підставкою, на кілках або на корпусі інструмента, гра зворотним боком – тростиною - смичка, дихання в мундштук або клацання клапанів духових інструментів тощо). Будучи винахідником великої кількості нових прийомів звуковидобування, що мають дуже складний вид графічної фіксації, Г. Лагенман описує ці прийоми на початку кожної своєї партитури з докладними інструкціями, що і як виконувати.

Митець трактує звук як «подію», де є початок, тривалість і завершення. Процесуальні зміни у тривалості звучання більшості звуків у його творах є для композитора свого роду тембровою модуляцією. Продовження ідей «конкретної музики» митець бачить у виході за межі можливостей суто акустичних інструментів на протигагу нескінченним можливостям електронної музики, які якраз і стали її обмеженням. Музика Г. Лагенмана вчить слухача бути уважним до дрібниць, певною мірою тренує слух, роблячи його чутливішим до звуків, близьких до крайньої межі, «порогу» їх сприйняття.

Крім розширення слухового та естетичного поля сприйняття нових тембровочностей, завдяки розширеним технікам, музиканти, які виконують твори сучасних композиторів, також набувають нового унікального досвіду в удосконаленні власної виконавської практики. «Крам, Такемітсу та Шарріно вимагають від виконавців трансформації традиційних звуків за допомогою використання розширених технік і зміни кольору тону в багатьох їхніх творах»[13, 22]

Висновки. Отже, в другій половині ХХ – на початку ХХІ століття в композиторській практиці широкого застосування знайшли новітні прийоми гри на інструментах та співу, так звані, розширені техніки. Вони є принципово відмінними від традиційних засобів звукоутворення і ідентифікуються як незвичні, оригінальні, що виходять за межі нормативних (*ordinario*) прийомів. Протягом ХХ – початку ХХІ століття впроваджено багато альтернативних прийомів звуковидобування, і їх кількість продовжує збільшуватися.

Загалом існує два основні види розширених технік: 1) з невизначеною висотою тону; 2) з визначеною висотою тону. До першого виду відносяться переважно шумові та перкусійні прийоми. До другого виду - безліч прийомів звуковидобування, велику частину яких становить гра обертонами. Мультифоніки та обертонові прийоми гри, що засновуються на спектральній складовій звуку, в останні десятиліття все більше привертають увагу композиторів. Розширені інструментальні техніки отримали широке застосування у творчості таких композиторів, як Марк Андре, Каролла Бекхолд, Паскаль Дусапін, Джордж Крам, Яніс Ксенакіс, Гельмут Лагенман, Клауз Ланг, Дьордь Лігеті, Кшиштоф Пендерецький, Ребекка Саундерс, Гелена Тульве, Беат Фуррер, Марія Хорькова, Тосіо Хосокава, Сальватор Шарріно та ін. Завдяки їх використанню ці композитори змогли реалізувати нові ідеї і концепції сучасної творчості.

Поряд з тим, нова музика, рясна багатством розширених інструментальних технік, пропонує набути безцінного досвіду сприйняття звукового простору слухачеві. Для того він має «проеволюціонувати» до моменту, коли його слух набуде такого рівню, що зможе почути цей «багатозвучний новий світ» і буде підготовлений для сприйняття цієї нової естетики звучання.

Перспективи подальшого вивчення пропонованої тематики полягають у можливості використання результатів і висновків статті у наукових дослідженнях, присвячених еволюції та використанню розширених технік в сучасній музиці, а також у навчальних курсах з теорії та історії, аналізу музики різного рівню музичних закладів освіти.

Список використаних джерел і літератури:

1. Герасимова-Персидська Н. Нові звучання – нові знаки: сучасна музика в історичному ракурсі. Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. 2010. № 3 (8). С. 39–46.
2. Загайкевич А.Л. Українська електронна музика: історія і сучасність. Часопис Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського. 2015. № 4 (29). С. 75–86.
3. Загайкевич А.Л. Українська електронна музика: практика дослідження. Музика в інформаційному суспільстві. Київ. 2008. С. 39–62.
4. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М. : Музыка, 1976. 348 с.
5. Лаврова С. В. Сальваторе Шаррино и другие. Очерки об итальянской музыке конца XX – начала XXI века : Монография. СПб, Изд-во АРБ имени А. Я. Вагановой, 2019. 230 с.

6. Морева Є. До проблеми перекладу спеціальної термінології у нотних редакторах. *Музика в інформаційному суспільстві* : Науковий вісник Нац. муз. акад. України імені П.І.Чайковського / упор. І. Б. Пясковський. Київ, 2008. Вип. 79. С. 17–27.
7. Муєдінов Д. М. Нетрадиційні виконавці прийоми на трубі в контексті історико художнього розвитку : автореф. дис. канд. мистецтвознавства, спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2017. 18 с.
8. Хруст Н. Ю . Новые инструментальные техники: опыт классификации : дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Москов. гос. консерватория имени П.И. Чайковского. М., 2017. 480 с.
9. Шаріна А. Розширені способи фортепіанного звуковидобування: досвід класифікації (на прикладі творів для фортепіано соло сучасних українських композиторів). *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство*. Київ, 2019. № 58. С. 32–42.
10. Юферова Г. Музичні комп'ютерні технології та виконавське мистецтво. *Мистецтвознавчі записки*. Київ : Міленіум, 2013. Вип. 24. С. 23–31.
11. Юферова Г. Музичні комп'ютерні технології в комунікаційних процесах у сучасній українській музиці : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Сумський держ. пед. ун-т імені А.С.Макаренка. Суми, 2021. 255 с.
12. Boulez P. *Le timbre et l'écriture, le timbre et le langage // Le timbre: Metaphore pour la composition / Textes reunis et presentes par J. B. Barriere*. Paris: I. R. C. A. M. et Christian Bourgois Editeur, 1991.
13. Lanz, Megan R., *Silence: Exploring Salvatore Sciarrino's style through L'opera per flauto (2010)*. UNLV Theses, Dissertations, Professional Papers, and Capstones. 730.
14. Nardin Budo Lourenco De. *Analisis of uncompiled extended violin techniques with didactic musical and audiovisual examples (Under the Direction of Levon Ambartsumian and Adrian Childs)*. 2018. Pp. 65 66.
15. Grisey G. *Structuration des timbres dans la musique instrumentale // Le timbre: Metaphore pour la composition / Textes reunis et presentes par J.-B. Barriere*. Paris: I. R. C. A. M. et Christian Bourgois Editeur, 1991. P. 352–385.
16. Veale P., Steffen-Mahnkopf C.-S., Motz W., Hummel T. *The Techniques of Oboe Playing*. Kassel: Bärenreiter, 1994.

References:

1. Herasymova-Persydska N. (2010). New sounds - new signs: modern music in a historical perspective [New sounds – new signs: modern music from a historical perspective]. *Journal of the National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky*. Kyiv. Issue 3 (8). Pp. 39–46. [in Ukrainian].
2. Zahaikevych A.L. (2015). Ukrainian electronic music: history and modernity [Ukrainska elektronna muzyka: istoriia i suchasnist]. *Journal of the National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky*. Kyiv. Issue 4 (29). Pp. 75–86. [in Ukrainian].

3. Zahaikevych A.L. (2008). Ukrainian electronic music: research practice [Ukrainska elektronna muzyka: praktyka doslidzhennia]. Music in the information society. Kyiv. Pp. 39–62. [in Ukrainian].
4. Kohoutek Ts. (1976). Technique of composition in music of the 20th century [Tekhnika kompozytsii v muzyke XX veka]. Moscow, Muzika. 348 c. [in Russian].
5. Lavrova S. V. (2019). Salvatore Sciarrino and others. Essays on Italian music of the late 20th – early 21st century [Salvatore Sharrino y druhie. Ocherki ob italianskoi muzyke kontsa XX – nachala XXI veka]. Monograph. St.-Petersburg, ARB Publishing House named after A.Ya. Vaganova. 230 p. [in Russian].
6. Moreva Ye. (2008). To the problem of translation of special terminology in sheet music editors. [Do problemy perekladu spetsialnoi terminolohii u notnykh redaktorakh]. Music in the information society. Scientific Bulletin of the P.I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv. Issue 79. Pp. 17–27. [in Ukrainian].
7. Muiedinov D. M. (2017). Non-traditional performers of techniques on the trumpet in the context of historical and artistic development [Netradytsiini vykonavtsi pryiony na trubi v konteksti istoryko khudozhnoho rozvytku]. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv, KhNUM named after I. P. Kotlyarevskiy. 18 p. [in Ukrainian].
8. Khrust N. Yu. (2017). New instrumental techniques: classification experience [Novye instrumentalnye tekhniki: opyt klasyfikatsii]. Doctor's thesis. Moscow, Tchaikovsky Moscow State Conservatory. 480 p. [in Russian].
9. Sharina A. (2019). Advanced methods of piano sound production: classification experience (on the example of works for solo piano by modern Ukrainian composers) [Rozshyreni sposoby fortepiannoho zvukovydobuvannia: dosvid klasyfikatsii (na prykladi tvoriv dlia fortepiano solo suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv)]. Kyiv musicology. Cultural studies and art history. Kyiv. Issue 58. Pp. 32–42. (in Ukrainian)
10. Iuferova H. (2013). Musical computer technologies and performing arts [Muzychni kompiuterni tekhnolohii ta vykonavske mystetstvo]. Art history notes. Kyiv, Millennium, 2013. Issue 24. Pp 23–31 [in Ukrainian].
11. Iuferova H. (2021). Musical computer technologies in communication processes in modern Ukrainian music [Muzychni kompiuterni tekhnolohii v komunikatsiinykh protsesakh u suchasni ukrainskii muzytsi]. Extended abstract of candidate's thesis. Sumy, Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko. 255 p. [in Ukrainian].
12. Boulez P. (1991). Le timbre et l'écriture, le timbre et le langage // Le timbre: Metaphore pour la composition. Textes reunis et presentes par J. B. Barriere. Paris: I. R. C. A. M. et Christian Bourgois Editeur [in French].
13. Lanz, Megan R. (2010). Silence: Exploring Salvatore Sciarrino's style through L'opera per flauto. UNLV Theses, Dissertations, Professional Papers, and Capstones. 730 p. [in English].
14. Nardin Budo Lourenco De. (2018). Analisis of uncompiled extended violin techniques with didactic musical and audiovisual examples (Under the Direction of Levon Ambartsumian and Adrian Childs). Pp. 65 66 [in English].

15. Grisey G. (1991). Structuration des timbres dans la musique instrumentale // Le timbre: Metaphore pour la composition / Textes reunis et presentes par J.-B. Barriere. Paris: I. R. C. A. M. et Christian Bourgois Editeur. Pp. 352–385 [in French].
16. Veale P., Steffen-Mahnkopf C.-S., Motz W., Hummel T. (1994). The Techniques of Oboe Playing. Kassel: Bärenreiter [in Germany].

UDC 780.6:7.034+7.035

DOI 10.33287/222319

Чжан Цзіньцю,
*аспірант ННІ культури і мистецтв
Сумського державного педагогічного
університету ім. А.С.Макаренка*
тел.: (050) 250 - 23 - 62
e-mail: chzan.aspir1@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0004-8040-4781>

ТРУБА: ІСТОРІЯ ТА ОРГАНОЛОГІЯ ІНСТРУМЕНТА В ДИНАМІЦІ СТИЛЬОВИХ ЗМІН ВІД БАРОКО ДО КЛАСИЦИЗМУ

Мета статті – висвітлити історію та органологію труби у контексті стильової динаміки розвитку музичного мистецтва, з’ясувати особливості еволюції інструменту в період переходу від Бароко до Класицизму. **Методологічною основою** статті є комплексний підхід, заснований на історико-культурологічному, музично-теоретичному та органологічному методах дослідження. Основними теоретичними методами роботи є жанрово-стильовий, систематизація та узагальнення; практичними – збиральний та описовий. **Наукова новизна.** Питання еволюції трубного мистецтва та конструкційних трансформацій інструменту порушуються у взаємозв’язку зі стильовою динамікою розвитку музичного мистецтва. Особливу увагу приділено цим процесам у період переходу від Бароко до Класицизму, що не отримали належного вивчення в музикознавстві. **Висновки.** Еволюція будь-якого інструменту завжди обумовлена естетичними та стилістичними настановами певного історичного періоду. Це реалізується в пошуку нових технічних і тембральних якостей, конструкційних змін інструментів, що яскраво унаочнює розвиток трубного мистецтва. Вихід труби за межі прикладних функцій, усталення сольних якостей позначилися на тому, що до XVIII

століття її конструкція зазнає різноманітних модифікацій, серед яких найпоширенішими були «натуральна» труба (Principale) та барокова труба (clarino). Обмежені технічні можливості Principale та яскравий вітальний тембр барокової труби не задовольняли вимогам Класицизму. Це знов потребувало конструкційних змін, одним із варіантів став винахід клапанної труби, яка відтворювала всі звуки хроматичної гами. На початку ХІХ століття для неї було написано десятків творів (у т. ч. концерти Й. Гайдна та Й. Н. Гуммеля). Поряд з цим, була сконструйована труба з вентиляним механізмом. Це не вирішило кризи: в наступні півтора століття труба знов посіла місце суто оркестрового та ансамблевого інструменту.

Ключевые слова: труба, Бароко, Класицизм, органологія, конструкційні особливості, стильова парадигма, історична динаміка.

Zhang Jinqiu, graduate student of Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko.

Trumpet: history and organology of the instrument in the dynamics of style changes from baroque to classicism

The purpose of the article is to highlight the history and organology of the trumpet in the context of the stylistic dynamics of the development of musical art. To find out the features of the evolution of the instrument during the transition from Baroque to Classicism. **The methodological basis** of the article is a comprehensive approach based on historical-cultural, music-theoretical and organological research methods. The main theoretical methods of work are genre and style, systematization and generalization; practical - summary and descriptive. **Scientific novelty.** The questions of the evolution of trumpet art and structural transformations of the instrument are raised in relation to the stylistic dynamics of the development of musical art. Special attention is paid to these processes during the transition from Baroque to Classicism, which have not received adequate study. **Conclusions.** The evolution of any instrument is always determined by the aesthetic and stylistic guidelines of a certain historical period. This is realized in the search for new technical and timbral qualities, structural changes of instruments, which vividly illustrates the development of trumpet art. The use of the trumpet beyond the limits of applied functions, the establishment of solo qualities affected the fact that by the 18th century its design underwent various modifications, among which the most common were the "natural" trumpet (Principale) and the baroque trumpet (clarino).

The limited technical capabilities of the Principale and the bright welcoming timbre of the Baroque trumpet did not satisfy the requirements of Classicism. This again required structural changes, one of the options being the invention of a valve pipe that reproduced all the sounds of the chromatic scale. At the beginning of the 19th century, a dozen works were written for her (including concerts by J. Haydn and J. N. Hummel). Along with this, a pipe with a valve mechanism was designed. This did not solve the crisis: in the next century and a half, the trumpet again assumed the role of a purely orchestral and ensemble instrument.

The key words: trumpet, Baroque, Classicism, organology, structural features, stylistic paradigm, historical dynamics.

Постановка проблеми. Маючи опосередковану роль у мистецтві, музичний інструментарій споконвіку був невід'ємною складовою виконавської творчості. Уявлення про музичні інструменти того чи іншого періоду розвитку культури отримуємо з наскальних зображень, малюнків, іконографії, скульптури, фрескового розпису, мозаїки, живописних полотен, книжкових мініатюр тощо. Відомості про конструкцію, форми побутування та особливості виконання на деяких з них містяться в історичних та давніх літературних творах. Звичайно завдяки саме цим джерелам можна відтворити модель еволюції та особливостей розвитку музичного інструментарію, одним із знакових взірців якого є труба.

Вивчення цих першоджерел є завданням історичного музикознавства, зокрема такого його відгалуження як інструментознавство, одним з основоположників якого був Курт Сакс (1881 - 1959). Він став автором популярної сьогодні класифікації музичних інструментів, відомої як система Горнбостеля – Сакса [8, 132]. Як результат творчого освоєння інструментознавчої науки, на міцній базі цих наукових даних (М. Агрикола – М. Преторіус – К. Сакс) засновуються праці сучасних вчених Польщі, Литви, Естонії, Німеччини, США та ін. Велику роль у розвитку сучасного інструментознавства відіграв видатний вчений, виходець з України І. В. Мацієвський (нар. 1941). Цей дослідник розробив методологію та основні теоретичні положення сучасної органології – науки о музичних інструментах та їх класифікації.

Актуальність теми. Багато із вчених досліджують аспекти історії інструментальної культури, пов'язані з походженням музичних інструментів та відповідністю їх звучання стильовим особливостям

виконавського мистецтва певної доби. Але багато принципів і закономірностей у розвитку деяких інструментів залишаються не з'ясованими. Деякі питання цієї проблеми безпосередньо стосуються й труби, *що актуалізує їх вивчення* в даній праці.

Аналіз сучасних публікацій. Тривалий час історія й органологія труби залишались на маргіналі наукових інтересів. І зарубіжні, і вітчизняні дослідники стали звертатися до цих питань, починаючи з 60-х років минулого століття. Так, авторами найвагоміших праць з цієї проблематики є: Д. Альтенбург (D. Altenburg) [11], А. Бейнс (A. Bains) [12], Р. Далквіст (R. Dalqvist) [13], С. Проскурін [7], Е. Тарр (Tarr E.) [15], Ю. Усов [10], з українських дослідників О. Вар'янюк [2], І. Гишка [3; 14], П. Круль [4], В. Посвалюк [5; 6], Ю. Тарарак [8] та ін. Однак питанням, пов'язаним з еволюцією та конструкційними трансформаціями інструменту у їх взаємозв'язку зі стильовими змінами в розвитку музичного мистецтва від Бароко до Класицизму, приділена недостатня увага науковців.

Мета статті – розглянути історію та органологію труби у контексті стильової динаміки розвитку музичного мистецтва, з'ясувати особливості еволюції інструменту в період переходу від Бароко до Класицизму.

Об'єкт статті – історія та органологія трубного мистецтва.

Предмет – розвиток труби в контексті стильових змін у музичному мистецтві Бароко і Класицизму.

Виклад основного матеріалу. В кожній музикознавчій праці, присвяченій історії та органології інструментів, зазначається, що духові музичні інструменти одними з перших увійшли в повсякденний ужиток людини, адже це були звичайні речі: тростина, морські мушлі, кістка або ріг тварини тощо, які видавали звук шляхом вдування повітря [8, 128]; [9, 5]; [10, 6]. Звичайно їх використання було прямо пов'язано із тогочасним побутом, полюванням, бойовими чи обрядовими діями тощо.

Згодом первісні форми удосконалювались, і вже за часи античності з'явилися інструменти схожі на сучасні. В цю добу духові інструменти розділяються на три види – 1) флейтові, звук у яких утворювався завдяки подачі повітря до лабіального отвору; 2) інструменти з язичковим типом звуковидобування (прототипи сучасних кларнетів, гобоїв, фаготів); 3) попередники мідних духових інструментів з воронкоподібним мундштуком, головну роль під час

гри на яких відігравав ігровий апарат (губи, дихання) виконавця [9, 5-6].

Серед інструментів третього типу лідируючі позиції займала труба. Тривалий час це був сигнальний інструмент, що зберігав цю функцію навіть у добі Середньовіччя та Відродження. Сольні якості труби було виявлено й оцінено набагато пізніше. Однак у всі часи принцип звуковидобування на трубі був один і той самий: у вузький отвір вдувалося повітря, а широка частина резонувала, підсилюючи звучання.

Як музичному інструменту, трубі належало важливе місце в культурі Античності, про що свідчать зображення музикантів на численних пам'ятках тієї доби. Так, серед металевих музичних інструментів, які ще до нашої ери застосовувались у воєнній музиці Китаю, дуже поширеними були бронзові труби [10, 7].

В музикознавчих розвідках з історії інструменту обов'язково згадується труба із морської мушлі – шанкха, що використовувалась в Індії [9, 7]. Суттєву роль відігравала труба у державному устрої Давнього Єгипту, де її застосовували під час різних урочистостей, ритуальних і придворних церемоній тощо.

У Давній Греції та Давньому Римі, незважаючи на певну спорідненість і спадкоємність цих культур, труба виконувала різні функції. Зокрема, в Давній Греції вона входила до складу музичних інструментів у програму Олімпійських ігор¹²¹. Крім того, труби включались до супроводу театральних вистав, урочистих церемоній, різних свят тощо. У Давньому Римі весь інструментарій визначався за статтю людини. Труба (поряд із рогами, букцинами, літуусами) належала до «чоловічих» інструментів і використовувалась в основному у воєнному ужитку [10, 9]. Крім великих оркестрів у римських легіонах, труби супроводжували бої гладіаторів, офіційні церемонії, урочисті ходи та ін.

У Середні віки відношення до труби (і загалом до інструментальної музики) кардинально змінюється. Після падіння Риму (476 р.) у Європі під час зміни рабовласницької формації на феодальну настає час так званих «темних віків», в які залишилось обмаль достовірних відомостей щодо розвитку музичного мистецтва і культури. З початку VIII століття, з моменту утворення Священної

¹²¹ Суть змагань полягала в тому, що для того, щоб одержати перемогу, треба було взяти найгучніший звук.

Римської імперії та запровадження серед європейських народів християнства, церковною ідеологією загалом заперечуються музика, танці та інші розваги, як такі, що віддаляють людину від Бога. Тому музична практика більшої частини середньовічного періоду обмежувалась рамками церковного служіння.

Із всіх видів музикування в цей час культивувався тільки хоровий спів як пристойний для ангельського служіння Богу. Інструментальна музика не визнавалась, і музичні інструменти на деякий час опинились під заборонаю. Але з розвитком світської культури, зокрема мистецтва мімів, жонглерів, шпільманів, а згодом труверів, трубадурів, міннезингерів, починається відродження інструментального виконавства. У своїх виступах ці музиканти використовували різні інструменти, не оминали і трубу, яка своїм гучним звуком добре привертала увагу.

Найзначнішого вжитку труба отримала в лицарській культурі, де вона застосовувалась переважно як сигнальний інструмент під час воєнних походів і для керування військом у мирну пору. Від того часу можна казати про становлення професійного трубного виконавства, оскільки цим займались спеціально підготовлені воїни-музиканти. Від їх уміння залежало належне управління воєнним і мандрівним життям середньовічних військ, а отже, успішність і бойових дій [10, 10].

Вагому роль відігравала труба в повсякденні середньовічного міста, особливо в традиції «баштової» музики. Завдяки сигналам, які поступали з міських веж, городяни дізнавалися про годину доби, важливі події чи небезпеку. Дослідники відзначають, що «традицією “баштової музики” стало виконання на свята цілих хоралів групами духовиків, які розташовувались на високих міських вежах. Для цього призначалися найбільш кваліфіковані виконавці, і часто писалась спеціальна музика. В подальшому, - резюмують автори, - такі ансамблі міських трубачів послужили основою для створення духових оркестрів» [9, 10].

До межі XII століття відносяться згадки про перші інструментальні капели, що організовувались при королівських та аристократичних дворах. До їх складу входили флейти, труби, тромбони, роги, корнети, сопілки та деякі інші інструменти (напр., шалмей з подвійною тростиною – «прототип» гобою, поммер та бомбарда - попередники фаготу) [10, 11]. За формою всі ці інструменти були прямими трубками з великим воронкоподібним розтрубом.

Найнижчі за звучанням басові інструменти були три метри завдовжки, їх тростини поміщались у спеціальний чашоподібний мундштук, куди вдувалося повітря. Звичайно гра на них була надзвичайно важкою справою. Отже, різкий і грубий звук вимагав нагальних конструктивних змін цих інструментів. Проблема загострювалась й у зв'язку зі зміною естетичних настанов, пов'язаних з встановленням нового культурного періоду.

Кінець Середньовічної доби, ознаменований стрімким політичним, економічним та культурним розвитком, відомий під назвою «Відродження». Його завершення припадає на час зламу старих феодальних та ствердження нових капіталістичних ринкових відносин (друга половина XVI – початок XVII століття). В цю епоху стрімких обертів набирає процес секуляризації (обмирщення, відходу від церковних настанов) культури, що виразилось у нечуваному розквіті мистецтва.

На початку XVII століття, завдяки виникненню нового синтетичного жанру опери, музичне мистецтво набуває надзвичайно бурхливого розвитку. Порівняно з попереднім часом, коли в ряду інших мистецтв музика займала другорядне місце, оперний жанр вивів її на рівень самостійного виду. Слідом за оперою розширює свої межі інструментальна музика, теж долаючи супровідну, акомпануючу функцію і набуваючи ознак певного окремого виду.

Надзвичайне загальне піднесення як оперного, так і інструментального мистецтва, майже не торкнулось виконавства на трубі, що і в цю пору зберігає свою прикладну функцію. Як і раніше, труба відіграє роль сигнального інструменту. Навіть, якщо партія труби вводилась до оперних партитур, то насамперед для виконання тих самих сигнальних мотивів (напр., в опері К. Монтеверді «Орфей» [10, 18-19]). Особливого покращання технічних і звукових характеристик інструменту це не вимагало, і конструкційні якості труби не потерпають суттєвих змін: у XVI столітті в Західній Європі труби мали прямий стовбур, на одному кінці якого був розтруб, а в інший вставлявся мундштук.

Відмінність одного інструменту від іншого залежала від його довжини та матеріалу виготовлення. Розміри (довжина) визначались тим, на який регістр і тональність налаштовувався стрій інструменту. Для досягнення звуків певної якості або висоти деякі труби виготовлялись дуже довгими. Зрештою це вплинуло і на форму: через

незручність використання їх стали згибати, не зменшуючи при тому загальної довжини. У результаті виникли різні форми труб, серед яких як основна затвердилась овальна. Але за специфікою на всіх можна було відтворити тільки звуки натурального (обертонного) звукоряду, що в подальшому визначило назву інструменту: «натуральна» труба (або *Principale*)

Довжина каналу стовбура натуральної труби була вдвічі довшою, через що старовинна труба в ладі В звучала октавою нижче сучасної, тобто її натуральний звукоряд починався з До великої октави.



Натуральний інструмент був дуже складним для виконавців щодо освоєння всіх звуків верхнього і нижнього регістрів. Отже, трубачі спеціалізувались на грі у певних октавах, і навіть загалом певних окремих звуків. Для того застосовували труби різних ладів і конструкцій та різні мундштуки (з глибокою або дрібною чашкою). У високих ладах поширеними були труби *in D*, *in C* та *in B*, а в низьких – *in F* та *in Es*.

Друга половина XVII – початок XVIII століття в музичній практиці барокової доби – це час затвердження звукових якостей труби нарівні з іншими солюючими інструментами. Новий музичний гомофонно-гармонічний стиль та розвиток інструментальних жанрів вплинули на впровадження багатьох інструментів, які раніше як сольні в музичній практиці не використовувались. Отже, щоб відповідати новим естетичним запитам трубі необхідно було розширити (понижити) діапазон і покращити тембральну сторону звучання. З моменту, як з'явився інструмент з приємним тембром у низькому регістрі, трубу широко застосовували у різних оркестрах та ансамблях.

Стрімкому поширенню інструменту сприяла поява так званої «барокової» труби, яка за конструкційними принципами була близькою до натуральної, але не тотожною з нею. Для точнішого інтонування новий інструмент мав кілька отворів, що надавало можливість використовувати яскравий верхній регістр. Партії у високому регістрі в багатьох творах призначались саме для виконання на барокових трубах. Не була виключенням творчість великих

німецьких композиторів-поліфоністів Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя, які у своїх творах у якості сольного інструменту використовували саме барокову трубу [6, 32].

Завдяки дірочкам для інтонування барокова труба звучала у верхньому регістрі набагато яскравіше, ніж натуральна. За яскравістю звучання техніка гри на бароковій трубі, а часто і сам інструмент стали називатися *clarino* (з латини *clarus* – світлий, яскравий). Щоб добитися такого звучання, виконавець мав грати тільки за допомогою губ та дихання.

Звичайно і композитори, і виконавці (які у більшості теж були композиторами) намагалися максимально виявити ці ефектні якості барокової труби, створюючи партії на межі виконавських можливостей.

Про те, якою непростою справою було виконання таких творів свідчить висловлювання відомого німецького трубача і теоретика Й. Е. Альтенбурга (1736 – 1801). Віртуозно володіючи бароковою трубою, він відзначав, що для виконання партій кларіно у трубача мають бути гарні природні дані – відповідні губи, міцні зуби, гнучкий язик, чудовий дихальний апарат, загальна витривалість, і це все за умов багаточасових систематичних занять [9, 15]; [10, 23].

Для сучасних музикантів партії кларіно представляють не меншу складність, і вони з великою обачністю беруться за їх виконання.

Поширеним різновидом трубних інструментів доби Бароко була й *Tromba da Cassia* — «мисливська труба». За конструкцією цей інструмент також був «натуральною» трубою без вентилів і клапанів, але з кількома отворами для регулювання інтонації.

Незважаючи на назву та її функції використання на полюванні, цей тип труби широко застосовувався в професійній музиці, зокрема Й. С. Бахом [6, 30].

Поряд з інструментами, які за формою були подібні до сучасних труб, застосовувались і такі, що були схожі на сучасні валторни. Зараз дуже складно визначити, до якого сімейства відносились такі інструменти. але в партитурах Й. С. Баха вони фіксуються і як ріг (*Corno da Cassia* - «мисливський ріг»), і як труба (*Tromba da Cassia* - «мисливська труба»). На відомому портреті Готфріда Райхе (1726 – 1727) пензля Еліаса Готтлоба Османа (Гаусмана) трубач, якому

Й. С. Бах доручав виконання партій кларіно у своїх творах, зображений саме з таким інструментом¹²² [7, 13-14].

Зазначені яскраві концертні властивості барокової труби дозволили використовувати цей інструмент, який до того трактувався як суто оркестровий чи ансамблевий, в якості сольного. З жанрових моделей концертного репертуару в цей час значного поширення здобули твори для солюючої труби з ансамблем струнних інструментів та цифрованим басом. Одним з перших, хто почав писати такі твори, був Дж. Фантіні (бл. 1600 - бл. 1640), який у 1638 році написав сонати для зазначеного складу інструментів. І для сучасних трубачів вони становлять труднощі для виконання у стилістиці того часу [6, 29].

Популярність та поширення таких композицій у другій половині XVII – першій половині XVIII століття надали підстави вважати цей період «золотою добою» солюючої труби [6, 28]. Поява у цей час численних сольних творів та складних оркестрових партій для труби свідчить про наявність потужного виконавського потенціалу у європейських музичних колах. Саме на таких блискучих виконавців, як Й. Альтенбург, Г. Райхе, В. Сноу, Дж. Шор та ін., створювали віртуозні оркестрові та сольні партії для труби композитори барокової доби [6, 30].

Стильові зрушення у XVIII столітті, зумовлені зміною поліфонічного типу письма на гомофонно-гармонічний, у другій половині століття відзначились у формуванні жанрів симфонії, класичного концерту та їх гібриду – концертної симфонії, в яких яскраво виражались концертні властивості інструментів. Однак яскравий тембр (clarino) не відповідав естетиці нового стилю, а обертоновий ряд звуків низького регістру (Principale) не давав можливості грати на трубі повноцінні мелодії. Поступово кардинальні зміни у музичному мисленні, а також утвердження класичного / парного складу оркестру спричинили відмову від труби як солюючого інструменту, натуральний стрій і тембр якої не задовольняли вимогам класичного письма та звучання. Незабаром бароковий інструмент, призначений для виконання соло, «зійшов зі сцени».

¹²² Цей портрет викликає подвійні асоціації, оскільки найвідоміший портрет Й. С. Баха (1846) був написаний тим самим художником, а з 1727 року Г. Райхе працював у лейпцизькій капелі під орудою великого композитора.

Принцип мелодизму, який стає основоположним в музиці класичного і наступного романтичного стилю, неможливо було відтворити на натуральній трубі з її обертоновим строем. Отже, у творах композиторів-класиків труба здебільшого призначалась для акомпанементу та заповнення гармонічної вертикалі в tutti. Іноді їй доручались невеликі оркестрові соло «героїчного» або «трагічного» характеру, але це був уже не бароковий, а звичайний «натуральний» інструмент (Principale). У зазначений період труба міцно посіла місце виконуючого гармонічні функції оркестрового інструменту, і як сольний інструмент майже не застосовувалась¹²³.

Подальший розвиток музичного мистецтва і виконавства, особливо популярне мистецтво віртуозів-концертантів, вимагали всілякого посилення технічних і звукових якостей інструментів, а отже, удосконалення їх конструкційної будови. Таким чином, у 1790-х роках з'являється кілька нових модифікацій інструменту, в тому числі клапанна труба, винахідником якої був віденський придворний музикант Антон Вайдінгер (1766 - 1852).

На думку автора статті, на початку XIX століття труба утримувалась у якості сольного інструменту саме завдяки винахідливості, виконавській майстерності та амбіційності А. Вайдінгера. Запроваджена цим музикантом система клапанів на інструменті (що стало приводом для назви - «Klappentrompet») надавала можливість відтворити звуки всієї хроматичної гами. Як автор труби нової конструкції, А. Вайдінгер всіляко намагався її популяризувати і, безсумнівно, ініціював створення для Klappentrompet спеціального репертуару.

На цього виконавця були розраховані два трубних концерти Es-dur - Й. Гайдна (1796, перше виконання 1800) та Й. Н. Гуммеля (1803, в оригіналі E-dur), які стали перлинами в репертуарі сучасних трубачів. Крім того, «на Вайдінгера» написані «Концертная симфонія» для мандоліни, труби, контрабаса, фортепіано та оркестра Л. Кожелуха (1798), «Opus symphonіcum» Й. Вайгля (1799), «Арія» для жіночого голосу і труби Ф. К. Зюсмаера (1800). Згадуються також Секстет Ф. Кауэра (1800), тріо Й. Н. Гуммеля для скрипки, труби та фортепіано (1802), що не збереглося, та деякі інші [1].

¹²³ Виключенням є концерти Леопольда Моцарта, Міхаеля Гайдна та нечисленні інші твори.

Свій винахід – клапанну систему – А. Вайдінгер застосував ще на валторні, на якій грав його син Йозеф. У перші десятиліття ХІХ століття обидва інструменти утримувались у виконавській практиці, але до початку 1840-х років були остаточно витіснені інструментами з вентиляльною конструкцією. Головними причинами цього вважаються недосконалий механізм і неякісний тембр *Klappentrompet*. Однак популярні концерти для труби Й. Гайдна та Й. Гуммеля та інші твори для цього інструменту були створені завдячуючи саме йому.

Конкурентом клапанної труби стала сконструйована в 1790-му році труба із вентиляним механізмом, розробником якої був ірландець Шарль Ключе. Цей майстер об'єднав одним мундштуком два натуральних інструменти з різним строем, які переключались з одного на інший за допомогою вентиля. В подальшому громіздке об'єднання інструментів замінили кронами – додатковими невеликими трубками для пониження строю. Вентильні труби теж пройшли шлях тривалого удосконалення, але їх звукові і технічні якості краще відповідали виконавським та естетичним вимогам мистецтва ХІХ століття. Проте наступний період розквіту і популярності труби як сольного інструменту настає через понад сто років.

Висновки. Отже, еволюція будь-якого інструменту завжди обумовлюється естетичними та стилістичними настановами окремого історичного періоду. Цей процес пов'язаний з певними конструкційними змінами інструментів щодо їх технічних і тембральних якостей, які розкривають потенціал їх виразних можливостей. Зокрема це яскраво унаочнює розвиток трубного мистецтва, яке, маючи багатотисячолітню історію, досягло вершини розвитку тільки у ХVІІІ столітті.

Вихід за межі прикладних функцій, історично притаманних трубі, та усталення її як сольного інструменту зі своєю специфікою і самостійним художнім значенням вплинуло на те, що протягом ХVІІ – першої половини ХVІІІ століття конструкція інструменту зазнавала найрізноманітніших модифікацій. Найбільшого поширення отримали «натуральна» труба (*Principale*) та барокова труба, завдяки якій сформувався стиль *clarino*. Численні різновиди цих інструментів складно класифікувати навіть сьогодні (особливо стосовно *Tromba da Saccia* та *Corno da Saccia*).

Формування стилю clarino та відповідного концертного репертуару, а також розгорнутих і складних оркестрових та ансамблевих партій для труби свідчить про те, що у XVIII столітті в Західній Європі були чудові трубачі з блискучою віртуозною технікою та високою виконавською культурою. Однак процес зміни бароко та класицизму викликав кризу трубного мистецтва. Обмежені технічні можливості *Principale* та яскравий вітальний тембр барокової труби не задовольняли стилістичних вимог класицизму, а отже, в технічному і тембральному плані інструмент знов потребував конструкційних змін.

Одним із варіантів став винахід клапанної труби (*Klarrentrompet*). На початку XIX століття для цього інструменту було написано десятків творів (у т. ч. популярні концерти Й. Гайдна та Й. Н. Гуммеля). Поряд з цим, у 1790-х роках була сконструйована труба з вентильним механізмом, на якій теж можна було відтворювати всі звуки хроматичної гами. Однак у цілому це не вирішило кризи трубного мистецтва: у наступні півтора століття труба знов виконує роль оркестрового та ансамблевого інструменту.

Перспективи подальшого вивчення. Досягнення трубного мистецтва барокового періоду дали свої плоди у другій половині XX століття, коли у музичну практику увійшов стиль так званого історично-інформованого (аутентичного) виконавства. Потенціал трубного мистецтва тієї доби, прагнення відтворити концертні якості барокової труби відкривають багато перспектив для сучасних виконавців, композиторів та музикознавців. Не менш значущими в репертуарі трубачів є нечисленні твори класичного періоду, що ще чекають на розкриття інструментальної специфіки та встановлення їх місця в історичному континуумі свого часу.

Список використаних джерел і літератури:

1. Антон Вайдінгер. Музична енциклопедія [Електронний ресурс]. URL: https://gufo.me/dict/music_encyclopedia (дата звернення 31.01.2023)
2. Вар'янюк О. І. Труба в системі інструментальних жанрів європейської музики XVII – першої половини XVIII століть. Наукові записки Терноп. НПУ імені Володимира Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство». Тернопіль, 2011. Вип. 2. С. 143–148.
3. Гишка І. Звук як візитна картка інструмента, основний визначник його розвитку, ролі і місця в соціально-культурній сфері різних епох (на прикладі генезису і еволюції звуку труби). Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя :

збірник наукових праць / упорядник С. Д. Цюлюпа. Рівне : Волинські обереги, 2016. Вип. 8. С. 65–70.

4. Круль П. Духовий інструментарій в історії музичної культури України : монографія. Івано-Франківськ : Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, 2013. 219 с.

5. Посвалюк В. Еволюція функцій і різновидів труби від давнини до наших днів. Дослідження, досвід, спогади : зб. наук. праць. К., 2003. Вип. 4. С. 166–171.

6. Посвалюк В. Труба в епоху бароко. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : збірник наукових праць. 2009. Випуск 83. С. 12–20.

7. Проскурин С. Г. Труба в епоху барокко: інструментарий, репертуар, исполнительские традиции : автореф. дисс. ... канд. искусств. спец. 17.00.02 Музыкальное искусство. Ростов-на-Дону, 2005. 27 с.

8. Тарарак Ю. П. Історія виникнення та розвитку труби: органологічний аспект. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського. 2019. Вип. 54. С. 123–137.

9. Толмачев Ю.А., Дубок В.Ю. Духовые инструменты. История исполнительского искусства : Учеб. пособие. СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2015. 288 с.: ноты.

10. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах : Учеб. пособ. М. : Музыка , 1989. 2-е изд. 207 с., нот.

11. Altenburg D. Untersuchungen zur Geschichte (der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst. 1-3. Regensburg 1973. (Kolner Beitrage zur Musikforschung. 75.)

12. Baines A. Brass Instruments. Their history and development. London, 1976.

13. Dahlqvist R. Bidrag till trompeten och trumpetspelets historia fran 1500-talet till mitten av 1800-talet. Diss. Goteborg, 1988.

14. Hyshka I. Sound Creation as an Important Component of the Trumpeter's Technical Skills (history, theory, methods, practice) : monograph. Lviv : AA, 2011. 185 p.

15. Tarr E. The Art of Baroque Trumpet Playing. Mainz : Schott Musik International Gmb&Co. KG, 1999. Vol. I. 128 p.

References:

1. Vaidinher A. Music Encyclopedia [Muzychna entsyklopediia]. URL : https://gufo.me/dict/music_encyclopedia [in Russian].

2. Varianko O. I. (2011). Trumpet in the system of instrumental genres of European Music of the XVII – first half of the XVIII centuries [Truba v systemi instrumentalnykh zhanriv yevropeiskoi muzyky XVII – pershoi polovyny XVIII stolittia]. Scientific notes [Naukovi zapysky]. Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatyuk, series "Art History". Ternopil. Issue 2. P. 143–148. [in Ukrainian].

3. Hyshka I. (2016). Sound as a business card of an instrument, the main determinant of its development, role and place in the socio-cultural sphere of different eras (on the

example of the Genesis and evolution of the trumpet sound) [Zvuk yak vizytna kartka instrumenta, osnovnyi vyznachnyk yoho rozvytku, roli i mistsia v sotsialno-kulturnii sferi riznykh epokh (na prykladi henezysu i evoliutsii zvuku truby)]. History of formation and prospects of wind Music development in the context of national culture of Ukraine and abroad [Istoriia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoï muzyky v konteksti natsionalnoi kultury Ukrainy ta zarubizhzhia] : collection of scientific works. Compiled by S. D. Tsyulupa. Rovno: Volyn amulets publ. Issue 8. P. 65–70 [in Ukrainian].

4. Krul P. (2013). Wind instruments in the history of musical culture of Ukraine [Dukhovyi instrumentarii v istorii muzychnoi kultury Ukrainy] : monograph. Ivano-Frankivsk: Prykarpatskyi natsionalnyi universytet im. V. Stefanyka. 219 p. [in Ukrainian].

5. Posvaliuk V. (2003). Evolution of pipe functions and varieties from antiquity to the present day [Evoliutsiia funktsii i riznovydiv truby vid davnyny do nashykh dniv]. Research, experience, Memories [Doslidzhennia, dosvid, spohady]: collection of scientific works. Kyiv. Issue 4. P. 166–171 [in Ukrainian].

6. Posvaliuk V. (2009). Trumpet in the Baroque era [Truba v epokhu baroko]. Scientific Bulletin of the Tchaikovsky National Medical University : collection of scientific papers. Kyiv. Issue 83. P. 12–20 [in Ukrainian].

7. Proskurin S.G. (2005). Trumpet in the Baroque era: instruments, repertoire, performing traditions [Truba v epokhu barokko: instrumentarij, repertuar, ispolnitel'skie tradicii]: abstract. dis. ... candidate of Study of Art specialty 17.00.02 Musical art. Rostov-on-Don. 27 p. [in Russian].

8. Tararak Yu. P. History of the pipe's origin and development: an organological aspect [Istoriia vynyknennia ta rozvytku truby: orhanolohichni aspekt]. Problems of interaction between art, pedagogy and theory and practice of Education [Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity]. Cognitive musicology: a collection of scientific articles. Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv: I.P. Kotlyarevsky KHNU. Issue 54. P.123-137 [in Ukrainian].

9. Tolmachev YU. A., Dubok V. YU. (2015). Wind instruments [Duhovye instrumenty]. The History of Performing Arts : study guide.. St. Petersburg: Publishing house "Lan"; Publishing house "PLANET of MUSIC", 2015. 288 p.: sheet music [in Russian].

10. Usov YU. (1989). History of foreign performance on wind instruments [Istoriya zarubezhnogo ispolnitel'stva na duhovyh instrumentah] : study guide. Moscow: Music. 2nd ed. 207 p., sheet music [in Russian].

11. Altenburg D. (1973). Untersuchungen zur Geschichte (der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst. 1-3. Regensburg. (Kolner Beitrage zur Musikforschung. 75.) [in German].

12. Baines A. (1976). Brass Instruments. Their history and development. London [in English].

13. Dahlqvist R. (1988). Bidrag till trompeten och trumpetspelets historia fran 1500-talet till mitten av 1800-talet. Diss. Goteborg [in German].

14. Hyshka I. (2011). Sound Creation as an Important Component of the Trumpeter's Technical Skills (history, theory, methods, practice) : monograph. Lviv : AA. 185 p. [in Ukrainian].
15. Tarr E. (1999). The Art of Baroque Trumpet Playing. Mainz : Schott Musik International Gmb&Co. KG. Vol. I. 128 p. [in English].

UDC 78.072.2

DOI 10.33287/222320

Кисляк Богдан Миколайович,
*кандидат мистецтвознавства,
викладач кафедри хореографії та мистецтвознавства
Львівського державного університету
фізичної культури ім. Івана Боберського
тел. (097) 649 - 38 - 87
e-mail: bogdankuslyak@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-5622-8851>*

ТИПОЛОГІЯ АРТИСТИЗМУ ТА ОСОБЛИВОСТІ ЙОГО ПРОЯВІВ У ВИКОНАВЦЯ-МУЗИКАНТА

Мета статті полягає у теоретико-методологічному аналізі сутності артистизму та особливостей його проявів у сучасних виконавців царини академічного музичного мистецтва. **Методологією** дослідження виступили наукові підходи у сфері академічної музичної педагогіки та професійного музичного мистецтва, що розкривають типологію проявів артистизму. У статті проведено теоретичний аналіз наукових положень і концепцій до розкриття поняття «артистизму». Виокремлено основні ознаки та характеристики артистизму виконавців лона академічного музичного мистецтва, а також типи його проявів. Розкрито психологічний зміст артистизму, розширено трактування даного поняття з погляду виконавської майстерності. **Наукова новизна** презентованого дослідження полягає у визначенні характеру артистизму як художнього таланту виконавця музиканта. Вперше здійснено класифікацію типів артистизму музиканта за різними ознаками: емоційною, поведінковою, характерологічною та компетентнісною. **Висновки.** У науковому дослідженні встановлено, що артистизм являється здатністю музиканта впливати на слухача шляхом вмілого вираження внутрішнього змісту музичного твору. Будучи одним з провідних компонентів виконавської майстерності,

артистизм визначає загальний успіх музиканта-виконавця серед слухачів. Він дає змогу поєднати особистісні якості й здібності соліста із професійним виконанням певної музичної композиції, чим забезпечує досконалість, оригінальність, чуттєвість художнього змісту музичного твору. Встановлено, що артистизм є найбільш вагомим вираженням різних сфер особистості виконавця-соліста. Тому виділено наступні особливо розповсюдженні типи артистизму за емоційною ознакою (експресивний та імпресивний), за характерологічною ознакою (інтровертний та екстравертний) та за поведінковою ознакою (виконавсько-технічний та стереотипний).

Ключові слова: виконавська майстерність, артистизм, психічна активність, музичне мистецтво, емоційна виразність.

Kislyak Bohdan, candidate of art history, teacher of Lviv Ivan Bobersky University, department of choreography and art history.

Typology of artistry and the peculiarities of its manifestations in a performer-musician

The purpose of the article is the theoretical and methodological analysis of the essence of artistry and the peculiarities of its manifestations in performers of musical art. **The methodology** of the research was scientific approaches in the field of pedagogy and musical art, which reveal the typology of manifestations of artistry. The article carries out a theoretical analysis of scientific provisions and concepts before revealing the concept of "artistry". The main signs and characteristics of the artistry of musical performers, as well as the types of their manifestations, are highlighted. The psychological content of artistry is revealed, and the interpretation of this concept from the point of view of performance skill is expanded. **The scientific novelty** of the research consists in determining the nature of artistry as the artistic talent of a musician. For the first time, the classification of the types of musician artistry was carried out according to various characteristics: emotional, behavioral, characterological, and competence. **Conclusions.** The study established that artistry is the musician's ability to influence the listener through the skillful expression of the inner content of a musical work. Being a component of performing skill, artistry determines the overall success of the performer among listeners. It makes it possible to combine personal qualities and abilities with professional performance, which ensures the perfection, originality, and sensuality of the content. It has been established that artistry is an expression

of various spheres of the performer's personality. Therefore, the types of artistry are distinguished according to emotional characteristics (expressive and impressive), characterological characteristics (introverted and extroverted), and according to behavioral characteristics (performance-technical and stereotypical).

The key words: performing skill, artistry, mental activity, musical art, emotional expressiveness.

Постановка проблеми. З давніх часів кожен музикант прагнув досягти високого рівня майстерності у виконанні музичних творів. Так винаходились нові музичні інструменти, стилі та техніки виконання. Проте, музиканта запам'ятовували саме за його артистизмом, за тим, як він умів за допомогою музичного інструмента та власних здібностей передати емоційно-чуттєвий зміст музичного твору.

Сучасний розвиток музичного мистецтва відзначається широким діапазоном виконавської майстерності. Великого значення у цьому набуває виконавський артистизм, який дозволяє музиканту бути унікальним, неповторним та мати свій індивідуальний стиль. Усі музичні критики відзначають, що артистизм виконавця, глибина особистісної інтерпретації твору у поєднанні із технічною майстерністю, сприяють досягненню високих результатів творчої діяльності. Артистизм вражає слухача своєю унікальністю, неординарністю, екстравагантністю. Він полягає не просто у майстерному виконанні твору, а у подачі композиції таким чином, що її зміст звучить наче особиста історія кожного слухача у концертній залі.

Відтак, питання вивчення типів прояву артистизму виконавця-музиканта сьогодні є затребуваним у сфері музичного мистецтва. Серед великої кількості уже відомих стилів, способів подачі твору, манер виконання, кожен виконавець має обрати лише притаманний йому спосіб, який би вражав своїм артистизмом та забезпечив його успіх. Артистична за своїм характером виконавська діяльність вимагає від музиканта здатності сприймати та чуйно вловлювати найтонші інструментальні інтонації. Все це беззаперечно вимагає наявності у виконавця здатності до психологічної зосередженості, творчої уяви, креативного мислення, потреби в саморозвитку.

Актуальність дослідження. Сучасний музикант, спираючись на свої яскраво виражені індивідуально-психологічні властивості, здатний не лише розкрити у собі деякі приховані внутрішні резерви,

але й значною мірою активізувати власну неповторність, індивідуальність. Це потребує додаткової методичної підготовки, яка розроблена у сфері музичного мистецтва недостатньо. Проблема вивчення характеру проявів артистизму з метою виділення основних його типів обумовлена сучасною потребою у вдосконаленні музичних умінь та професійних навичок, а також практикою виконавської майстерності.

Аналіз джерел та публікацій. Проблема артистизму у різних аспектах розглядалась у роботах багатьох науковців. Художньо-естетичний аспект прояву артистизму представлено в роботах Ю. Бичкова, Ж. Ваганової, О. Демченко, Л. Майковської, В. Петрушина [9] та інших авторів. Артистизм вивчався як компонент професійно-особистісної сфери музиканта (В. Білоус, М. Давидов, В. Москаленко, С. Саврук, Т. Сирятська). Закономірності виявлення артистизму в музиці досліджено у працях Ж. Ваганової, О. Демченко, А. Козир, Л. Майковської, Г. Падалки.

Педагогічний артистизм представлено в працях Ш. Амонашвілі, О. Булатової, Н. Войтлева, Г. Гаріпова, М. Дем'янка, В. Загвязинського, С. Якушева. Серед сучасних дослідників, які займаються вивченням артистизму у музичному мистецтві слід виділити Т. Багрій [2], М. Білецьку [3], В. Бурназову [4], О. Гришину [5], К. Марченко [7], Т. Осадчу [8], В. Ченя [10] та ін.

Не дивлячись на широку представленість та розробленість поняття артистизму серед наукових робіт, все ж доцільним та актуальним являється розширення типології проявів артистизму у сучасного музиканта-виконавця.

Метою статті є вивчення типів артистизму та особливостей характеру його проявів у професійній виконавській діяльності сучасного музиканта-виконавця.

Об'єктом дослідження є поняття артистизму як показника виконавської майстерності у музичному мистецтві, а **предметом** – типологічні особливості проявів артистизму у сучасного виконавця-музиканта.

Основний матеріал. Артистизм являє собою ключовий компонент виконавської майстерності музиканта. Але його трактування науковцями є досить неоднозначним. З однієї сторони артистизм є вираженням здібностей та особистого хисту до виконання певного виду діяльності. А з іншої – це результат кропіткої праці, який

досягається тривалим вдосконаленням персональних здібностей. Тобто, артистизм можна визначити як високу майстерність у певному виді діяльності, яка відрізняється стилем, витонченістю, неповторністю, оригінальністю, своєрідністю манери виконання тощо.

Дослідники О. Гришина, В. Гришина та О. Юрчук розглядають феномен артистизму виконавця як особистісну потребу у самовираженні та самовдосконаленні. Разом з тим, вони вважають, що артистизм виражає «здатність комунікативного впливу на слухацьку аудиторію шляхом зовнішнього вираження внутрішнього змісту художнього образу твору» [5, 193]. Артистизм музиканта з однієї сторони є характеристикою образного мислення та нестандартних рішень, а з іншої виступає вагомою складовою виконавського артистизму. Останній виражається у яскравості образів, насиченості, манері виконання, здатності знаходити нові звукові фарби.

В. Чень визначає артистизм як вищий рівень мистецької зрілості співака, який проявляється в єдності сформованих музично-інтелектуальних, вокально-технологічних і творчо-комунікативних властивостей [10, 91].

К. Марченко розглядає артистизм як певний вид образного мислення, уміння володіти своїм тілом, розвинуту мовну виразність. Артистизм вчена включає до виконавської культури музиканта, під якою розуміє комплекс персональних здібностей та умінь, професійних навичок, здатність особистості музиканта свідомо засвоювати, актуалізувати, передавати професійну цінність для підвищення ефективності музично-виконавської діяльності [7, 77]. М. Білецька зазначає, що важливу роль у виконавській діяльності та прояві артистизму відіграє уява. Вона допомагає бачити модель майбутньої художньої взаємодії з музичним твором; стимулює творче самопочуття допомагає здійснювати інтуїтивний пошук надійних засобів впливу на аудиторію. Тому артистизм також тісно пов'язаний з творчою уявою, створенням зовсім нового, оригінального музичного образу який не існував досі [3, 18].

Т. Багрій трактує артистизм у музичному мистецтві як «важливий засіб комунікації між виконавцем і глядацькою аудиторією» [2, 164]. За твердженням дослідниці, артистизм виконавця тісно пов'язаний із темпераментом особистості та її емоційністю. При цьому, вона зазначає, що артистизм слід відмежовувати від акторства, оскільки артистизм вражає щирістю почуттів, тоді як акторство є фальшем.

Ступінь виразності тих чи інших проявів артистизму тісно пов'язана з явищем загальної психічної активності та емоційності. У психологічній науці психічна активність розуміється як потяг бути діяльним, прагнення самовираження, потреба контакту з навколишнім світом. Основними показниками загальної активності вважаються рухова і мовна моторика, виразність пластики тіла, міміки та інтонації промови [6, 154]. Н. Ашихміна розглядає артистизм як вид виконавської майстерності, як найвищий ступінь володіння спеціалізованими техніко-руховими, інтонаційно-виразними вміннями і навичками гри на музичному інструменті, які дозволяють швидко досягати максимально якісного художньо-звукового результату [1, 116].

На основі цього можна виділити поведінковий компонент артистизму. Він може бути виконавсько-технічним, який відображає індивідуальний тип поведінкового артистизму, що є результатом наявних здібностей. А може бути стереотипним, який виражає лише наслідування певних типів артистизму відомих виконавців. Зокрема останній може також бути досить ефективним у плані виконавської майстерності. Відомі сучасні естрадні пародисти виконують творчі композиції певних виконавців не гірше них самих. Тобто рівень артистизму в даному випадку виражає ступінь віртуозності, оригінальності подачі музичного матеріалу.

Іншим важливим фактором, що визначає характер проявів артистизму, є емоційність. Вона як найважливіший критерій артистизму включає домінуючий настрій, модальність (вид) переживань, які переважають при виконанні тієї або іншої музики або в того чи іншого виконавця. Т.В. Осадча та Н.В. Бацанюк слушно зазначають, що артистизм є психічною властивістю, яка виявляється в емоційності виконавця. На думку авторів, емоційність є проявом артистизму, який дає можливість компенсувати певні виконавські помилки. Емоційність може нівелювати недоліки виконання, вражаючи слухача та глядача широким спектром емоційної виразності музиканта, щирості його почуттів. Навіть якщо рівень володіння певними навичками основного виду музичного виконавства не є достатньо сформованими, емоційна виразність дозволяє зробити його інтерпретацію твору переконливою. Тобто, артистизм, який по суті і є емоційною виразністю виступає як компенсаторний механізм виконавської майстерності [8, 81].

Аналізуючи закономірності музичної виразності з погляду теорії афектів, англійський дослідник Дж. Харріс відзначав, що емоція в музиці завжди пов'язана з певною ідеєю і що сама ідея несе в собі певний настрій. Поетичний текст, даючи напрямок музичному ефекту, збільшує силу його дії [9, 112]. Виходячи з означеного, типи артистизму за емоційною ознакою можна поділити на експресивний та імпресивний. Імпресивний тип відзначається ступнем розуміння композиції, здатності її сприймати на сенсорно-чуттєвому рівні. В той же час, експресивний тип характеризується ступнем емоційної виразності, змістом виконання музичного твору. Вдале поєднання цих двох типів може забезпечити максимальний рівень артистизму.

Різні напрямки музики породжують різноманітний спектр проявів артистизму. Універсальність баяна та акордеону дозволяють їм однаково успішно функціонувати як академічні інструменти, так і як інструменти естрадно-джазового спрямування. Для кожного з цих відгалужень характерний свій специфічний репертуар, своя подача, відмінні один від одного стилі інтерпретації музики.

Аналізуючи основні жанрові атрибути різних напрямів музики, В. Петрушин виділяє ключові відмінності у сприйнятті виконавцями та слухачами того чи іншого музичного матеріалу. Найбільш суттєві з них полягають у тому, що академічна музика для свого розуміння вимагає глибокої зосередженості, а нерідко й аналітичної роботи з авторським текстом; розрядка переживання відбувається переважно в образах уявлень та фантазії. Естрадна музика, навпаки, передбачає велику відкритість, динамізм у подачі музичного образу: зосередженість поступається місцем активної дії, розрядка переживання відбувається в основному в активному русі [9, 43].

Академічна музика, у якій широко представлені великі форми, вимагає від виконавця вміння вибудувувати спільну композицію твору, відчувати драматургію, планувати кульмінаційні фази. Сам комплекс виразних засобів індивідуально неповторний: всі його складові прагнуть оригінальності та самобутності, а найбільш істотна роль належить мелодії, гармонії, тембрової палітри. грає ритм. При цьому комплекс музично-виразних засобів має тенденцію до уніфікації, заснований часто на повторюваних елементах, шаблонах. Виконуючи академічну музику, інтерпретатор керується саме естетичними міркуваннями, його завдання – через власне зосереджено-поглиблене сприйняття музики звернути слухача до

індивідуальних переживань художнього змісту. У тісному зв'язку з цим є і прояви його сценічної поведінки: виконавець у цій ситуації звернений усередину себе та його артистизм тяжіє до інтровертного типу. Виконуючи естрадну музику, музикант підпорядкований логіці загального руху, його завдання – за допомогою максимально динамічного впливу охопити найбільшу кількість слухачів, залучити їх до процесу спільного сприйняття. Наслідком подібного впливу буде тенденція до «розчинення» самосвідомості слухача у колективному переживанні. В цьому випадку в структурі артистизму домінують прояви екстравертної спрямованості.

Тому, вслід за В. Петрушиним, виділяємо екстравертний та інтровертний характер прояву артистизму. Для першого характерна установка на стриманий прояв емоцій; зовнішній прояв емоцій тут суттєво обмежується і можливо, як правило, лише у кульмінаційних моментах. Для другого типу властивий безпосередній прояв емоцій; виконання передбачає поведінку, спрямовану на максимальне включення слухача у процес сприйняття (активна міміка, широка амплітуда руху рук, корпусу, переміщення виконавця по сцені). Виділені типи артистизму доповнюють існуючі теорії та класифікації і дають змогу глибше дослідити всі аспекти виконавської майстерності музиканта.

Висновки. Отже, проведений теоретико-методологічний аналіз дає можливість стверджувати, що артистизм – це внутрішня властивість особистості, яка виражається в високій майстерності виконання музичного твору, здатності до віртуозності, оригінальності, проявів експресивності, чуттєвості тощо. Модальність переживань, що переважають при виконанні музики того чи іншого композитора, помітно впливає на вибір засобів музичної виразності, вносить суттєві коректури в загальний драматургічний план. Прагнення самовираження, потреба контакту з публікою, залежно від ступеня емоційності музиканта, диктує той чи інший тип поведінки на сцені, визначає характер артистичних проявів.

Найважливішими критеріями визначення характеру проявів артистизму всередині кожного є раціональність та емоційність, як ключові якості виконавського мислення. Будучи відображенням внутрішніх психічних процесів, ці властивості особистості виражають ставлення людини до художнього тексту та багато в чому визначають характер виконавської манери, спрямованість інтерпретації. У ході аналізу нами виділено типи артистизму за емоційною ознакою

(експресивний та імпресивний), за характерологічною ознакою (інтровертний та екстравертний) та за поведінковою ознакою (виконавсько-технічний та стереотипний). Вказані типи є відображенням специфіки музичного тексту, в якому може домінувати орієнтація на «класичну» модель, або на сучасні естрадні жанри. Усе це впливає на співвідношення внутрішніх та зовнішніх проявів у структурі артистизму і визначає той чи інший тип сценічної поведінки.

Перспективи дослідження вбачаємо у розробці, на основі виділених типів артистизму, навчально-методичних умов досягнення високого рівня виконавської майстерності сучасного музиканта.

Список використаних джерел і літератури:

1. Ашихміна Н.В. Сутність і компонентна структура виконавської майстерності майбутніх учителів музики в процесі музично-інструментальної підготовки. Педагогічні науки. 2018. Випуск LXXXI. Том 1. С. 115–121.
2. Багрій Т. Взаємозв'язок педагогічних та артистичних здібностей як необхідна умова досягнення професійного розвитку майбутнього педагога-музиканта. Молодь і ринок. 2019. № 5 (172). С. 160–167.
3. Білецька М., Підварко Т. Артистизм як необхідна складова музично-виконавської компетенції майбутнього вчителя музичного мистецтва. Молодь і ринок. 2018. № 9 (164). С. 17–21.
4. Бурназова В.В. Артистизм як один з чинників виконавської самостійності майбутнього вчителя музичного мистецтва. Вип. 3. Бердянськ: БДПУ, 2016. С. 90–94.
5. Гришина О., Гришина В., Юрчук О. Артистизм як особистісна характеристика виконавця-піаніста. Педагогіка. 2021. Вип. 3, ч. 1. С.192–198.
6. Івасишин І. Музично-виконавська діяльність як засіб творчого розвитку особистості. Гірська школа українських Карпат. 2014. № 11. С. 153–155.
7. Марченко К.О. Виконавська культура майбутніх артистів-вокалістів як науково-педагогічна проблема. Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах. 2022. № 80, Т. 2. С.76–81
8. Осадча Т.В., Бацанюк Н.В. Артистизм як фахова якість майбутнього вчителя музики. «Наука і освіта». 2015. № 2. С.79–84.
9. Петрушин В.І. Музична психологія: Навчальний посібник для вищів. 2-ге вид. -М: Академічний проект; Трикста, 2008.
10. Чень В. Специфіка й структура виконавського артистизму майбутніх викладачів вокалу та педагогічні принципи його вдосконалення. Психолого-педагогічні науки. 2017. № 1. С.90–95.

References:

1. Ashikhmina N.V. The essence and component structure of performance skills of future music teachers in the process of musical-instrumental training. Pedagogichni nauky. 2018. Vypusk LXXXI. Tom 1. S.115–121 [in Ukrainian].

2. Bagrii T. Interrelationship of pedagogical and artistic abilities as a necessary condition for achieving professional development of the future teacher-musician. *Molod i rynok*. 2019. No. 5 (172). P.160–167 [in Ukrainian].
3. Biletska M., Pidvarko T. Artistry as a necessary component of musical performance competence of the future music teacher. *Molod i rynok*. 2018. No. 9 (164). P.17–21 [in Ukrainian].
4. Burnazova V.V. Artistry as one of the factors of executive independence of the future music teacher. Series: Serii: Pedagogichni nauky. Vyp. 3. Berdiansk: BDPU, 2016. P. 90–94 [in Ukrainian].
5. Gryshina O., Gryshina V., Yurchuk O. Artistry as a personal characteristic of a pianist. *Pedahohika*. 2021. Issue 3, part 1. С. 192–198 [in Ukrainian].
6. Ivasyshyn I. Musical and performing activity as a means of creative personality development. *Hirska shkola ukrainskykh Karpat*. 2014. No. 11. P. 153–155 [in Ukrainian].
7. Marchenko K.O. Performing culture of future singers as a scientific and pedagogical problem. *Pedagogy of creative personality formation in higher and secondary schools*. 2022. No. 80, T. 2. P. 76–81 [in Ukrainian].
8. Osadcha T.V., Batsanyuk N.V. Artistry as a professional quality of a future music teacher. «*Nauka i osvita*».2015. No. 2. P. 79–84 [in Ukrainian].
9. Petrushyn V.I. *Music psychology: Study guide for universities*. 2nd edition. M.: Akademichnyi proekt; Trixta, 2008 [in Ukrainian].
10. Chen V. Specificity and structure of performance artistry of future vocal teachers and pedagogical principles of its improvement. *Psykhologo-pedahohichni nauky*. 2017. No. 1. P. 90–95 [in Ukrainian].

UDC 782+781.9

DOI 10.33287/222321

Капітонова Катерина Павлівна,
*аспірантка кафедри музикознавства,
композиції та виконавської майстерності
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (099) 727 - 14 - 77
e-mail: ekaterina01712@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-5188-8992>

ОПЕРА «LE GRAND MACABRE» Д. ЛІГЕТІ: АБСУРД АБО РЕАЛЬНІСТЬ

Мета статті – вияв музичних особливостей втілення двосвіту в опері Дьордя Лігеті «Le Grand Macabre» через співіснування, перехрестя абсурдності та реальності буття, що перегукується із сьогоденням і сприймається як його пророцтво. Для висвітлення

поставленої мети застосовані наступні **методи дослідження**: історичний – при розгляді понять «macabre» та «dance macabre» в літературі та різних видах мистецтва; компаративний – для порівняння літературного першоджерела фарсу бельгійського драматурга Мішеля де Гельдерода «La Balade du grand macabre» з його музичним втіленням в опері «Le Grand Macabre»; аксіоматичний – при встановленні зв'язків між властивостями двосвіту опери Д. Лігеті; аналітичний – при розгляді музики показових, ключових сцен двосвіту опери. **Наукова новизна** запропонованої статті полягає в альтернативності обраного ракурсу при аналізі дуальної драматургії опери Д. Лігеті «Le Grand Macabre». В статті запропонована нова модель дуальності драматургії та образів опери – вертикальний двосвіт. В ньому співіснують два государі – Некроцар та принц Го-Го; два міністри – лідери двох ворожих партій, Білої та Чорної; подвійне кохання – ідеальне Аманди і Амандо, агресивна любов астронома Астрадамора та його жінки Мескаліни; сценічна подвійність – поєднання палацу принца Го-го та народу на площі. **Висновки.** Єдина опера австро-угорського композитора Д. Лігеті «Le Grand Macabre» є складною, багатопараметровою за задумом та його втіленням. Це спонукає до певної кількості сценічних прочитань, серед яких звертає на себе увагу постановка американського режисера Пітера Селларса. В опері, за визначенням самого композитора «анти-анти-опері», наявні риси символізму, театру абсурду, commedia dell'arte, підсилені прийомами іронії, гротеску, сарказму. У Д. Лігеті двосвіт трансформується із вертикальної площини, представленої в епоху романтизму, до горизонтальної, в якій неможливо відокремити світ один від одного.

Ключові слова: абсурд, опера, двосвіт, macabre, Некроцар, композитор, театр.

Kapitonova Kateryna, graduate student of the Department of Musicology, Composition and Performing Arts in the Mykhailo Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music

The opera «Le Grand Macabre» by D. Ligeti: absurd or reality

The purpose of the article is to reveal the musical features of the embodiment of the two worlds in opera «Le Grand Macabre» by György Ligeti through coexistence, the intersection of absurdity and the reality of existence, which resonates with the present and is perceived as its prophecy. **The following research methods** are used to highlight the goal :

historical when considering the concepts of «macabre» and «dance macabre» in literature and various types of art; comparative to compare the literary primary source of the farce of the Belgian playwright Michel de Gelderode «La Balade du grand macabre» with its musical embodiment in the opera «Le Grand Macabre»; axiomatic when establishing connections between the properties of the two worlds of opera by D. Ligeti; analytical when considering the music of the demonstrative, key scenes of the opera's two worlds. **The scientific novelty** of the proposed article lies in the alternative perspective chosen when analyzing the dual dramaturgy of opera «Le Grand Macabre» by D. Ligeti. The article proposes a new model of the duality of dramaturgy and opera images – a vertical double world. two sovereigns coexist in it – Necrotsar and Prince Go-Go; two ministers – leaders of two hostile parties, White and Black; double love – the ideal of Amanda and Amando, the aggressive love of Mescalina and Astradamor; scenic duality – a combination of Prince Go-go's palace and the people on the square. **Conclusions.** The only opera «Le Grand Macabre» of the Austro-Hungarian composer D. Ligeti is complex, multi-parameter in its conception and its implementation. This prompts a certain number of stage readings, among which the production by the American director Peter Sellars draws attention. The opera, defined by the composer as an «anti- anti-opera», has features of symbolism, theater of the absurd, commedia dell'arte, enhanced by the techniques of irony, grotesque, and sarcasm. In Ligeti, the two worlds are transformed from a vertical plane in the era of romanticism to a horizontal one, in which it is impossible to separate the world from each other.

The key words: absurd, opera, double world, macabre, Necrotzar, composer, theater.

Постановка проблеми. Опера Д. Лігеті «Le Grand Macabre» являє собою поєднання ознак двох театральних жанрів – опери та commedia dell'arte і втілює в собі як трагікомічність кінця світу, якого насправді не було, так і триумф любові. Усі її персонажі уособлюють собою двосвіт – світ протилежностей. Маски або маріонетки, вони не мають розвитку протягом всього дійства і є символами різних емоційних та психологічних станів. Навіть сам жанр опери використовується як маска, де, за словами дослідника Іштвана Балажа, «підривний аспект особливо проявляється в музично-драматичній структурі» [2, 87]. Дьордь Лігеті, переступивши через страх, сміється над смертю. Світ уяви став для композитора притулком, де можна

перечекати катастрофи ХХ століття, сховатися від абсурдної реальності навколишньої дійсності.

Актуальність дослідження полягає у необхідності нових підходів до аналізу багатопараметрової опери «Le Grand Macabre» Д. Лігеті у зв'язку з її різноманітними режисерськими інтерпретаціями. Кожна з них розкриває нове бачення закладеної і в сюжеті М. де Гельдерода, і в музичному тексті Д. Лігеті проблеми двосвіту, двоплановості та дуалістичності.

Аналіз досліджень і публікацій. Оскільки опера пов'язана з ідеями театру абсурду, важливим джерелом може служити дисертаційне дослідження Олександри Моцар [1], присвячене ряду сучасних композиторів, драматургів, що проповідують ідеї театру абсурду, серед яких не знаходимо Д. Лігеті. В українських наукових розвідках ми майже не знаходимо звернень до опери «Le Grand Macabre». Але в європейському музикознавстві існує декілька важливих досліджень творчості Лігеті, зокрема його опери : з точки зору постмодернізму – монографія Пітера Едвардса [3], втілення теми смерті – робота Флоріана Форстхубера [4], виявлення пародійності – дослідження Аманди Джо Сьюелл [7].

Мета статті – вияв музичних особливостей втілення двосвіту в опері Дьордя Лігеті «Le Grand Macabre» через співіснування, перехрестя абсурдності та реальності буття.

Об'єктом дослідження є двосвіт в музичному театрі ХХ століття. **Предметом** дослідження обрано оперу «Le Grand Macabre» Д. Лігеті в контексті поєднання абсурду та реальності, як основних факторів двосвіту.

Виклад основного матеріалу. Дьордь Лігеті (1923-2006), австрійський композитор угорського походження, зазначав наявність підтексту, двоїстості, багатозначності у своїй творчості, що знайшло втілення в його єдиній опері «Le Grand Macabre» (1975-1977, друга версія 1996). В українському перекладі вона має варіанти назви «Великий Мрець», «Великий Мертвиарх», «Великий Макабр». В ній, одній з головних опер ХХ ст., «музично-драматична форма та гротеск пропонує нові перспективи музично-драматичної ідентичності <...> в контексті музичного постмодернізму» [3, 3].

Звернемось до етимології назви «macabre», яка походить від французького «похмурий, похоронний». Визначення «macabre» виглядають наступним чином :

- той, хто представляє або уособлює смерть;
- той, хто одержимий нею;
- жахливий, шокуючий.

Головне питання, що виникає протягом прослуховування : «А чи немає тут подвійного або навіть потрійного дна?».

Опера «Le Grand Macabre» є результатом кохання Лігеті та литовсько-німецької художниці Аліуте Мецис, їхнього ставлення до світу. В творі присутні стилістичні риси від обох митців, відбивається прагнення звільнити пригнічені почуття, характерні для експресіонізму; їх об'єднувала зацікавленість психологічними процесами та емоційними станами.

Автор картин, ескізів сценографії та костюмів, афіш до спектаклів, Аліуте Мецис, яку часто порівнювали з І. Босхом, визначала свій стиль як «ірреалізм» та бачила світ як гібрид. За словами самої художниці : «Я не належу ні до сюрреалістів, ні до гіперреалістів. <...> Я маю дуже реалістично, але побачити все це реально неможливо. <...> Чому персонажі моїх картин скалічені, сліпі, декадентні, зламані, постаріли? Тому що на цій землі немає жодної нормальної людини, принаймні я ніколи її не зустрічала. Ось чому існує реальність, яка є нереальністю»¹²⁴.

Галерист Герд Ессен наголошував на подвійності природи самої Мецис. Подібну двоїстість відзначає у своєму світорозумінні також і Дьордь Лігеті : «Моя музика не є літературною чи ілюстративною, вона сповнена відчуттів та асоціацій. Я люблю алюзії, подвійні значення, багатомірність значень, хибні підстави, приховані мотиви» [6, 94].

Смерть є головною та загальною темою роздумів Лігеті та Мецис. Можливо тому в опері вони хотіли замкнути її за допомогою висміювання.

Опера написана у 1977 році за мотивами п'єси бельгійського сюрреаліста Мішеля де Гельдерода, жанр якої він зазначав як «чорний фарс». Коли Мецис запропонувала обрати у якості основи опери п'єсу Гельдерода, Лігеті сказав : «Нарешті я знайшов п'єсу про кінець світу. Химерний, демонічний, жорстокий і також дуже комічний твір, якому я хотів додати додатковий вимір, двозначність» [5, 115]. До нового жанру «Le Grand Macabre» – «анти-анти-опера» – додається ще гротеск, сарказм, пародія, іронія – і все це гіперболізується.

¹²⁴ Letter from Ligeti to Aliute of 8.2. 1972, P. 65.

В опері Лігеті простежується вплив «театру абсурду» (засновники письменники, драматурги Ежен Йонеско та Семюел Беккет) та «театру жорстокості» письменника, драматурга, реформатора театру Антонена Арто. Останній використовує чорний гумор як форму світосприйняття і прагне зіштовхнути глядача зі світом несвідомого.

Сюжет опери «Le Grand Macabre» сконцентрований навколо Некроцаря (Макабра), за Гельдеродом – Некрозотара, який з'являється в вигаданій країні Брейгелландії, щоб сповістити про наближення кінця світу. В його образі угадуються риси одержимих смертю тоталітарних диктаторів ХХ-ХХІ століття. Опера висміює політичні системи, що тероризували Лігеті все життя. Некроцар намагається знищити повну веселощів та радості Брейгелландію. Але її жителі примудряються споїти Некроцаря і тим самим врятувати свій веселий край від загибелі. Такий штучний щасливий фінал в опері іронізує над масовим кіно з його обов'язковим атрибутом – позитивною розв'язкою. Але, водночас, залишається питання: чи реальний цей фінал, чи, можливо, він є справжньою реальністю, яка оточує нас; передсмертною агонією світу, яку ми не хочемо бачити?

В «Le Grand Macabre» є багато посилань до середньовічних фантазмагоричних творів нідерландського живописця Ієроніма Босха (1450-1516) та фламандського художника Пітера Брейгеля Старшого (1525-1569). Навіть дія відбувається у вигаданій країні – Брейгелландії, що підштовхує до пошуку сюжетних аналогій з картинами та налаштовує на сприйняття героїв опери у метафоричному ракурсі. Головна асоціація виникає з картиною Брейгеля «De triomf van de dood» («Тріумф смерті»), яка ніби стає пророцтвом і натякає на кінець мешканців Брейгелландії. У Середньовіччі виникає поняття, пов'язане з терміном «macabre» – «танець смерті». В основі даної алегорії у літературі та живописі лежить сюжет про недовговічність людського буття – Смерть під виглядом танцю веде до могили представників усіх верств суспільства. Цій ідеї підпорядкована і будова всієї опери. Символічним є її початок – з монологу п'яного Піта Пивна Кружка про долю Брейгелландії. Лігеті із сарказмом цитує середньовічну католицьку секвенцію «Dies irae». Піт немов висміює назву князівства – низхідна фанфарна мелодія монологу фривольно рухається до слова «golden» на ff. Починаючи оперу цією спотвореною цитатою, Лігеті зазначає, що кожного жителя чекає свій власний «Dies irae».

Опера є сюрреалістичним описом майбутнього апокаліпсису з брехливими пророками, корумпованим урядом, недієздатною розвідкою, гедоністичною заключною мораллю. Лігеті використовує альянзи з музики інших авторів, щоб підкреслити драматичні моменти, які показані з гумором, навіть гротеском. Найвідоміший номер опери – Пасакалія, одна з найпорочніших сцен процесії в історії опери. Цей номер в партитурі має назву «колаж» і є найскладнішим випадком пародії в усій опері. Він складається з понад ста тактів і містить не менше семи різних історичних і культурних згадок, які Лігеті назвав «синтетичним фольклором». Тема супроводжує появу Некроцаря і заснована на шаленому спотворенні теми з фіналу Симфонії № 3 «Героїчної» Л. Бетховена. Ритм, абрис і інструментовка не змінені, але висота звуку трансформована в пари тритонів. Опера Лігеті має дві головні теми: почуття жаху перед Страшним Судом та любов сильніша за смерть. Вона побудована як подвійний світ, у якому кожен персонаж є половиною цілого :

- два государі – Некроцар та принц Го-Го;
- два міністри – лідери двох ворожих партій, Білої та Чорної;
- подвійне кохання – ідеальне Аманди і Амандо, агресивна любов астронома Астрадамора та його жінки Мескаліни.

Що в сучасному світі для людини може бути найбільшим жахом? Лише одна асоціація виникає з кінцем світу – широкомасштабна ядерна війна чи її загроза. 2017 року відбулася прем'єра нової напівсценічної концертної постановки «Le Grand Macabre» у Берліні та Лондоні (диригент Саймон Реттл). Відомий неоднозначним трактуванням опер, американський режисер Пітер Селларс переніс дію опери з Брейгелландії в сучасну епоху – політичні розбірки на конгресі з атомної енергії. На екрані ми бачимо індустриальні види, вибухи ядерних бомб на атолі Бікіні, Чорнобильську АЕС. Проектується карта ядерного світу в розвитку – від перших випробувань у Неваді, бомбардувань Хіросіми та Нагасакі до розкиданих у світі реакторів. В оглядах на постановку зазначалось, що «перетворивши анархічну, апокаліптичну фантазію на застереження про майбутню ядерну катастрофу, Селларс позбавив оперу її радості, приструнив її шокуєче лихослів'я, а витончену дотепність перетворив на знаряддя науки» [8]. Лігеті додає в оригінальний текст Гельдерода двох персонажів:

- богиня Венера, яка символізує ідеальне кохання;

- Гепопо, офіцер таємної поліції, яка є прямим посиланням до Гестапо.

Пам'ять про травму, пережиту композитором у юності під час Другої світової війни, в опері озвучується приховано. Втіленням цих емоцій є один з найяскравіших моментів опери – епізод із офіцером таємної поліції Гепопо. Цей епізод представлений альянсом на три таємні поліцейські організації, які у Лігеті було найбільше причин зневажати: Гестапо, радянське КДБ і східнонімецьку політичну поліцію, які становлять аббревіатуру «Гепопо». У постановці Селларса це хвора жінка, яка б'ється у передсмертних конвульсіях. Саме вона передбачає наближення Некроцаря та кінець світу.

Головний двосвіт опери концентрується саме у фігурі Некроцаря – при його першій появі Лігеті в ремарках ставить питання «це смерть чи шарлатан?». Подальший розвиток опери так і не дає відповіді на це питання. Його поява у другій дії справляє жахливе враження – постає хода, у супроводі зображеного на проекторі одного з атрибутів «танцю смерті» – коня у ролі гонця, який розносить радіацію по світу, заражає ненавистю, що починається зсередини та призводить до загального божевілля усіх персонажів і повної абсурдності подій на сцені. Монолог-пророцтво Некроцаря представляє собою похмуре псалмодування півголосом на звуці «с¹» з авторською ремаркою *misterioso*. Некроцар виступає в ролі провидця майбутнього. Саме в його монолозі при слові «time» запускається метроном, що починає відлік до кінця світу. Звертає на себе двосвіт Сцени Го-Го та народу. Ми бачимо зіткнення інфантильного принца-ненажери Го-Го, зайнятого лише собою, і жителів Брейгелландії. Він благає врятувати їх від комети, що наближається. Лігеті обирає для Го-Го партію контрастенора, щоб підкреслити його слабкість та безпорадність. Для зображення народу використовує цікавий прийом. Він розташовує хор за сценою і в залі, серед слухачів, підкреслюючи, що вони повинні злитися з усіма і створити ефект несподіванки із остинатними вигуками «Our great leader!» та «Go-Go!».

Чи заслуговує нашої уваги опера «Le Grand Macabre»? Відповіддю на це може стати кількість її постановок та різних версій із дня прем'єри. Все більше глядач вимагає «живого» видовища. Вже не є актуальною академічна опера з розважальною функцією. Все більше притягує твір, що дасть поштовх до роздумів. Глядач повинен бути освіченим та підготовленим. Режисерське бачення

Пітера Селларса не було прийнято Дьордем Лігеті, воно вклало інший зміст в оперу. Виходячи з її музичного тексту, саме цією постановкою Пітер Селларс немов передбачив події майбутнього. Режисер сказав : «Коли Лігеті написав свою оперу, всі вважали, що це рефлексія на минуле, що вона розповідає про божевільня, яке не може повторитися. Тепер усім очевидно, що він потрапив у десятку. Вона пронизана відчуттям того, що ми кидаємося від крайності до крайності. Те, до чого ще вчора ми ставилися з поблажливою зневагою, сьогодні перетворюється на справжню небезпеку для світу» [8].

Висновки. Єдина опера австро-угорського композитора Д. Лігеті «Le Grand Macabre» є складною, багатопараметровою за задумом та його втіленням. Це спонукає до певної кількості сценічних прочитань, серед яких звертає на себе увагу постановка американського режисера Пітера Селларса. В опері, за визначенням композитора «анти-анти-опері», наявні риси символізму, театру абсурду, *commedia dell'arte*, підсилені прийомами іронії, гротеску, сарказму. У Лігеті двосвіт трансформується з вертикальної площини в епоху романтизму до горизонтальної, в якій неможливо відокремити світ один від одного.

Перспективи дослідження бачаться в виявленні основних ідей та їх втілення через гротеск, абсурдність, пародію тощо в наступних театральних жанрах : від його прямого послідовника Дьордя Куртага (опера «Fin de partie») до сучасних українських оперних проєктів-формацій «NOVA OPERA» та «Hronotop.UA».

Список використаних джерел і літератури:

1. Моцар О. Ідеї театру абсурду у процесах оновлення музичного театру останньої третини ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2016. 207 с.
2. Balazs I. La fin du monde vue d'en bas, L'Avant-Scène Opéra, n°180, Paris, 1997. p. 87.
3. Edwards P. Gyorgy Ligeti's Le Grand Macabre: Postmodernism, MusicoDramatic Form and the Grotesque. Hardcover: Brand New, 2016. 189 p.
4. Forsthuber F. Das Sujet Tod in György Ligetis Le Grand Macabre (Erstfassung 1978) und Benjamin Brittens Death in Venice (1975). Angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts (MA). Universitat Wien, 2020. 153 p.
5. Ligeti György. Ligeti in Conversation. London : Ernst Eulenberg, 1983. 140 p.
6. Samuel C. Ligeti, le clin d'œil au happening, L'Avant-Scène Opéra, n°180, Paris, 1997. p. 94
7. Sewell A. J. Blending the Sublime and the Ridiculous : A Study of Parody in György Ligeti's Le Grand Macabre. Master's thesis, Bowling Green State Univer., 2006. 69 p.

8. «Le Grand Macabre2» – опера для епохи Трампа
<https://www.bbc.com/russian/features>. URL: (дата звернення: 03.04.2023).

References:

1. Motsar O. Idei teatru absurdu u protsesakh onovlennia muzychnoho teatru ostannoï tretyny XX – pochatku XXI stolittia: dys. ... kand.. mystetstvoznavstva: spets.17.00.03 Muzychne mystetstvo. Kyiv: NMAU im. P.I. Chaikovskoho, 2016. 207 [in Ukrainian].
2. Balazs, I. (1997). La fin du monde vue d'en bas, L'Avant-Scène Opéra, n°180, Paris. p. 87 [in French].
3. Edwards, P. (2016). Gyorgy Ligeti's Le Grand Macabre : Postmodernism, MusicoDramatic Form and the Grotesque. Hardcover : Brand New. 189 p. [in English].
4. Forsthuber, F. (2020). Das Sujet Tod in György Ligetis Le Grand Macabre (Erstfassung 1978) und Benjamin Brittens Death in Venice (1975). Angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts (MA). Universitat Wien. 153 p. [in English].
5. Ligeti, G. (1983). Ligeti in Conversation. London: Ernst Eulenberg. 140 p. [in English].
6. Samuel, C. (1997). Ligeti, le clin d'œil au happening, L'Avant-Scène Opéra, n°180, Paris. p. 94 [in French].
7. Sewell, A. J. (2006.) Blending the Sublime and the Ridiculous : A Study of Parody in György Ligeti's Le Grand Macabre. Master's thesis, Bowling Green State University. 69 p. [in English].
8. «Le Grand Macabre» – опера для епохи Трампа
<https://www.bbc.com/russian/features>. URL: (access date: 3.04.2023) [in Russian].

UDC 78.071.1

DOI 10.33287/222322

Гмирін Павло Олександрович,
*аспірант кафедри музикознавства,
композиції та виконавської майстерності
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (097) 564 - 77 - 93
e-mail: pg.virtuoz@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-1914-4939>

ФОРТЕПІАННИЙ СПАДОК У ТВОРЧОСТІ Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО: АСПЕКТИ ТЕОРЕТИЧНОГО ОСМИСЛЕННЯ

Метою статті є висвітлення результатів теоретичних досліджень фортепіанного спадку в творчості Б. Лятошинського. **Методи дослідження:** узагальнення та систематизації літератури з проблеми дослідження; історико-хронологічний; структурно-функціональний

для аналізу стильових та стилістичних закономірностей художнього методу Б. Лятошинського; композиційно-драматургічний, обумовлений необхідністю осмислення ключових засад щодо організації музичного і образно-емоційного процесу; інтерпретаційний, пов'язаний із завданням розкриття виконавської специфіки фортепіанних творів композитора. **Наукова новизна** полягає у систематизації наукової інформації щодо фортепіанного спадку в творчості Б. Лятошинського; аналізі композиторського письма відповідно до певних етапів творчості; дослідженні виконавської специфіки фортепіанних творів. **Висновки.** Розглянуто фортепіанні твори Б. Лятошинського відповідно до етапів творчості – ранній, зрілий та пізній періоди. Проаналізовано виконавську специфіку деяких фортепіанних творів композитора. Встановлено, що в творчості Б. Лятошинського стильовою опорою є пізньоромантична основа, в підґрунті якої проявляють свої якості сучасні тенденції романтичного імпресіонізму, символізму та експресіонізму. Композитор спирався не тільки на західноєвропейську культуру, а також велику увагу приділяв звертанню до національної української культури. Переосмислення романтичних традицій в музиці Б. Лятошинського призвело до появи сучасного пізньоромантичного та неоромантичного полістильового концепту в українській фортепіанній музиці. Перспективним напрямом розвитку наукової проблематики вбачаємо подальше дослідження виконавського потенціалу фортепіанних творів Б. Лятошинського та представників його школи.

Ключові слова: Борис Лятошинський, фортепіанна творчість, українська музика, композиторський стиль, полістилізм, імпресіонізм, символізм, експресіонізм, неоромантизм.

Hmyrin Pavlo, recipient of the educational and creative level "Doctor of Arts", Senior teacher of the special piano department in the Dnipropetrovsk Academy of Music named after M. Glinka.

Piano inheritance in the creative output of B. Liatoshynskyi: aspects of theoretical reflection

The purpose of the article is to highlight the results of a theoretical study of the piano inheritance in the works of B. Liatoshynskyi. **Research methods:** generalization and systematization of the literature on the research problem; historical and chronological; structural and functional for the analysis of the stylistic regularities of the artistic method of B.

Liatoshynskyi; compositional and dramaturgical, due to the need to understand the key principles regarding the organization of the musical and visual-emotional process; interpretive, related to the task of revealing the performance specifics of the composer's piano works. **The scientific novelty** is in the research of the performance potential of B. Liatoshynskyi's piano works; systematization of scientific information about the piano inheritance in the composer's work. **Conclusions.** The piano works of B. Liatoshynskyi are considered according to the stages of the art activity – early, mature and late periods. The performance specifics of some of the composer's piano works are analyzed. It has been established that in the work of B. Liatoshynskyi, the stylistic support is the late romantic basis, in the foundation of which the modern trends of romantic impressionism, symbolism and expressionism manifest their qualities. The composer relied not only on Western European culture, but also paid great attention to the appeal to national Ukrainian culture. The rethinking of romantic traditions in the music of B. Liatoshynskyi led to the emergence of the modern late-romantic and neo-romantic polystyle concept in Ukrainian piano music. We see the further research of the performance potential of B. Liatoshynskyi's piano works and representatives of his school as a promising direction for further scientific researches.

The key words: Borys Liatoshynskyi, piano work, Ukrainian music, composer's style, polystylism, impressionism, symbolism, expressionism, neo-romanticism.

Постановка проблеми. Борис Миколайович Лятошинський є однією з найвидатніших постатей в українській музиці, митцем європейського масштабу. Велич його композиторської творчості досі до кінця не усвідомлена на векторі історії української та європейської духовних традицій. Рівень новаторства, якість музичної мови, а ще – закоріненість у своїй і європейській культурі робить Бориса Миколайовича Лятошинського фундаментальною постаттю вітчизняного музичного мистецтва. Центральне місце у творчості композитора посідають симфонічні твори, що обумовлюється масштабністю його композиторського мислення. Фортепіанній музиці належить значне місце у творчій спадщині Б. Лятошинського, адже фортепіано, маючи величезний спектр можливостей як партитурний інструмент може виразити значний пласт композиторських задумів. Фортепіанна творчість Б. Лятошинського віддзеркалює яскравий композиторський стиль і постає як цілісно організована система

музично-виражальних засобів, принципів формотворення та композиційних структур. Виразником стильової спрямованості фортепіанної творчості митця є полістилізм – взаємодія романтизму, імпресіонізму, символізму, експресіонізму та неоромантизму. Б. Лятошинський писав фортепіанну музику упродовж майже всього свого життя; вона цікава втіленням характерних тенденцій того часу, стилістичних особливостей музичної мови композитора, проявом самобутності його музичного мислення.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю осмислення мистецького спадку Б. Лятошинського з позиції тенденцій розвитку української фортепіанної музики. Аналіз виконавського потенціалу фортепіанної творчості композитора та його школи дає можливість скласти широку культурно-історичну панораму становлення фортепіанної української музики ХХ ст.

Мистецька школа Б. Лятошинського справила значний вплив на культурний ландшафт України ХХ століття, незважаючи на складні умови, в яких довелося творити композитору. Індивідуальний стиль у фортепіанній та камерно-інструментальній творчості постає як цілісно організована система музично-виражальних засобів та елементів авторської мови, принципів формотворення та композиційних структур. Творчість Б. Лятошинського та його послідовників стала скарбницею національної культури, що віддзеркалює художні досягнення вітчизняних авторів в широкому жанровому колі, великий пласт якої складає фортепіанна спадщина.

Огляд літератури. У науковій літературі розкриваються педагогічні, соціокультурні, просвітницькі й виконавські аспекти діяльності Б. Лятошинського (М. Копиця [7], Л. Грабовський [4], Є. Станкович [9] та інші). Дослідниками також вивчались стилістичні подібності фортепіанної та камерно-інструментальної творчості Б. Лятошинського та В. Косенка (С. Зандрок [5]; Ж. Хурсіна [16]), споріднені та відмінні риси творчих індивідуальностей Б. Лятошинського та М. Лисенка (О. Таранченко [14]), здійснювався порівняльно-типологічний аналіз музичної творчості Б. Лятошинського та О. Скребіна (Т. Тонкаль [15]), виявлялися типологічні елементи стильових впливів у музиці Б. Лятошинського та Д. Шостаковича (Д. Канєвська [6]), провадилася порівняльна типологія особистостей О. Лятошинського та Ф. Шопена в аспекті розгляду ладогармонічної системи (О. Марценківська [11]),

компаративне співставлення фортепіанних циклів "Відображення" оп. 16 Б. Лятошинського та Чотири прелюдії оп. 5 І. Белзи (О. Берегова [2]).

Незважаючи на широкий спектр досліджень, в більшості робіт увагу зосереджено на порівняльно-типологічному аналізі, зокрема, на виявленні споріднених та відмінних ознак творчої спадщини Б. Лятошинського. Водночас, поза увагою дослідників залишається питання саме фортепіанного спадку в творчості композитора.

Мета статті – представити і критично осмислити результати теоретичних досліджень фортепіанного спадку в творчості Б. Лятошинського.

Об'єкт дослідження – фортепіанний спадок у творчості Б. Лятошинського.

Предмет дослідження – музикознавчі роботи українських науковців, присвячені фортепіанній творчості Б. Лятошинського.

Виклад основного матеріалу. І. Белза – учень, друг і соратник композитора – зазначав, що Бориса Миколайовича Лятошинського з ранніх років приваблювала фортепіанна музика, вивченню якої він віддавав багато часу. Твори різної складності він уже у студентські роки вільно читав з листа. Ще в роки навчання у Житомирській гімназії він написав багато п'єс для фортепіано, які до нас, на жаль, не дійшли. Однак відомо, що автор виконував їх публічно і що в одному з відкритих концертів прозвучав написаний юнаком Квартет для фортепіано, скрипки, альту та віолончелі, в якому партія фортепіано виділялася емоційним наповненням та багатою фактурою [3, 125.].

Спадок фортепіанної літератури композитора складає майже невідомі юнацькі доопусні твори – це Вальс № 1, Мазурку № 2, Скерцо, Прелюдію *gis-moll*, Вальс № 2, «Траурну прелюдію», «Осінню фантазію» та більш зрілі твори, яким композитор вже приписує опус: Соната №1 оп.13, 7 п'єс «Відображення» оп. 16, Соната-балада № 2 оп.18, Балада оп. 22, Три прелюдії оп.38 «Шевченківська сюїта», 2 прелюдії на основі українських народних пісень оп. 38-bis, 5 прелюдій оп. 44, Концертний етюд-рондо (без опусу, 1962 р.), Слов'янський концерт для фортепіано з оркестром оп. 54.

Фортепіанні твори Б. Лятошинського отримали опусні позначення лише в 1920-і рр., коли художній стиль композитора сформувався, ставши самотнім, неповторним явищем, характерним нерозривним сплавом психологічної глибини й експресивної

насиченості в утіленні життєвих реалій. На думку А. Плоткіної, фортепіанна творчість Б. Лятошинського раннього періоду демонструє тяжіння композитора до філософськи узагальненого кола образності, його експресивно-динамічного подання, яке складає певну паралель до образно-значеннєвих пошуків символізму [13].

Дослідження практично невідомого юнацького періоду творчості композитора, дало можливість спостерігати становлення творчого почерку автора. Детальний аналіз цього періоду творчості розглядається у праці Тетяни Гомон «Ранній період творчості Бориса Лятошинського: наукова реконструкція за матеріалами невідомих і маловідомих джерел 1910-х років» [3].

Дослідниця систематизувала і виявила деякі неточності на вже існуючі списки творів Б. Лятошинського цього періоду. Отже, до групи фортепіанних мініатюр 1910-х років увійшли три мазурки, два вальси, Скерцо, Прелюдія *gis-moll*, «Осіньна фантазія» та «Граурна прелюдія» – знаковий перехідний твір у життєтворчості Б. Лятошинського на межі раннього та модерністсько-експериментального періодів, двома десятиліттями пізніше композитор щедро цитуватиме її у другій частині «Українського квінтету *op. 42*. [3, 128].

Фортепіанні твори 1910-х років вже вражають художньою зрілістю автора, лаконічністю форми та зачатками композиторського стилю. Звернення до жанрових моделей мазурки, вальсу, скерцо зумовлене впливом тогочасних мистецьких традицій, орієнтованих на творчість Ф. Шопена, Ф. Ліста та О. Скребіна.

Упродовж 1910-х років формується індивідуальний музичний стиль майстра, характерні прояви якого сміливо можна віднести до його «композиторського словника»: яскрава експресивність музичного висловлення, образна сфера реалізована у площині самозаглиблення та медитації, смілива подачі музичного матеріалу, велика роль поліфонії, яскраве метро-ритмічне розмаїття та поліритмія, ускладнення гармонії тощо. У композитора формується модальне мислення, базоване на частому використанні натуральних ладів, мажоро-мінору; утверджується нестримний рух до розширення тональності, активне застосування 12-ступеневої тональності, а також свідомий відхід від тональної завершеності творів.

У подальших фортепіанних творах Б. Лятошинського, зокрема, у циклі «Відображення» *op. 16* мистецтвознавці вбачають

експресіоністичну тенденцію, загострений трагізм барочно-знакових фігур страждання, скорботи, смерті. Грані трагічного – тема самотності – як зворотній бік теми спілкування, що у знаковому просторі українського романтизму походить саме від творчості Т. Шевченка, також відображаються у творах композитора. О. Марценківська доходить висновку, що у ранній творчості Б. Лятошинський наближається до експресіонізму та має ознаки постромантизму, які виявляються саме у симетричному та асиметричному ладово-конструктивному мисленні, прийомах розширено-тонального дванадцятитонового викладу, що в той же час не переходять до повного усунення опорного тонального елемента або відмови від мелодичної лінії [10, 137].

У своїй статті А. Плоткіна досліджує джерела фортепіанного мистецтва українського композитора на матеріалі його раннього циклу «Відображення» ор. 16. Сім частин циклу демонструють схильність композитора до філософськи узагальненої сфери образності й експресивно-динамічного подання. Кожна з частин циклу яскраво індивідуалізована: I частина відображає експресивність героїчного характеру, II – ліричний стан, III – збентеженість екстатичного пориву, IV – глибоку трагедійність відчуття, V – психологічну витонченість, VI – їдку іронію, VII – ствердження сили людини-борця. Інтенаційною основою циклу є тематизм її першої частини, окремі елементи якого проникають в інші розділи, надаючи циклу форми сюїти-варіацій. «Відображення» Б. Лятошинського – твір багатотемний, яскравий зразок жанрового новаторства (новизна відображень різних традицій і методів). Цей твір не вкладається в уже існуючі рамки та уявлення про музику того часу. Аналізуючи цей цикл, А. Плоткіна доходить висновків, що ця музика є своєрідними «етюдами на стиль», де етюд – це нарис для подальшої роботи, опрацювання якоїсь однієї деталі; новаторство цього твору полягає у створенні ємної системи художньо-виразних засобів, де відбивається духовний світ людини і він по праву значиться як найвидатніший фортепіанний твір композитора [13].

Поряд із експресіоністичними рисами у фортепіанній творчості Б. Лятошинського помітні також імпресіоністські та символістські елементи. Імпресіоністичні моменти проявляються у регістрових колористично-тембрових нашаруваннях, фактурних прийомах письма, частковій опорі на пентатоніку. Ознаки романтичного символізму виявляються в семантичній фігурі «відображення» як знаку

дзеркального обернення, що проявляється на композиційно-структурному рівні художньої умовної макрокомпозиції, до якої залучаємо Сонату ор. 13, цикл «Відображення» ор. 16, Сонату-баладу ор. 18. Такий своєрідний синтез змушує зіткнутись піаніста-виконавця з певними завданнями. Так, О. Безбородько, аналізуючи виконавські засоби виразності композитора у Сонаті-баладі ор. 18, відзначає такі труднощі у виконанні, як баланс між значною мірою метроритмічної свободи разом з точним дотриманням багатьох ритмічних фігур, насамперед, нервового, імпульсивного характеру, який є експресіоністичною стильовою стороною твору. Для виявлення імпресіоністичних якостей фортепіанного письма Б. Лятошинського (це, зокрема, стосується виконання побічної та заключної партій) необхідне використання виконавцем особливих динамічних і педальних прийомів. Дослідник акцентує увагу на неможливості виконання цієї музики без вирішення завдань вищого художнього порядку, без спроби осмислити звуками найважливіші проблеми буття, питання домірності людини та її долі, митця та суспільства, мистецтва та дійсності [1].

Підкреслюючи неоромантичні риси у музиці Б. Лятошинського, науковці виділяють закладені в композиційну структуру сонат ознаки монологічного, діалогічного та полілогічного характеру авторської промови. У своїй фортепіанній творчості композитор також проявляв інтерес до синтезу жанрів. Така особливість в цілому сприяє утворенню новітніх жанрово-композиційних типів, які дослідниця Л. Ланцута визначає як сонату-монолог, сонату-діалог, сонату-полілог [8]. Композитор спирається на традиції української музичної культури, що проявляється в думному принципі музичного розвитку та характерних технічних прийомах кобзарського музикування.

Одним з маркерів романтизму, присутніх у фортепіанній музиці Б. Лятошинського, є програмність. «Шевченківська сюїта» (Три прелюдії ор. 38) репрезентує наявність як програмної назви, так і поетичного епіграфу до неї. Цикл «Відображення» також є показовим аргументом у вираженні програмної настанови. Відмітимо, що спорідненою рисою в музиці Б. Лятошинського із творчістю яскравого представника доби романтизму Ф. Ліста виступає фіксація авторськими темповими позначками характеру образних трансформацій провідного тематизму (у Ф. Ліста така форма вербалізації є у Сонаті h-moll, сонаті-фантазії «За прочитанням Данте»,

у Б. Лятошинського – Сонатах ор. 13, ор. 18 та ор. 19, циклі «Відображення» ор. 16, Баладі ор. 22). Звернення до самого себе, до свого внутрішнього «я» відображає монологічно сповідальний характер філософських рефлексій як суто інтимних переживань, що є ще однією з ознак романтичної сторони композитора. О. Марценківська підкреслює, що романтичною тенденцією в музиці Б. Лятошинського є відродження та розвиток імітаційно-контрапунктичних та синтетичних прийомів роботи з окремими формальними елементами музичного матеріалу. Імітаційно-контрапунктичні прийоми музичного викладу митець широко застосовує як динамічний засіб розвитку музичного тематизму. Синтетичний принцип побудови виражається у фактурних (зокрема, синтез октавно-паралельного, гомофонного та акордового різновидів фактурного викладу на фоні витриманого басу та остинатної фігури), поліритмічних (дволінійні, трилінійні, чотирилінійні форми), поліладових, політональних засобах музичного виразу. Синтез різноманітних композиційних структур є осмисленою стороною творчої діяльності композиторів-романтиків [10].

У своїй фортепіанній творчості Б. Лятошинський найчастіше звертається до жанру Прелюдії. Прелюдії – жанр романтичний, який набув особливої регламентації у символістів. Композитор написав три цикли прелюдій: Три прелюдії ор. 38 «Шевченківська сюїта», Дві прелюдії на теми українських народних пісень ор. 38 bis, та П'ять прелюдій ор. 44, також моємо ранні доопусні прелюдії: Траурна прелюдія та Прелюдію gis-moll. Розглянемо образно-тематичну концепцію найбільшого з цих циклів – П'яти прелюдій для фортепіано ор. 44, що були створені протягом 1942 – 1943 рр., а саме у переломний період Другої Світової війни. Разом із романтичними засобами музичної виразності композитор використовує у цьому циклі і імпресіоністичні: примхлива у своїх контурах лінія мелодичних арабесок; барвисті ланцюжки паралельних невирішених акордів; мінлива нерегулярна ритміка з частим використанням поліритмічних утворень, часті тривалі басові педалі, охоплення великого простору з виділенням лунких «пустот» усередині – октав, квінт, кварт. Проте, на відміну від К. Дебюссі, з його тяжінням до безпівтоновості, Б. Лятошинський ґрунтується на 12-звуковій системі. Його горизонталь та вертикаль не уникають загострених звучань, а, навпаки, підкреслюють їх [13].

П'ять прелюдій сприймаються як єдиний цикл, що об'єднаний загальною концептуальною ідеєю, в якому кожна з них – це один із етапів на шляху розкриття ідейно-художнього змісту твору. Цикл скріплений не лише ідейно-образним змістом, а й метро-ритмічними, мелодико-інтонаційними, динамічними, тональними, гармонічно-фактурними засобами, які і надають єдності у наскрізному розвитку тематизму. За своєю образно-емоційною силою кожна сторінка цього твору – це глибокі переживання людей, об'єднаних єдиним горем і, водночас, єдиною надією. Філософське осмислення трагедійності та оптимістичне бачення майбутнього дали змогу композитору втілити власний погляд на сучасні йому події у такому невибагливому фортепіанному жанрі як прелюдія [12].

Висновки. У статті представлено результати теоретичних досліджень фортепіанного спадку в творчості Б. Лятошинського. Розглянуто фортепіанні твори композитора відповідно до етапів творчості – ранній, зрілий та пізній періоди. Фортепіанні твори раннього періоду творчості композитора характеризуються в роботах українських музикознавців як такі, що відрізняються художньою зрілістю, лаконічністю форми та зачатками подальшого композиторського стилю; звернення до жанрових моделей мазурки, вальсу, скерцо зумовлене впливом тогочасних мистецьких традицій. У фортепіанних творах зрілого періоду творчості Б. Лятошинського дослідники відзначають індивідуальність музичного стилю композитора, який вирізняється яскравою експресивністю музичного висловлення, сміливою подачею музичного матеріалу, великою роллю поліфонії, яскравим метро-ритмічним розмаїттям та поліритмією, відходом від тональної завершеності творів. У фортепіанній творчості Б. Лятошинський найчастіше звертався до жанру прелюдії, залишивши в своєму творчому спадку три цикли прелюдій. У статті проаналізовано виконавську специфіку деяких фортепіанних творів композитора. У творчості Б. Лятошинського стильовою опорою є пізньоромантична основа, в підґрунті якої проявляють свої якості сучасні тенденції романтичного імпресіонізму, символізму та експресіонізму. Композитор спирався не тільки на традиції західноєвропейської музичної культури, а також велику увагу приділяв звертанню до національної української культури. Переосмислення романтичних традицій в музиці Б. Лятошинського

призвело до появи сучасного пізньоромантичного та неоромантичного полістильового концепту в українській фортепіанній музиці.

Перспективним напрямом розвитку наукової проблематики вбачаємо подальше дослідження виконавського потенціалу фортепіанних творів Б. Лятошинського та представників його композиторської школи.

Список використаних джерел і літератури:

1. Безбородько О.А. Взаємодія композиторських і виконавських засобів виразності в Другій сонаті-баладі Бориса Лятошинського. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Вип. 122 : Мистецтво композиції у вимірах творчості, науки та педагогіки (пам'яті Г.І. Ляшенка). Київ, 2018. С. 110–124.
2. Берегова О. Б. Лятошинський та І.Белза в Київській консерваторії на початку 1920-х років. Мистецтво та життя. К.: ІК НАМ України, 2016. С.125-145.
3. Гомон Т.В. Ранній період творчості Бориса Лятошинського: наукова реконструкція за матеріалами невідомих і маловідомих джерел 1910-х років : дис. ... канд. мист.: 17.00.03. НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2017. 255 с.
4. Грабовсик Л. Музыка Лятошинского – эпос славянства. Борис Лятошинский. Воспоминания. Письма. Материалы. Київ : Музична Україна, 1985. Т. Часть 1. Воспоминания. С. 62-69.
5. Зандрок С. Фортепіанні сонати В. Косенка та Б. Лятошинського. Українське музикознавство. Вип. 10. 1975. С. 152–165.
6. Канєвська Д. Лятошинський і Д.Д.Шостакович: порівняльно-типологічний аналіз творчості : автореф. дис... канд. мист.: 17.00.03. Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. К., 2002. 19 с.
7. Копиця М.Д. Борис Лятошинський. Педагогічна та суспільно-громадська діяльність. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. 2015. Вип. 113. С. 24-37.
8. Ланцута Л.В. Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. К., 1998. 179 с.
9. Луніна А.Є. Євген Станкович: "Борис Лятошинський – унікальний український композитор". Часопис НМАУ ім. П.І. Чайковського. 2014. № 3. С.102-111.
10. Марценківська О. Загальні тенденції музичного романтизму та їх прояв у фортепіанній творчості Б.Лятошинського. Київське музикознавство: НМАУ ім.П.І. Чайковського; Київський ін-т музики ім. Р.М. Глієра. К., 2014. С.132-148.
11. Марценківська О. Б. Лятошинський та Ф. Шопен: порівняльна типологія особистостей в аспекті розгляду ладогармонічної системи. Київське музикознавство. 2015. Вип. 51. С. 3-15.
12. Олійник С.В. П'ять прелюдій для фортепіано Б. Лятошинського: образно-тематична концепція циклу. Сучасна музика в сучасному світі. 2012. С. 29–31.
13. Плоткіна А.І. Стильові особливості циклу «Відображення» Б. Лятошинського. Культура України. Випуск 32. 2011. С. 273–280.

14. Таранченко О. Б.Н. Лятошинский и Н. В. Лысенко (к проблеме типологии творческих индивидуальностей). Борис Николаевич Лятошинский. Сборник статей / составитель М. Д. Копица. К. : Музична Україна, 1987. С. 33–42.
15. Тонкаль Т.В. Лятошинський та Скрибін (до питання про динамічну організацію музичного твору). Українська музична культура минулого і сучасності у міжнародних зв'язках. Київ, 1989. С. 102–112.
16. Хурсіна Ж. Борис Лятошинський та Віктор Косенко. Музичний світ Бориса Лятошинського. Збірка матеріалів теоретичної конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження композитора. К. : Центрмузінформ, 1995. С. 109–112.

References:

1. Bezborod'ko, O. A. (2018). The interaction of compositional and performing means of expressiveness in the Second Sonata-Ballad by Borys Lyatoshynskiy. Naukovyy visnyk Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Chaykovs'koho. Vyp. 122 : Mystetstvo kompozytsiyi u vymirakh tvorchosti, nauky ta pedahohiky (pam'yati H. I. Lyashenka). Kyiv, P. 110–124. [in Ukrainian].
2. Berehova O. B. (2016). Liatoshynskiy and I. Belza at the Kyiv Conservatory in the early 1920s. Art and life: a collection of scientific works. Kyiv: Institute for Cultural Research of the National Academy of Arts of Ukraine. P.125-145 [in Ukrainian].
3. Homon, T. V. (2017). Ranniy period tvorchosti Borysa Lyatoshyns'koho: naukova rekonstruktsiya za materialamy nevidomykh i malovidomykh dzherel 1910-kh roki The early period of Boris Lyatoshynskiy's work: scientific reconstruction based on the materials of unknown and little-known sources of the 1910s : Candidate's thesis ; Nats. muz. akad. Ukrayiny im. P. I. Chaykovs'koho. Kyiv. 255 p. [in Ukrainian].
4. Grabovsiky, L. (1985). Music of Lyatoshinsky - the epic of the Slavs. Boris Lyatoshinsky. Memories. Letters. Materials Kiïv : Muzichna Ukraïna, T. Chast' 1. Vospominaniya. P. 62-69. [in Russian].
5. Zandrok, S. (1975). Piano sonatas by V. Kosenko and B. Lyatoshynskiy. Ukrayins'ke muzykoznavstvo. Vyp. 10. P. 152–165. [in Ukrainian].
6. Kanyevs'ka, D. (2002). Lyatoshynskiy and D.D. Shostakovich: comparative and typological analysis of creativity: Candidate's thesis. Natsional'na muzychna akademiya Ukrayiny im. P.I.Chaykovs'koho. Kyiv. 19 p. [in Ukrainian].
7. Kopytsya, M.D. (2015). Borys Lyatoshynskiy. Pedagogical and social activities. Naukovyy visnyk Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Chaykovs'koho. 2015. Vyp. 113. P. 24-37. [in Ukrainian].
8. Lantsuta, L.V. (1998). Ukrainian piano sonata: theory, history, modern trends: Candidate's thesis. Kyiv. 179 p. [in Ukrainian].
9. Lunina, A. YE. (2014). Yevhen Stankovych: "Boris Lyatoshynskiy - a unique Ukrainian composer". Chasopys Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Chaykovs'koho. № 3. P. 102-111. [in Ukrainian].
10. Martsenkivs'ka, O. (2014). General trends of musical romanticism and their manifestation in the piano work of B. Lyatoshynskiy. Kyivsk'e muzykoznavstvo : Zb.st. NMAU im. P.I. Chaykovs'koho; Kyivsk'yy in-t muzyky im. R.M. Hliyera. Kyiv. P.132-148. [in Ukrainian].

11. Martsenkivs'ka, O. B. (2015). Lyatoshyns'kyy ta F. Lyatoshynskyi and F. Chopin: comparative typology of personalities in the aspect of considering the harmonic system. *Kyyivs'ke muzykoznavstvo*. Vyp. 51. P. 3-15. [in Ukrainian].
12. Oliynyk, S.V. (2012). Five preludes for piano by B. Lyatoshynskyi: figurative and thematic concept of the cycle. *Suchasna muzyka v suchasnomu sviti : Zbirnyk naukovykh prats'*. P. 29-31. [in Ukrainian].
13. Plotkina, A. I. (2011). Stylistic features of the cycle "Reflections" by B. Lyatoshynskyi. *Kul'tura Ukrayiny*. Vypusk 32. P. 273–280. [in Ukrainian].
14. Taranchenko, O. B. (1987). Lyatoshinsky and N. V. Lysenko (on the problem of the typology of creative individuals). *Boris Nikolayevich Lyatoshinskiy. Sbornik statey / sostavitel' M. D. Kopitsa*. Kyiv: Muzichna Ukraїna, P. 33–42. [in Russian].
15. Tonkal', T.V. (1989). Lyatoshinsky and Scriabin (on the question of the dynamic organization of a musical work). *Ukrayins'ka muzychna kul'tura mynuloho i suchasnosti u mizhnatsional'nykh zv'yazkakh*. Zbirnyk statey molodykh muzykoznavtsiv Ukrayiny. Kyiv, P. 102–112. [in Ukrainian].
16. Khursina, Z.H. (1995). Borys Lyatoshyns'kyy ta Viktor Kosenko. *Muzychnyy svit Borysa Lyatoshyns'koho. Zbirka materialiv teoretychnoyi konferentsiyi, prysvyachenoyi 100- richchyu vid dnyanarodzhennya kompozytora*. Kyiv: Tsentrmuzinform, P. 109–112. [in Ukrainian].

UDC 78.071.1

DOI 10.33287/222323

Берегова Олена Миколаївна,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри музикознавства, композиції
та виконавської майстерності
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки,
заступник директора з наукової роботи
Інституту культурології НАМ України
тел. (067) 795 - 13 - 84
e-mail: beregova@ukr.net
<https://orcid.org/0000-0003-4384-9365>

ПОВЕРНЕННЯ ЗАБУТИХ ІМЕН ДІЯЧІВ КУЛЬТУРИ
ЯК АСПЕКТ ДЕКОЛОНІЗАЦІЇ УКРАЇНИ.
МУЗИКОЗНАВЕЦЬ ЛЕОНІД ЕНТЕЛІС

Розглянуто проблему повернення в Україну імен діячів культури в контексті постколоніальних наукових студій на прикладі постаті відомого радянського музикознавця Леоніда Ентеліса. **Метою** статті є спроба реконструкції раннього – українського – етапу творчої

діяльності Леоніда Ентеліса та повернення цієї постаті до лона національної культурної спадщини України. Використано методи історичного музикознавства, джерелознавства, біографістики, фактології, контент-аналізу, а також загальнонаукові методи аналізу, синтезу, спостереження та узагальнення. **Наукова новизна** статті зумовлена відсутністю в українському музикознавстві праць, присвячених особистості і творчій діяльності Леоніда Ентеліса. **Висновки.** Доведено, що становлення творчої особистості і початок різносторонньої мистецької діяльності Леоніда Ентеліса відбулися саме в Україні, і це визначило подальшу долю музиканта. Велику роль у формуванні світогляду і професіоналізму митця відіграли мистецькі середовища його рідного міста Кам'янець-Подільського (приватна музична школа Тадея Ганицького) та Києва (Музично-драматичний інститут імені Миколи Лисенка). Окреслено творчі зв'язки молодого Л. Ентеліса з експериментальним театром-студією Леся Курбаса «Березіль», з яким він співпрацював у 1924-1927 роках як керівник музичної частини і композитор. Наголошено на внеску Леоніда Ентеліса у розвиток новаторського напрямку в тогочасному музичному мистецтві України – джазового виконавства. Створений ним джаз-бенд був першим у Києві і, можливо, й в усій Україні. Плідний початковий етап творчості на батьківщині був продовжений за межами України: Л. Ентеліс став авторитетним оперним і балетним критиком, педагогом, музично-громадським діячем, автором кількох книг про музику, численних статей, оглядів музично-театрального життя і рецензій на постановки нових сценічних творів. Ім'я Леоніда Ентеліса разом із іменами інших талановитих українців, які з різних причин залишили рідну землю, повинно бути повернуте в Україну і зайняти достойне місце в пантеоні видатних діячів української музичної культури.

Ключові слова: українська музика, музикознавець, творча діяльність Леоніда Ентеліса, Музично-драматичний інститут імені Миколи Лисенка, театр «Березіль», джазове виконавство в Україні.

Berehova Olena, Doctor of Art Research, Professor, Professor of the Department of Musicology, Composition and Performing Arts at the Dnipropetrovsk Academy of Music, Deputy Director for Research of the Institute for Cultural Research of the National Academy of Arts of Ukraine

Return of forgotten names of cultural figures as an aspect of decolonization of Ukraine. Musicologist Leonid Entelis

The article deals with the problem of returning the names of cultural figures to Ukraine in the context of postcolonial studies on the case of the figure of the famous Soviet musicologist Leonid Entelis. **The purpose** of the article is an attempt to reconstruct the early – Ukrainian – stage of Leonid Entelis's creative activity and to return this figure to the bosom of the national cultural heritage of Ukraine. The **methods** of historical musicology, source studies, biography, factology, content analysis, as well as general scientific methods of analysis, synthesis, observation, and generalization were used. The **scientific novelty** of the article is due to the absence of works in Ukrainian musicology devoted to the personality and creative activity of Leonid Entelis. **Conclusions.** It has been proved that the formation of Leonid Entelis' creative personality and the beginning of his versatile artistic activity took place in Ukraine, and this determined the musician's future fate. An important role in shaping the artist's worldview and professionalism was played by the artistic environments of his hometown of Kamianets-Podilskyi (private music school of Tadei Hanitskyi) and Kyiv (Mykola Lysenko Music and Drama Institute). The article outlines the creative ties of young L. Entelis with Les Kurbas's experimental theater-studio „Berezil”, with which he collaborated in 1924-1927 as a music director and composer. The article emphasizes Leonid Entelis's contribution to the development of an innovative trend in the musical art of Ukraine at that time – jazz performance. The jazz band he created was the first in Kyiv and, perhaps, in the whole of Ukraine. The fruitful initial stage of his work in his homeland was continued outside Ukraine: L. Entelis became an authoritative opera and ballet critic, teacher, music and public figure, author of several books on music, numerous articles, reviews of music and theater life, and reviews of new stage productions. The name of Leonid Entelis, along with the names of other talented Ukrainians who left their native land for various reasons, should be returned to Ukraine and take a worthy place in the pantheon of prominent figures of Ukrainian musical culture.

The key words: Ukrainian music, musicologist, creative activity of Leonid Entelis, Mykola Lysenko Music and Drama Institute, Berezil Theater, jazz performance in Ukraine.

Постановка проблеми. Повномасштабне російське вторгнення в Україну і принесені війною численні руйнування, людські жертви і страждання загострили не лише екзистенційні питання людського буття. Настав час більш активних рефлексій щодо національної

ідентичності, відмежування від російської культури, повернення в Україну імен талановитих українських митців і діячів культури – репресованих, заборонених, забутих, замовчуваних або привласнених російською імперсько-комуністичною ідеологічною системою. Відчутні результати вже дали процеси дерусифікації і декомунізації у вигляді перейменування численних українських вулиць і площ, демонтажу пам'ятників та об'єктів культурної спадщини, пов'язаних із глорифікацією радянського режиму. Тільки в Києві упродовж 2014-2022 років було змінено назви 436 топонімів, з них 202 об'єкти – лише за один 2022-й рік. Замість старих назв кияни запропонували і підтримали нові, які «увіковічать пам'ять про визначні історичні події України і відомих її громадян. Важливо, що це допоможе зменшити вплив російського агресора на трактування української історії» [8].

Відмежування української культури від російської та визнання приналежності до України багатьох митців, які раніше вважалися російськими, розпочалося й на міжнародному рівні. Нещодавно музей мистецтв Метрополітен у Нью-Йорку (США) різко засудив варварське знищення російським авіаударом музею Архипа Куїнджі в Маріуполі і ніби у відповідь на цю трагічну подію визнав митця українським художником, а біографічну довідку про нього на веб-сайті доповнив інформацією про його українське походження [17]. Також були визнані українцями видатні художники Ілля Рєпін та Іван Айвазовський [13].

У контексті цих подій **актуальним** для сучасного українського музикознавства є перегляд біографій і творчої діяльності інших відомих особистостей українського походження з метою встановлення історичної справедливості, розширення уявлень про масштаби вкраденої української культури і повернення її в лоно національної культурної спадщини. Нашу увагу в цьому зв'язку привернула постать Леоніда Ентеліса.

Огляд літератури. Крім невеликої статті у Вікіпедії [5] та коротких біографічних довідок в енциклопедичних виданнях України [6], [15] ми не знайшли жодного наукового джерела, присвяченого життю і творчості музикознавця Леоніда Ентеліса та його зв'язку з українською культурою.

Метою статті є спроба реконструкції раннього – українського – етапу творчої діяльності Леоніда Ентеліса з урахуванням сучасного постколоніального дискурсу наукових досліджень.

Об'єкт дослідження – постколоніальні студії української музичної культури.

Предмет дослідження – український період творчої діяльності музикознавця Леоніда Ентеліса.



Леонід Ентеліс. Фото 1920-х років

Виклад основного матеріалу. В україномовному розділі Вікіпедії зазначено, що Леонід Ентеліс (1903-1978) – це російський композитор, музикознавець, балетний і оперний критик, педагог [5]. Але чи справедливо таке визначення стосовно людини, яка народилася і першу третину свого життя прожила в Україні, зробивши помітний внесок у розвиток української музичної культури?

Леонід Арнольдович Ентеліс народився 26 грудня 1903 року в українському місті Кам'янець-Подільському. І саме в українських мистецьких закладах він здобув ґрунтовну музичну освіту. Спробуймо реконструювати мистецьку атмосферу міст, які вплинули на формування Л. Ентеліса як музиканта.

На початку ХХ століття Кам'янець-Подільський – центр Подільської губернії – відігравав провідну роль у справі становлення та професіоналізації музичної освіти й виконавства в регіоні. За інформацією Юрія Портного, «у місті активно діяла низка культурно-просвітницьких та мистецьких спілок: товариство «Просвіта», музичне

товариство «Кобзар», гурток «ХЛАМ» – об'єднання художників, літераторів, артистів і музикантів, Європейська Національна Музична організація «Кадіма» (єврейська), Український Народний Дім та Український Національний Клуб; функціонували театри – Російський театр драми та музичної комедії, Український Народний театр імені Т. Шевченка, – та музичні установи: Народна Консерваторія, Державний зразковий симфонічний оркестр, Українська філармонія» [14, 143-144].



Місто Кам'янець-Подільський на початку ХХ століття

Одним із фундаторів музичної освіти на Поділлі став Тадей Ганицький. Це був високопрофесійний музикант, який отримав освіту скрипаля і композитора у провідних музичних навчальних закладах Європи: 1872 року закінчив Віденську консерваторію, 1876 року — Берлінську академію музики. Від 1877 року скрипаль-соліст, професор консерваторії в Берліні. Концертне турне, яке Т. Ганицький здійснив містами Німеччини як скрипаль, принесло йому величезний успіх і визнання в професійному музичному середовищі. За чверть століття, які Т. Ганицький провів за кордоном, він уславився як виконавець-скрипаль, композитор, диригент, педагог і організатор: у польському місті Лодзі Тадей Ганицький разом із братом Ігнацієм відкрив свою

першу музичну школу. Маючи блискучу європейську освіту та ставши достатньо відомим в європейському музичному світі, Т. Ганицький прагнув впровадити європейські традиції виконавства та освіти в Україні. У 1901 р. брати Ганицькі повернулися на рідну землю, продали маєток Чемериси на Вінничині (тепер село Журавлівка Барського району Вінницької області) і на виручені кошти відкрили дві музичні школи: Ігнацій – в місті Барі (1902 р.), Тадеуш – у Кам'янці-Подільському (1903 р.) з класами роялю, скрипки, співу, віолончелі і декламації. Т. Ганицький запрошував до своєї музичної школи викладачів, які отримали освіту в провідних консерваторіях Європи – в Італії, Польщі, інших країнах. 1907 року Т. Ганицький створив Подільське музичне товариство, 1914 року — симфонічний оркестр, з яким багато концертував. Як зауважує автор монографії про життя і творчу діяльність Тадея Ганицького В. Іванов, концертна діяльність педагогів та учнів школи була настільки інтенсивною, що була відома далеко за межами подільського регіону [7].



Тадей Ганицький. Фото початку ХХ століття

Саме у приватній музичній школі Тадея Ганицького в рідному місті Кам'янець-Подільському здобув початкову музичну освіту Леонід Ентеліс.

Далі творча стежина привела його до Києва, де він навчався на науково-творчому відділенні Київського музично-драматичного інституту у 1922-1927 роках. 1920-ті роки були часом реформ у сфері освіти, одним із найбільш гострих і суперечливих періодів, пов'язаний

зі спробами реорганізації системи вищої музичної освіти. За спогадами К. Михайлова, суть реформи полягала в необхідності розмежування функцій вищих музичних навчальних закладів за двома типами: одні з них готують виконавців-інструменталістів і вокалістів (це функція консерваторій, які певний час називалися музичними технікумами на правах закладів вищої освіти); другий тип закладів готує організаторів-композиторів, диригентів, педагогів, музикознавців (ця функція належала музичним інститутам, зокрема, в Києві – Музично-драматичному інституту ім. М. В. Лисенка). Чомусь тоді вважалося, що підготувати працівників музичного мистецтва обох типів в одному навчальному закладі неможливо. Ідея такої реформи, в якій ясно відчувається політико-ідеологічний підтекст, гаряче підтримувалася народним комісаріатом освіти (наркомосом) України. Але саме життя й практична робота вносили свої корективи в помилковий, формальний підхід, заснований на ідеї штучної ізоляції виконавців-практиків від виконавців-організаторів, що врешті-решт призвело в 1928 році до нової реорганізації [12].

Музично-драматичний інститут, який виріс із приватної музично-драматичної школи Миколи Лисенка, будував свою діяльність із виховання професійних музикантів на національно-патріотичних засадах¹²⁵. Склад професорів інституту був елітним, інтелектуальним і високопрофесійним: це було сузір'я яскравих, широко ерудованих і різносторонніх творчих особистостей, багато з яких у 1930-х роках, на жаль, були репресовані за сфабрикованими звинуваченнями і знищені злочинною більшовицькою владою¹²⁶.

У часи навчання Л. Ентеліса заклад очолювали видатні музиканти і музично-громадські діячі Анатолій Буцький і Микола Грінченко.

Біля витоків Музично-драматичного інституту імені Миколи Лисенка стояв музикознавець, композитор, піаніст і музично-громадський діяч Анатолій Буцький, котрий брав участь у реорганізації музично-драматичної школи, побудованої на кошти

¹²⁵ Пізніше, у 1934 році (коли була згорнута кампанія українізації) Музично-драматичний інститут імені Миколи Лисенка було розділено на 2 заклади – театральний інститут, а іншу частину приєднано до Київської консерваторії, яка функціонувала з 1913 році на базі Імператорського Російського Музичного Товариства. Цим фактично було знищено ідею національного музичного виховання, яку плекав Микола Лисенко.

¹²⁶ Знищення передової частини української інтелігенції у 1920-1930-х роках отримало назву «розстріляне Відродження».

М. Лисенка, в державний мистецький заклад вищої освіти. А. Буцький у 1920-1924 роках був ректором Музично-драматичного інституту імені Миколи Лисенка, вів класи фортепіано і композиції. Паралельно співпрацював з експериментальним театром Леся Курбаса «Березіль», писав музику до вистав, диригував оркестром.

Після А. Буцького Музично-драматичний інститут імені Миколи Лисенка очолював музикознавець Микола Грінченко (1925-1928 роки). Його науково-педагогічна діяльність охоплювала всі музично-історичні курси – української, російської, західноєвропейської музики, історії опери, музичної критики, музичної історіографії, історії української музичної фольклористики.

В інституті в той період викладали композитори Левко Ревуцький, Пилип Козицький, Василь Золотарьов, Михайло Вериківський, диригенти Микола Малько, Григорій Верьовка, Сергій Тележинський, піаністи Григорій Беклемішев, Костянтин Михайлов, Костянтин Регаме, співак Микола Філімонов, фольклорист Климент Квітка, актор Іван Мар'яненко та багато інших. Також в інституті функціонував факультет української драми, який очолював Лесь Курбас, а до педагогічного складу входили його однодумці – актори і режисери заснованого ним експериментального авангардного театру «Березіль».

Викладачі Музично-драматичного інституту імені Миколи Лисенка були і талановитими педагогами, і блискучими виконавцями, і прекрасними організаторами. Наприклад, професор Григорій Беклемішев підготував і провів у Києві цикл лекцій-концертів «Музично-історичні демонстрації», в якому упродовж 1923-1928 років виконав близько двох тисяч фортепіанних творів. Велику увагу приділяв популяризації української фортепіанної і камерної музики, виступав і сольо, і в складі професорського тріо з Давидом Бертє і Стефаном Вільконським, виконуючи твори Миколи Лисенка, Віктора Косенка, Якова Степового, Левка Ревуцького, Бориса Лятошинського, Василя Барвінського, Василя Золотарьова та інших українських композиторів. А професор Дмитро Ревуцький розробив і впровадив у навчальний процес унікальний авторський курс «Історія пісні», який передбачав «вокальні демонстрації»: щотижня для всього студентства виконувалися виключно українською мовою та за історичною хронологією від 12 до 20 нових пісень. Курс був розрахований на п'ять років і мав збагатити репертуар співаків творами вокальної світової

музики в перекладах українською мовою. Згідно з концепцією Д. Ревуцького, музичний матеріал охоплював різні історичні епохи від середньовіччя до ХХ століття в широкому географічному різноманітті (Німеччина, Австрія, Франція, Україна, Іспанія, Угорщина, слов'янські і скандинавські країни, республіки колишнього СРСР), а виконання творів супроводжувалося елементами театралізації. На жаль, Д. Ревуцький зміг реалізувати лише частину свого масштабного вокально-історичного проєкту¹²⁷.

Так, в атмосфері творчості, модерних експериментів і новацій, широкого європейського погляду на історію музики і мистецтва загалом формувалася творча особистість Леоніда Ентеліса. Розкриттю його таланту сприяло й неординарне студентське оточення: одночасно з ним в інституті навчалися майбутні зірки українського музичного мистецтва: співачка Зоя Гайдай, диригенти Натан Рахлін, Олександр Клімов, Олександр Мінківський та багато інших.

Ще будучи студентом Київського музично-драматичного інституту, Л. Ентеліс розпочав науково-педагогічну діяльність в *Alma Mater*. Здобута освіта дала йому широку загальну і музичну ерудицію, що дозволяло вести музично-просвітницьку роботу серед молодших колег. Український актор і режисер Роман Черкашин, який у 1925-1927 роках також навчався в Музично-драматичному інституті імені Миколи Лисенка, писав у своїх спогадах: «Моєму розумінню музики сприяли заняття, які проводив з нами студент останнього курсу композиторського відділення Леонід Ентеліс, — іще зовсім молодий, вродливий синьоокий і тендітний. Він мав навчати нас музичної грамоти, але замість цього цікаво, у доступній нам формі розкрив історичну еволюцію ладо-тональної системи музичного мислення. Це допомогло зрозуміти відмінну від класичної мову музики ХХ сторіччя. Завдяки Леонідові Ентелісу я з захопленням сприймав твори Ігоря Стравінського, Бели Бартока, Альбана Берга, Сергія Прокоф'єва, Дмитра Шостаковича» [18, 18].

У Києві Ентеліс з головою поринув у творче життя великого міста. Особливими були творчі зв'язки молодого музиканта з експериментальним театром-студією Леся Курбаса «Березіль», з яким

¹²⁷ У 1932 році Д. Ревуцький був звинувачений в буржуазному націоналізмі та розповсюдженні петлюрівської ідеології і виключений зі складу викладачів Музично-драматичного інституту імені Миколи Лисенка. Були піддані репресіям і інші викладачі цього інституту, котрі допомагали Д. Ревуцькому в реалізації «вокальних демонстрацій» – відомий оперний співак-баритон Микола Філімонов і піаніст Костянтин Регаме.

Дослідниця театрального авангарду Ганна Веселовська наводить фрагмент із рецензії на виставу з київської газети «Пролетарська правда». У статті пояснювалася «наявність у спектаклі модного джазбанду, який супроводжував події, граючи на дивних інструментах у «хаті-читальні» та відзначалася «музика для пісень т.Ентеліса в шумовому оркестрі, котрий композитору і режисеру дає великі можливості підкреслити загальний план постановки» [1, 174]. Модернізована згідно з вимогами часу вистава стала предметом гострої полеміки в тогочасному суспільстві. Думки глядачів і театральних критиків розділилися на тих, хто гаряче вітали появу нового модерного сценічного твору, й тих, хто не менш завзято критикували постановку та її режисера Фавста Лопатинського. Як би там не було, не можна не погодитися з думкою Г. Веселовської, «його інтерпретацію класичної оперети «Пошились у дурні» можна поставити поруч з найцікавішими переосмисленнями класики тогочасною європейською режисурою» [1, 177].

Леонідові Ентелісу також належить музика до вистав «За двома зайцями» (реж.В. Василько-Миляєв) та «Секретар профспілки» (реж.Б. Тягно), свідченням чого є афіші курбасівського театру сторічної давнини [2], [3].



Діяльність Леоніда Ентеліса як одного з найбільш активних учасників експериментального театру Леся Курбаса сприяла величезній популярності і визнанню цього колективу як в Україні, так і за кордоном. Відомо, що театр "Березіль" отримав золоту медаль на Всесвітній театральній виставці в Парижі в 1925 році.

У 1926 році театр «Березіль» переїхав до Харкова, тодішньої столиці України. Однак після переїзду Л. Ентеліс недовго працював у цьому театрі.

З ім'ям Леоніда Ентеліса пов'язане зародження ще одного новаторського напрямку в тогочасному музичному мистецтві України – джазового виконавства. Цей факт послужив основою статті про Л. Ентеліса в «Українській енциклопедії джазу» Володимира Симоненка [15, 43]. У 1926 році у Києві відбувся перший виступ джаз-бенду Л. Ентеліса. Фактично, цей джазовий колектив існував у Києві й раніше, але не як окрема творча одиниця, а як невеликий шумовий оркестр, що супроводжував постановки театру Леся Курбаса. Взагалі, середина 20-х років ХХ століття була часом становлення українського джазу. Перший джазовий колектив виник у Харкові, його ініціатором був композитор Юлій Мейтус, котрий, до речі, теж активно співпрацював з театром Леся Курбаса.

Дослідник джазу Андрій Фісунов зазначає: «У першій третині ХХ століття весь радянський джаз орієнтувався на кращі американські та європейські досягнення в різних стильових напрямках джазу, використовуючи досвід видатних джазменів. Це відбувалося за умов браку спеціальної джазової освіти та малої кількості друкованого нотного матеріалу. Першу появу українського джазу та прояв його на широку публіку можна датувати 29 грудня 1925 року, коли композитор Юлій Мейтус зібрав перший джазовий бенд, успішно виступивши в Харкові. Сольний концерт харківського джаз-ансамблю відбувся в місцевому драматичному театрі. Оркестранти виконували твори як європейських джазових композиторів, джазові стандарти, так і твори афроамериканців, багато в чому близькі до архаїчного джазу. На жаль, жодних записів музики тих часів не збереглося» [16]. Очевидно, резонанс від того передноворічного харківського концерту справив на Леоніда Ентеліса велике враження, і вже в наступному 1926 році він вирішує дати в Києві окремий концерт власного джаз-бенду. Інформація про це збереглася в журналі «Театр – Музика – Кіно» за 1926 рік. Перший київський джаз-бенд узяв участь у спектаклі «Ленін», поставленому в Театрі читця Київського музично-драматичного інституту (музику до спектаклю написав Л. Ентеліс).

Незважаючи на ідеологічну складову вистави, факт появи першого в Києві джаз-бенду в якості музичного супроводу був засвідчений у тогочасній пресі [10].

Ще один історик джазу Ігор Кромф писав, що «більшість українських джазменів та джаз-виконавців в той час була російськомовна та перебралась до столиці СРСР, де продовжила кар'єру. Зокрема, українськими джазистами можна вважати Леоніда Утьосова, Олександра Цфасмана, Леоніда Теплицького, Якова Скоморовського. Більшість з них практикували не „чистий” афроамериканський джаз, а так званий „теа-джаз”, тобто джаз поєднаний з вокальними виступами та театралізованими діями» [11]. Очевидно, до цієї когорти можна віднести і Леоніда Ентеліса.



Отже, першу третину свого життя Леонід Ентеліс провів в Україні і саме тут відбулося його професійне становлення і яскравий творчий дебют як музикознавця, викладача-лектора, театрального композитора, джазмена і організатора музичного процесу. Однак у 1927 році він залишає Україну і переїжджає до Ленінграда (нині – Санкт-Петербург), де буде мешкати і працювати до кінця своїх днів. Зміна місця проживання була пов'язана з одруженням і новими творчими планами молодого подружжя. Дружиною Леоніда Ентеліса (до 1937 року) була уродженка Києва Віра Ісааківна Кельман (1905-1992), яка саме в 1927 році закінчила Київську консерваторію по класу фортепіано. У біографічній довідці Віри Кельман зазначено: «Після закінчення Київської консерваторії Віра Кельман переїхала до

Ленінграда. Тут піаністка виступала зі співаками та інструменталістами. На філармонійній сцені часто з'являвся її перший чоловік – музикознавець Леонід Ентеліс. У його концертні-лекції «Російський романс в епоху імперіалізму» у квітні 1935 року Кельман і виступила у Великій залі, акомпануючи учасникам програми» [9].

Можливо, своїм переїздом до Ленінграда Л. Ентеліс врятував своє життя, адже відомо, що в 1933 році театр Леся Курбаса «Березіль» був закритий, а його лідер звинувачений у буржуазному націоналізмі, ув'язнений і страчений в урочищі Сандармох у 1937 році. Репресіям були піддані й інші «березильці», а також викладачі Музично-драматичного інституту імені Миколи Лисенка, де працював Леонід Ентеліс.

Висновки. Народження, здобуття музичної освіти і яскравий початок мистецької діяльності в Україні визначили подальшу творчу долю Леоніда Ентеліса. Пристрасть до музики, театру, джазу залишиться назавжди в його душі. Він стане авторитетним оперним і балетним критиком, опублікує кілька власних книг про музику, все життя писатиме огляди музично-театрального життя і рецензії на постановки нових сценічних творів, виступатиме з лекціями про видатних композиторів та інтерв'ю з приводу найбільш актуальних проблем музичного життя. Ім'я Леоніда Ентеліса разом із десятками, сотнями і тисячами талановитих імен інших українців, які з різних причин залишили рідну землю, повинно бути повернуте в Україну і зайняти достойне місце в пантеоні видатних діячів української музичної культури.

Перспективним напрямком дослідження означеної теми є пошук і розширення переліку імен діячів української музичної культури, які провадили свою творчу і наукову діяльність за межами України, і долучення їхнього внеску до національної культурної спадщини.

Список використаних джерел і літератури:

1. Веселовська Ганна. Український театральний авангард: Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. К.: Фенікс, 2010. 368 с. <https://archive.org/stream/VeselovskaUkrajinskyjTeatralnyjAvangard>
2. Вистава «За двома зайцями» з музикою Леоніда Ентеліса. Цифрова колекція театру Леся Курбаса «Березіль» <https://openkurbas.org/personalities/entelis-leonid/>
3. Вистава «Пошилися у дурні» з музикою Леоніда Ентеліса. Цифрова колекція театру Леся Курбаса «Березіль». <https://openkurbas.org/performances>

4. Вистава «Секретар профспілки» з музикою Леоніда Ентеліса. Цифрова колекція театру Леся Курбаса «Березіль» <https://openkurbas.org/personalities>
5. Ентеліс Леонід Арнольдович. Вікіпедія <https://uk.wikipedia.org/wiki>
6. Ентеліс Леонід. Українська музична енциклопедія, том 2. С. 24. https://shron3.chtyvo.org.ua/Skrypnyk_Hanna/Ukrainska_muzychna_entsyklopediia_Tom_2.pdf?PHPSESSID=ggbp3rliu29vdi68qcjnjhev2
7. Іванов Володимир. Тадеуш Ганицький. Кам'янець на Поділлі Миколаїв Вінниця: ВМГО «Розвиток», 2007. 124 с.
8. Катаєва Марія. Назви столичних вулиць, перейменовані у 2014-2022 роках, зібрані в одній брошурі. Вечірній Київ, 28 грудня 2022 року. <https://vechirniy.kyiv.ua/news/76390/>
9. Кельман Віра. Біографічна довідка. <https://100philharmonia.spb.ru/persons/9236/>
10. Київський пересувний театр читця. Театр-музика-кіно. 1926. №2.
11. Кромф Ігор. Життя – суцільна імпровізація. Коротка історія джазу в Україні. Прямий, 30 квітня 2020 року. <https://prm.ua/zhittya-sutsilna-improvizatsiya-korotka-istoriya-dzhazu-v-ukrayini/>
12. Михайлов К. Из истории Киевской консерватории. Академія музичної еліти України: Історія та сучасність: До 90-річчя НМАУ імені П.І.Чайковського: Авт-упоряд.: А.П.Лашенко та ін. К.: Музична Україна, 2004. С. 51-96.
13. Музей Метрополітен у Нью-Йорку визнав Рєпіна та Айвазовського українськими художниками. Укрінформ <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3669124-muzej-metropoliten>
14. Портний Юрій. Діяльність Т. Ганицького в контексті професіоналізації фортепіанного виконавства на Поділлі (початок ХХ ст.). Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти: Зб. наук. ст. Вип. 35. Професія «музикант» у часопросторі: історико-культурні метаморфози. Харків: Харк. нац. ун-т мистецтв імені І.П.Котляревського, 2012. С. 142–149.
15. Симоненко В. Українська енциклопедія джазу. Київ: Центрмузінформ, 2004. 232 с. С.43. <http://kmf.karabits.com/pub/Jazz.pdf>
16. Фісунов Андрій (2021). «Достав мене на місяць». Зародження українського джазу. https://www.neformat.com.ua/articles/ukrainian-jazz.html?utm_campaign=content_sharing&utm_medium=social&utm_source=facebook&utm_term=jazz
17. Червоний захід сонця. Картина Архипа Куїнджі в колекції Музею мистецтв Метрополітен у Нью-Йорку <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436833>
18. Черкашин Роман, Фоміна Юлія. Ми – березільці: театральні спогади – роздуми: упоряд. В. Собіянський; передм. Н. Єрмакова. Київ: АКТА, 2008. 336 с.

References:

1. Veselovska, H. (2010). Ukrainian theatrical avant-garde, Institute of Contemporary Art Problems of the National Academy of Arts of Ukraine. Kyiv: Phoenix. 368 p. [in Ukrainian]. <https://archive.org/stream/VeselovskaUkrajinskyjTeatralnyj>
2. Performance "Chasing Two Hares" with music by Leonid Entelis. Digital collection of the Les Kurbas Theater "Berezil" [in Ukrainian]. <https://openkurbas.org>

3. Performance of "Fooled" with music by Leonid Entelis. Digital collection of the Les Kurbas Theater "Berezil" [in Ukrainian]. <https://openkurbas.org/performances>
4. Performance "Secretary of the Trade Union" with music by Leonid Entelis. Digital collection of the Les Kurbas Theater "Berezil" [in Ukrainian]. <https://openkurbas.org/personalities/entelis-leonid>
5. Entelis Leonid Arnoldovych. Wikipedia [in Ukrainian]. <https://uk.wikipedia.org/wiki>
6. Entelis Leonid. Ukrainian Music Encyclopedia, volume 2, p. 24 [in Ukrainian]. https://shron3.chtyvo.org.ua/Skrypnyk_Hanna/Ukrainska_muzychna_entsyklopediia_Tom_2.pdf?PHPSESSID=ggbp3rliu29vdi68qc
7. Ivanov, V. (2007). Tadeusz Hanicki. Kamianets na Podilli – Mykolaiv – Vinnytsia: All-Ukrainian public organization "Progress". 124 p. [in Ukrainian].
8. Kataeva, M. (2022). Names of the capital's streets renamed in 2014-2022, collected in one brochure. Vechirnyy Kyiv, December 28 [in Ukrainian]. <https://vechirniy.kyiv.ua/news/76390/>
9. Kelman Vira. Biographical note [in Russian]. <https://100philharmonia.spb.ru>
10. Kyiv Mobile Reader's Theater (1926). Theater – music – cinema. №2 [in Russian].
11. Kromf, I. (2020). Life is a continuous improvisation. A brief history of jazz in Ukraine. Priamyi, April 30 [in Ukrainian]. <https://prm.ua/zhittya-sutsilna-improvizatsiya-korotka-istoriya-dzhazu-v-ukrayini/>
12. Mykhailov, K. (2004). From the history of the Kyiv Conservatory. Academy of Music Elite of Ukraine: History and modernity: To the 90th anniversary of the NMAU named after P. I. Tchaikovsky: Author-editor: A.P.Lashchenko and others. K.: Musical Ukraine. P.51-96 [in Russian].
13. The Metropolitan Museum of Art in New York has recognized Repin and Aivazovsky as Ukrainian artists (2023). Ukrinform, February 12 [in Ukrainian] <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3669124-muzej-metropoliten-viznav-repina-i-ajvazovskogo-ukrainskimi-hudoznikami.html>
14. Portnyi, Yu. (2012). The activity of T. Hanitsky in the context of professionalization of piano performance in Podillia (early twentieth century). Problems of interaction between art, pedagogy and theory of educational practice: Collection of scientific articles. Issue 35. The profession of "musician" in time: historical and cultural metamorphoses. Kharkiv: Kharkiv National University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky. P. 142-149 [in Ukrainian].
15. Symonenko, V. (2004). Ukrainian Encyclopedia of Jazz. Kyiv: Tsentrmuzinform. P. 43. [in Ukrainian].
16. Fisunov, A. (2021). "Take me to the moon". The birth of Ukrainian jazz. https://www.neformat.com.ua/articles/ukrainian-jazz.html?utm_campaign=content
17. Red sunset. Painting by Archip Kuindzhi in the collection of the Metropolitan Museum of Art in New York [in English]. <https://www.metmuseum.org/art>
18. Cherkashyn, R., Fomina, Yu. (2008). We are the Berezilians: Theater Memories and Reflections: compiled by V. Sobiyansky; preface by N. Yermakova. Kyiv: AKTA. 336 p. [in Ukrainian].

Гольштейн Майя Михайлівна,
магістр кафедри фортепіано
Харківської державної академії культури
тел.: (098) 425 - 83 - 21
e-mail: maja.golshteyn@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-9181-9641>

ВИКОНАВСЬКИЙ СЕМІОЗИС У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Мета статті – дослідити процес виконавського семіозису в музичному мистецтві на прикладі аналізу інтерпретації певної композиції. **Методологія.** Дослідження базується на міждисциплінарному методі, призначеному для проведення функціональних паралелей між музикознавством та мовознавством; лінгвістичному підході, використаному для аналізу специфіки процесу семіозису в бутті музично-виконавського мистецтва; семіотичному підході, уведений до роботи як основа класифікації типів логічних (прагматичних) відношень між виконавцем та музичним твором; лінгвсеміотичний підхід, запропонований С. Шипом, призначений для тлумачення музики як мовлення; термінологічному методі, застосованому для з'ясування змістовних меж лінгвістичних термінів та понять у музикознавчому дослідженні; системному методі, уведеному задля аналізу функціонування компонентів тріади Ч. Пірса у контексті музично-виконавського мистецтва; класифікації, використаної для розподілення інтерпретаційних версій твору за типами виконавського семіозису; метод історико-порівняльного аналізу, залученого для порівняння інтерпретації дванадцятої фортепіанної рапсодії Ф. Ліста та їх впливу на трансформацію знаку *tempo rubato*. **Наукова новизна** дослідження полягає у порівняльному аналізі семантичних відношень (знак-знак, знак-десигнат, знак-суб'єкт) у лінгвістиці та музичному мистецтві; семіотичному аналізі трансформацій музичного знаку в контексті різних інтерпретацій (на прикладі функціонування *tempo rubato* у виконавських версіях Угорської рапсодії Ф. Ліста № 12) та класифікації інтерпретацій рапсодії за типами виконавського семіозису. **Висновки.** Міждисциплінарний метод уможливив проведення паралелей між

музикознавством та лінгвістикою. Застосування тріади Ч. Пірса до вивчення семіозису в музичному виконавстві та аналіз функціонування її компонент, доводить нескінченність цього процесу. Закономірність семіотичних відношень у музично-виконавському мистецтві може бути співставлено із закономірністю їх функціонування у лінгвістиці. Визначення Ф. Лістом *tempo rubato* одним з найголовніших принципів виконавської інтерпретації, сприяло вибору цього знаку для розгляду трансформації в залежності від різних інтерпретант. Імпровізаційність та контрастність дванадцятої Угорської рапсодії Ф. Ліста, а також її відтворення спричинили вибір цього твору як практичну базу дослідження виконавського семіозису в музичному мистецтві, а виконання В. Кліберна і В. Бенеллі Мозелл як інтерпретант рапсодії. Компаративний аналіз інтерпретант дванадцятої фортепіанної рапсодії сприяв класифікації її версій за типами виконавського семіозису.

Ключові слова: виконавський семіозис, інтерпретанта, музичне мистецтво, лінгвістика, музикознавство, трансформація знаку, типи виконавського семіозису.

Holshtein Maiia, master of the piano department of Kharkiv state academy of culture

Performance semiosis in music art

The purpose is to research the process of performance semiosis in music art on the example of the interpretants of a particular composition.

The methodology. The research is based on the following: the interdisciplinary method is intended to draw functional parallels between musicology and linguistics as sciences; the linguistics approach is used to determine the peculiarities of the semiotic process in the being of music and performance art; the semiotic approach is introduced as a basis for the classification of the kinds of logical (pragmatic) relations between a performer and a piece of music; linguosemiotic approach suggested by S. Shyp is intended to define music as a speech; the terminological method is applied to clarify all content boundaries of linguistic terms and concepts in musicological research; the systematic method is introduced to analyze the functioning of the components of Ch. Pierce's triad in the context of music and performance art; the classification is used to distribute interpretative versions of a piece of music by the types of performance semiosis. The method of historical-comparative analysis is involved to compare the interpretants of F. Liszt's twelfth piano rhapsody and their

influence on the transformation of the *tempo rubato* sign. **The scientific novelty** of the research consists in the comparative analysis of semiotic relations (sign-sign, sign-designate, sign-subject) in the being of linguistics and music art; semiotic analysis of music sign transformation in a context of different interpretants (on the example of the functioning of *tempo rubato* in performing versions of Liszt's Hungarian Rhapsody №12) and classification of interpretants of Rhapsody by the types of performance semiosis. **Conclusions.** The interdisciplinary method made it possible to draw parallels between musicology and linguistics. The application of the Ch. Peirce's triad to studying semiosis in music performance and analyzing its components' functioning proves this process's infinity. The regularity of semiotic relations in music and performance art can be compared with one in linguistics. The definition of *tempo rubato* by F. Liszt as one of the essential principles of performance interpretation contributed to the choice of this composition as a sign for considering the transformation depending on different interpretants. Improvisation and contrast of F. Liszt's twelfth Hungarian Rhapsody and also its reproduction caused the choice of this work as a practical base of research of performance semiosis in music art and performances of V. Cliburn and V. Benelli Mozell as interpretants of the Rhapsody. The comparative analysis of interpretants of the twelfth piano rhapsody contributed to classifying its versions by the types of performance semiosis.

The key words: performance semiosis, music art, interpretant, linguistics, musicology, sign transformation, the types of performance semiosis.

Постановка проблеми. Застосування семіотичного підходу до класифікації типів виконавського семіозису і систематизації типів семіотичних відношень у музично-виконавському мистецтві має стати не тільки теоретичною базою, але й відіграти роль практичного керівництва в інтерпретаційному бутті музичного твору. Адже це сприятиме появі нових шляхів дослідження виконавських вирішень музичних творів.

Актуальність теми дослідження зумовлено такими факторами: 1) тлумаченням музичного твору і виконавської інтерпретації як об'єктів семіотики; 2) функціональною спільністю об'єктів дослідження музикознавства та лінгвістики; 3) нескінченністю як якістю процесу семіозису в лінгвістиці та музикознавстві;

4) співвідношенням функцій складових тріади Ч. Пірса з виразовими елементами виконавської інтерпретації.

Огляд літератури. До роботи залучено дослідження з проблем вивчення музичної інтерпретації: В. Г. Москаленко [3], Ю. В. Ніколаєвської [4], Н. О. Рябухи [5], Л. М. Шевченко [6]. Сутність музичної семіотики детально описано у працях О. Козаренко [2], Ж.-Ж. Наттьє [13; 14]. Принцип застосування лінгвосеміотичного підходу в музикознавстві запропоновано у докторській дисертації С. В. Шипа [7]. Класифікацію типів семіотичних відношень між виконавцем та композитором надано у праці Л. Навікайте-Мартінееллі [15]. Особливості виконання угорської національної музики Ф. Ліста розроблено у роботах Х. Дж. Кіма [10], А. Пейса [17], А. Піотровської [18]. Аналіз історичних передумов створення Угорської рапсодії № 12 висвітлено у дослідженні Н. Вільямза [19].

Мета статті – дослідити процес виконавського семіозису в музичному мистецтві на прикладі аналізу інтерпретант певної композиції.

Виклад основного матеріалу. Музикознавство і лінгвістику об'єднує процес семіозису – інтерпретації знаків (породження значення). Паралелі між цими двома науками обумовлені функціональною спільністю їх об'єктів дослідження (музичного та вербального мовлень):

- існуванням виконавського тексту у формах звукового часопростору;
- інтонаційністю їх функціонування;
- часовим характером розгортання знакових систем, нелінійність та інтерпретаційність текстових конструкцій і змістів.

За С. Шипом, ознаками аналогії між музикою та вербальним мовленням є усвідомлення закономірностей синтаксичного устрою музики, синтаксичного значення ритму й засобів музичної пунктуації, введення до теоретичного вживання понять фрази й фразування. На основі цієї аналогії вчений вводить до музикознавства лінгвосеміотичний підхід та визначає музику як мовлення [7]

Американський філософ, логік, математик Ч. Пірс визначає семіозис як процес взаємодії тріади «об'єкт – знак – інтерпретанта» [17]. Розглянемо більш детально кожну компоненту тріади Ч. Пірса, враховуючи також роботи Ф. де Соссюра і Г. Фреге:

1. Під об'єктом Ч. Пірс розуміє репрезентативну сутність знаку. Філософ розрізняє об'єкт як такий та об'єкт знаку. Об'єкт як такий тлумачений як річ, що існує незалежно від акту означення. Об'єкт знаку характеризується трансформацією сенсу, оскільки постійне пізнання речі наповнює знак та репрезентовані ним аспекти об'єкту новим змістом.
2. Знак тлумачений як раціональний репрезентамен, що має зміст [17].

Мовний знак є двобічною матеріально-ідеальною одиницею системно організованого мовного коду, що фіксує в чуттєвій сприйманій формі певний зміст і служить засобом збереження, отримання, обробки та передачі інформації. Швейцарський лінгвіст Ф. де Соссюр визначає подвійну природу знаку, спостерігаючи таку в єдності означуваного та означника [8]. За класифікацією Г. Фреге, для визначення означуваного застосовувалися поняття «референт», «денотат» та «десигнат», а для означника — «сигніфікат» [11].

3. Під інтерпретантою Ч. Пірс розуміє відображення знаку у свідомості того, хто його сприймає, а також як особливе значення, віднесене до наслідків, практичних результатів, що сприяють ефективності комунікативних дій [17]. Інтерпретанта, як і об'єкт, характеризується змінністю сенсу, впливаючи при цьому на трансформацію знаку.

Взаємодія компонент аналізованої тріади відбувається таким чином: об'єкт генерує знак, а знак породжує інтерпретанту, що генерує наступну інтерпретанту. Потенційно нескінченний ряд інтерпретант поряд зі знаком, які репрезентують об'єкт, утворюють процес семіозису.

Тріада Ч. Пірса є актуальною для визначення семіозису в музично-виконавському мистецтві. Розглянемо детально її прояви у даному аспекті:

- у музично-виконавському мистецтві об'єктом постає нотний текст твору — семіотична структура, створена композитором [5];
- специфіка музичного знаку як звукового предмету — фізично актуального або уявного художнього символу [7], що диференціює та репрезентує зміст композиторського твору полягає у заміщенні денотату сигніфікатом; музичні знаки виявляються на різних рівнях виконавського тексту як

своєрідного продовження композиторської думки в іншій комунікативній системі;

- інтерпретантами є виконавські версії композиторського тексту (тобто об'єкту).

Загальна теорія семіозису будується на трьох його аспектах: синтактиці, семантиці та прагматиці. Так, в семіотиці виділяють та розглядають три типи відношень:

- синтаксичне — знак \Rightarrow знак;
- семантичне — знак \Rightarrow десигнат;
- прагматичне — знак \Rightarrow суб'єкт, що інтерпретує, який українська дослідниця Ю. Ніколаєвська визначає як *Homo Interpretatus* [4].

Американський філософ Ч. Морріс визначає мову у повному семіотичному сенсі як будь-яку міжсуб'єктну сукупність знакових засобів, вживання яких визначено синтаксичними, семантичними та прагматичними правилами [12]. Розглянемо прояви цих правил у лінгвістиці:

1. Синтаксичне відношення виступає як сукупність граматичних правил, що регулюють побудову складних одиниць мови з більш простих (морфеми \Rightarrow слово, слова/словосполучення \Rightarrow речення, речення \Rightarrow текст).
2. Один з проявів семантичного відношення є запис значення слова в словнику за допомогою дефініції або тлумачення.
3. Прагматичне відношення проявляється у принципі вживання мови адресантами в комунікативних ситуаціях і прагматичній компетенції адресантів, що вказуватиме на цілі, значення висловлювання, вплив висловлювання на адресата, форми мовленнєвого спілкування, відношення між учасниками комунікації. Можна помітити, що інтерпретантою в даному випадку буде принцип вживання мови адресантами, а знаком все те, на що вказуватиме інтерпретанта.

В свою чергу, в музичному-виконавському мистецтві спостерігаються такі відношення в рамках семіотики:

1. Синтаксичні відношення в музичному мистецтві виявляються у формуванні з простіших одиниць форми складніших (мотиви \Rightarrow фрази, фрази \Rightarrow речення, речення \Rightarrow період і т. ін.). С. Шип розглядає музичний синтаксис як процес породження музичних висловлювань, створення на основі морфем пов'язаної та семантично цілісної послідовності. Так, морфеми стають

одинацями мовного тексту на основі певних принципів, що визначають синтаксичний механізм музичної мови [7].

2. Семантичні відношення мають багаторівневі прояви. Професор Монреальського університету, музичний семіолог Ж.-Ж. Наттє виділяє три напрями в музичній семантиці: інтерпретаційні підходи, що включають вивчення контексту твору (біографія композитора, культура), музикознавча реконструкція, що передбачає установлення зв'язку між використаними музичними засобами і значенням, що передається в тексті та виявлення асоціацій, переданих музикою [14]. Останній напрям проявляється як належність знаків до певних історичних «означуваних». Наприклад, особистісні характеристики, творча індивідуальність, тілесні рухи виконавця складають його «семантичний жест» [15], який відрізнятиме його інтерпретації від інших музикантів.
3. Прагматичні відношення відбуваються через взаємодію композиторського та виконавського текстів. Прикладом може бути прояв будь-якого знаку зміни темпу, динаміки, емоційних станів) в залежності від інтерпретаційної версії [3]. На основі таких відношень можна визначити типи виконавського семіозису.

У музичному мистецтві, як і у лінгвістиці, інтерпретанта сприяє певному осмисленню знаку як такого.

Безперервний процес семіозису також спостерігається у кожній ролі тріади «композитор – виконавець – слухач». Канадський піаніст Г. Гульд стверджував, що кожен інтерпретатор може стати творцем, як і кожен реципієнт; інтерпретатор може сформулювати нову «композицію» з творчості композитора, але також продукт інтерпретатора може в свою чергу стати «композицією», відносно якої слухач може діяти як «інтерпретатор» [9].

Так, за О. Козаренко, важливим елементом музичного семіозису є процес живого виконання, де відбувається опредметнення значень, розкриття їх змісту через інтонування за відповідністю національно-звуковому ідеалу або картині світу [2].

Литовський віолончеліст Д. Герінгас стверджує, що головна мета виконавця — спробувати заново створити твір, який грається. «Те, що написано в партитурі, — лише знаки, що допомагає відтворити музика, але музика починає своє існування лише у виконанні...» [15].

Н. Андрейчук визначає «співпрацю» між компонентами тріади семіотичного процесу основою для методу репродуктивної інтерпретації тексту, що спрямована на реконструкцію авторського лінгвокультурного простору. Також українська філологиня розглядає культурний семіозис як процес кодування (знакотворення) та декодування (інтерпретацію) смислових структур із застосуванням лінгвокультурного простору (ЛКП). ЛКП становить модель інтерпретації, яка дає змогу виявити смислові структури через варіативність мовних кодів [1].

Литовська музикознавиця Л. Навікайте-Мартінееллі тлумачить фундаментальну передумову семіотичного підходу в музикознавстві: під музичним виконанням розуміється комунікаційна модель, в якій надсилається або вводиться в дію серія закодованих повідомлень та отримані або розшифровані їх значення. Тому в моделі інтерпретації у музичному мистецтві культурний семіозис відбувається за допомогою кодування структур смислу композитором та його декодування виконавцем [15].

На основі генеративної граматики, що переходить від коду до вимови, професор Ж.Ж. Натт'є пропонує таку діаграму (рис. 1) станів музичного твору [13].

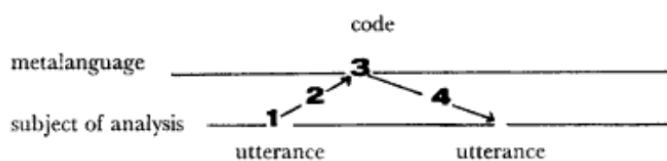


Рисунок 1 – Діаграма станів музичного твору за Ж.Ж. Натт'є

Згідно з діаграмою, у виконавському мистецтві спостерігається така закономірність: композитор перетворює свій інтонаційний словник (вимову) в знакову систему в тексті (код), а виконавець діє від «знаків символів» [17] до виразу сенсу, перетворюючи код у вимову.

Так, музичний твір можна уявити у вигляді такої схеми:

$A \rightarrow Mk \rightarrow In \rightarrow (Mu)n \rightarrow (Pn)t$, де:

- A – ідеальний стан твору в свідомості композитора-автора;
- Mk – матеріальний (знаковий) стан твору в нотному записі, здійсненим композитором;
- In – ідеальні стани твору, сформовані у свідомості п виконавців впливом Mk ;

- $(Mu)n$ – матеріальні (знакові) стани твору в акустичних процесах п виконавців;
- $(Pn)m$ – ідеальні стани творів, сформовані під впливом $(Mu)n$ у свідомості m слухачів кожного з n виконавців.

Виконавська інтерпретація у музичному мистецтві є одним з проявів репродуктивної інтерпретації та відповідає за генерацію композиторської мови або реконструкцію музично-культурного простору автора. Виконавська версія як інтерпретанта дає змогу розуміти знаки та їх трансформацію в рамках певного твору. На основі аналізу осмислення знаків у залежності від інтерпретанти можна визначити типи виконавського семіозису.

Так, Л. Навікайте-Мартінееллі пропонує чотири типи логічних (прагматичних) відношень між виконанням та музичним твором: Performance – Work (Виконання – Твір), Performance – Non-Work (Виконання – Не-твір), Non-Performance – Work (Не-виконання – Твір), Non-Performance – Non-Work (Не-виконання – Не-твір) (рис. 2).

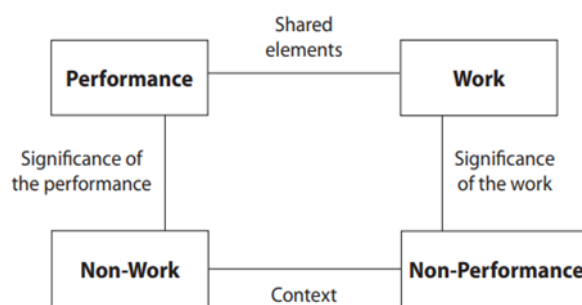


Рисунок 2 – Чотири типи логічних відношень між виконанням та музичним твором (за Л. Навікайте-Мартінееллі)

1. У типі Performance–Work можна спостерігати комбіновані або спільні елементи, що впливають з виконання і твору; вони створюються в результаті взаємодії між композитором, нотним текстом та виконавцем. До цієї категорії відношень належать певні стилістичні вимоги, стандартизовані інтерпретації, виконавські кліше, пов’язані з творчим доробком конкретного композитора.
2. Відношення Performance–Non-Work пов’язане із значеннями, які належать виключно виконавцю: його/її особисті характеристики, творча індивідуальність, тілесність, уява тощо. У такому типі у всіх інтерпретаціях переважатиме «семантичний жест» (індивідуальна стратегія) виконавця, що дозволить його

відрізнити від інших музикантів. Деякі аспекти, що належать до цієї сфери, можна назвати «театром виконавця»: емоції, що передаються на сцені, тілесні знаки, а також створення напруги та атмосфери.

3. Work–Non-Performance: важливість тільки музичного твору. Це параметри, які явно визначаються нотним текстом. Якщо ми приписуємо основне значення твору його нотній структурі, є деякі аспекти партитури, до яких виконавець може підходити з різними рівнями гнучкості (темп і динаміка). Тут можна навести декілька прикладів ситуацій, у яких вимоги композитора настільки суворі, що виконавець взагалі не має підстав для внесення власної творчості. Перш за все, це стосується магнітофонних композицій, але не тільки: більшість серіальних творів, наприклад, надають виконавцям особливо жорсткі конструкції та точні параметри виконання, з дуже малим або зовсім відсутнім простором для інтерпретації.
4. Non-Work–Non-Performance. Ця сторона відношення включає пов'язані з контекстом або навіть ідеологічні питання, такі як романтизоване виконання, вимоги руху автентичності тощо. Слід зазначити, що будь-який виступ є культурно та соціально опосередкованим, тому виконання часто називають паратекстом. Це передбачує, наприклад, соціокультурні елементи, що оточують текст та загалом сприяють його розумінню, пропонуючи підказки, альтернативні інтерпретації тощо, не будучи самою музичною дією. Важливу соціальну або справді ідеологічну роль може мати інструмент, зокрема фортепіано XIX ст. Тому аспект інструментування також можна віднести до поля NonW–NonP семіотичних відносин.

Важливо зазначити, що всі ці аспекти взаємопов'язані. Будь-яка з чотирьох запропонованих комбінацій може бути домінуючою, але навряд чи ізольованою [15].

Розглянемо види семіотичних відношень у виконавському мистецтві на основі аналізу трансформації знаку в залежності від інтерпретанти.

Для прикладу візьмемо знак *tempo rubato* у дванадцятій Угорській рапсодії Ф. Ліста та його осмислення у виконаннях видатного американського піаніста В. Кліберна (1934-2013) і сучасної італійської

піаністки та диригентки В. Бенеллі Мозелл. Даний вибір було обумовлено такими факторами:

1. *Tempo rubato* є одним з найголовніших творчих принципів виконавської інтерпретації [10], а також невід'ємною ознакою стилю «так-званої» циганської музики [16; 18]. Також важливо відзначити, що трансформація темпів сприяє зміні всієї інтерпретації.
2. Дванадцята Угорська рапсодія є найбільш імпровізаційною та контрастною за темпами, ритмами, динамікою, штрихами, емоційними станами, тощо.
3. Виконання В. Кліберна та В. Бенеллі Мозелл мають найбільше відрізняються від інтерпретацій інших піаністів, а також між собою.

Дванадцята фортепіанна рапсодія містить п'ять тем, які Ф. Ліст чув та транскрибував у свій альбом в 1846/47 під час концертного туру в Угорщині та Трансільванії.

Рапсодію було опубліковано музичним видавником М. Шлезінгером (1798–1871) в Берліні у 1853 році [19]. Рапсодія написана у двочастинній контрастно-складеній формі (у I частині три оригінальні теми, у II — відповідно дві) та має двоелементну музичну драматургію (під котрою прийнято визначати наявність двох контрастних частин у творі).

Розглянемо компоненти тріади Ч. Пірса в реалізації Угорської рапсодії №12 Ф. Ліста:

- об'єкт — це композиторський текст рапсодії;
- знаки: романтична доба, угорська національна музика, поєднання особливостей вербункошу, чардашу та міської пісні, фортепіанний твір, симфонічне тлумачення фортепіано, темп, характер виконання.
- інтерпретанти — виконавські версії рапсодії (в даному дослідженні В. Кліберна та В. Бенеллі Мозелл).

Для компаративного аналізу візьмемо другу тему першого розділу рапсодії, що є найбільш показовою за змінами темпів – *Allegro zingarese* (*zingarese* – в циганському стилі).

За метрономом шкала темпового позначення *Allegro* коливається від 120 до 160 ударів у хвилину.

Діаграму трансформації знаку *tempo rubato* у другій темі рапсодії в залежності від інтерпретант відображено на рис. 3.

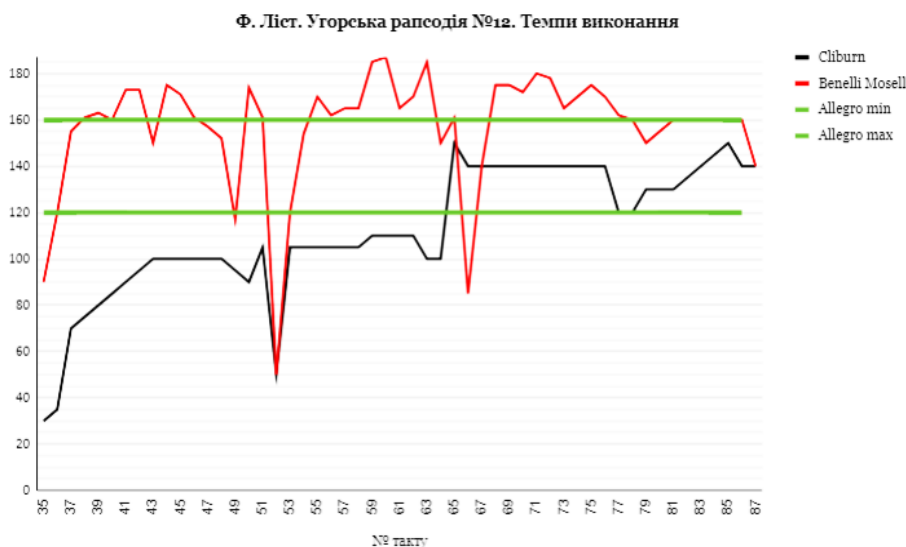


Рисунок 3 – Діаграма залежності знаку *tempo rubato* від інтерпретант

Середнє значення темпів у В. Кліберна становить 112 ударів у хвилину, що менше темпової шкали *Allegro*. Темп американського піаніста в даному фрагменті варіюється від 30 до 150 ударів у хвилину. Другу тему В. Кліберн починає повільно, задумливо, а потім поступово прискорюється. Але у виконанні В. Кліберна дванадцятої рапсодії можна помітити схильність до «стриманого» піанізму [6], що в першу чергу виражається у володінні темпом.

Середній темп виконання другої теми у В. Бенеллі Мозелл — 156 ударів у хвилину, що відповідає вищій межі темпової шкали *Allegro*. Темп Бенеллі Мозелл варіюється від 50 до 187 ударів у хвилину. Піаністка також починає цей фрагмент доволі стримано, але на відміну від В. Кліберна, стрімко прискорюється та продовжує віртуозно грати тему/ її імпровізаційні повторення до завершення. Таким чином, можна відзначити, що В. Бенеллі Мозелл широко застосовує *tempo rubato*, що було характерно для самого Ф. Ліста.

Отже, на основі проведеного компаративного аналізу можна визначити такі типи виконавського семіозису: інтерпретацію В. Бенеллі Мозелл можна класифікувати як Performance–Work, а В. Кліберна — як Performance–Non-Work. Водночас обидві інтерпретанти можна віднести до типу Non-Work–Non-Performance,

враховуючи той факт, що піаністи виконували рапсодію у різні часи на різних інструментах.

Варто зазначити, що у випадку виконання творів Ф. Ліста не може бути виду Non-Performance–Work, оскільки угорський композитор-романтик позитивно ставився до інтерпретації власних творів іншими музикантами.

Висновки. Міждисциплінарний метод уможливив проведення паралелей між музикознавством та лінгвістикою. Застосування тріади Ч. Пірса до вивчення семіозису в музичному виконавстві та аналіз функціонування її компонент доводить нескінченність цього процесу. Закономірність семіотичних відношень у музично-виконавському мистецтві може бути співставлено із закономірністю їх функціонування у лінгвістиці. Визначення Ф. Лістом *tempo rubato* одним з найголовніших принципів виконавської інтерпретації сприяло вибору цього знаку для розгляду трансформації в залежності від різних інтерпретант. Імпровізаційність та контрастність дванадцятої Угорської рапсодії Ф. Ліста, а також її відтворення спричинили вибір цього твору як практичну базу дослідження виконавського семіозису в музичному мистецтві, а виконання В. Кліберна і В. Бенеллі Мозелл як інтерпретант рапсодії. Компаративний аналіз інтерпретант дванадцятої фортепіанної рапсодії сприяв класифікації її версій за типами виконавського семіозису.

Перспективи дослідження. В подальших дослідженнях планується розглянути трансформацію інших знаків в рамках творчості Ф. Ліста.

Список використаних джерел і літератури:

1. Андрейчук, Н. І. (2015). Репродуктивна інтерпретація тексту: у пошуках канонів відтворення культурного семіозису в перекладі. Філологічні науки. Мовознавство, (3), 5-10.
2. Козаренко О. В. (2000). Феномен української національної музичної мови. Мистецтвознавство України, Наукове товариство ім. Шевченка у Львові.
3. Москаленко, В. Г. (1994). Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації. [Дисертація доктора, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського].
4. Ніколаєвська, Ю. В. (2020). Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть: монографія. Факт. Харківський національний університет мистецтв. http://num.kharkiv.ua/share/books/nikolayevska_homo_interpretatus.pdf.

5. Рябуха, Н. О. (2017). Трансформація звукового образу світу у фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід. [Дисертація доктора, Харківська державна академія культури].
6. Шевченко, Л. М. (2020). Стилєова парадигма української фортепіанної культури ХХ століття у світовому просторі. [Дисертація доктора, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського].
7. Шип, С. В. (2002). Знакова функція та мовна організація музичного мовлення. [Дисертація доктора, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського].
8. De Saussure, Ferdinand. (1966). *Course in General Linguistics* (Edited by Charles Bally and Albert Sechehaye, Translated by Wade Baskin). New York, Toronto, London: McGraw-Hill Book Company.
9. Hepburn, A. (2000). Kevin Bazzana. Glenn Gould: The Performer in the Work. Oxford: Clarendon Press, 1997. xxii, 297 pp. ISBN 0-19-816656-7 (hardcover). *Canadian University Music Review*, 20, 99-102.
10. Kim, H. (2019). Liszt's Representation of Instrumental Sounds on the Piano: Colors in Black and White. DOI: 10.1017/9781787444584.
11. McGuinness, B. (ed.) (1984). *Gottlob Frege: Collected Papers on Mathematics, Logic, and Philosophy*. Oxford: Blackwell.
12. Morris, C. W. (1938). Foundations of the theory of signs. In Otto Neurath et al. (eds.). *International Encyclopedia of unified science*, Vol. I, No.2, 1—59. Chicago, Illinois: The University of Chicago Press.
13. Nattiez, J.-J. (1973). Linguistics: A new approach for musical analysis? *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, (4), 51-68.
14. Nattiez, J. -J. (1990). *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, trans. C. Abbate (Princeton: Princeton University Press).
15. Navickaitė-Martinelli, L. (2014). *Piano Performance in a Semiotic Key: Society, Musical Canon, and Novel Discourses*.
16. Pace, I. (2007). Performing Liszt in the Style Hongroise. *Liszt Society Journal*, 32, 55-90. Retrieved from City Research Online. Retrieved from <https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/6315/>.
17. Peirce C. S., Hartshorne C., Weiss P. & Burks A. W. (1931). *Collected papers of Charles Sanders Peirce*. Belknap Press of Harvard University Press.
18. Piotrowska, A. G. & Torr, G. R. (2013). Gypsy music in European culture: From the late eighteenth to the early twentieth centuries. 1-264.
19. Williams, N. (2018). Performance practice в Liszt's Hungarian Rhapsodies: A comparison of the Liszt's Pupil recordings of Hungarian Rhapsody No. 12. Edith Cowan University Western Australia — World Ready. https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/1510.

References:

1. Andreychuk, N. I. (2015). Reproductive text interpretation: Looking for the canons of Rendering Cultural Semiosis in Translation. *Philological sciences. Linguistics*, (3), 5-10. [in Ukrainian].

2. De Saussure, Ferdinand. (1966). *Course in General Linguistics* (Edited by Charles Bally and Albert Sechehaye, Translated by Wade Baskin). New York, Toronto, London: McGraw-Hill Book Company [in English].
3. Hepburn, A. (2000). Kevin Bazzana. Glenn Gould: The Performer in the Work. Oxford: Clarendon Press, 1997. xxii, 297 pp. ISBN 0-19-816656-7 (hardcover). *Canadian University Music Review*, 20, 99-102. [in English].
4. Kim, H. (2019). *Liszt's Representation of Instrumental Sounds on the Piano: Colors in Black and White*. DOI: 10.1017/9781787444584. [in English].
5. Kozarenko O. V. (2000). Phenomenon of Ukrainian national musical language. In *Scientific Society named after Shevchenko in Lviv*. [in Ukrainian].
6. McGuinness, B. (ed.) (1984). *Gottlob Frege: Collected Papers on Mathematics, Logic, and Philosophy*. Oxford: Blackwell. [in English].
7. Moskalenko, V. H. (1994). *Theoretical and methodological aspects of musical interpretation*. [Doctoral thesis, Tchaikovsky NMAU]. [in Ukrainian].
8. Morris, C. W. (1938). Foundations of the theory of signs. In Otto Neurath et al. (eds.). *International Encyclopedia of unified science*, Vol. I, No.2, 1—59. Chicago, Illinois: The University of Chicago Press.
9. Nattiez, J.-J. (1973). Linguistics: A new approach for musical analysis? *International Review of the Aesthetics ta Sociology of Music*, (4), 51-68. [in English].
10. Nattiez, J.-J. (1990). *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, trans. C. Abbate (Princeton: Princeton University Press). [in English].
11. Navickaitė-Martinelli, L. (2014). *Piano Performance in a Semiotic Key: Society, Musical Canon, and Novel Discourses*.
12. Nikolaievskaya, Y. V. (2020). *Homo Interpretatus in the musical art of the XX and early XXI centuries: monograph*. Fact. Kharkiv National University of Arts. http://num.kharkiv.ua/share/books/nikolayevska_homo [in Ukrainian].
13. Pace, I. (2007). Performing Liszt in the Style Hongroise. *Liszt Society Journal*, 32, 55-90. Retrieved from City Research Online. Retrieved from <https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/6315/>.
14. Peirce C. S., Hartshorne C., Weiss P. & Burks A. W. (1931). *Collected papers of Charles Sanders Peirce*. Belknap Press of Harvard University Press. [in English].
15. Piotrowska, A. G. & Torr, G.R. (2013). *Gypsy music in European culture: From the late eighteenth to the early twentieth centuries*. 1-264. [in English].
16. Riabukha, N. O. (2017). *Transformation of the sound image of the world in piano culture: onto-sonological approach*. (Doct. thesis). KSAC, Kharkiv [in Ukrainian].
17. Shevchenko, L. M. (2020). *Style paradigm of the XX-century Ukrainian piano culture in the world space*. [Doctoral thesis, Tchaikovsky NMAU]. [in Ukrainian].
18. Shyp, S. V. (2002). *Sign function and linguistic organization of music speech*. [Doctoral thesis, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. [in Ukrainian].
19. Williams, N. (2018). *Performance practice в Liszt's Hungarian Rhapsodies: A comparison of the Liszt's Pupil recordings of Hungarian Rhapsody No. 12*. Edith Cowan University Western Australia — World Ready. https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/1510. [in English].

З М І С Т

Музична культура Дніпропетровщини Music culture of Dnipropetrovsk region

Громченко В.В.

*ТВОРЧІ ПРОЄКТИ ФЕСТИВАЛЮ «МУЗИКА БЕЗ МЕЖ»
ЯК РЕПЕРТУАРНІ НОВАЦІЇ СУЧАСНОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА* 3

Тулянцев А.А., Карпенко-Боднарук Ж.Л.

*ГАСТРОЛІ ПАТРІСІЇ КААС У ДНІПРОПЕТРОВСЬКУ.
ДО ПИТАННЯ УЗАГАЛЬНЕННЯ МІЖКУЛЬТУРНОГО ДОСВІДУ* 14

Музичне мистецтво: етномузикознавчий та мистецтвознавчий аспекти

Musical Art:

Ethnomusicology and Artistic aspects

Ambrazevičius R.

*ACOUSTIC STUDY OF FLAGEOLET ENDINGS IN SINGING:
SEVERAL UKRAINIAN AND BELORUSSIAN EXAMPLES* 30

Павлів Я.Д.

*СПЕЦИФІКА МУЗИЧНОГО ФОРМОТВОРЕННЯ
ТАНЦЮ «АРКАН» СКРИПАЛЯМИ ГАЛИЦЬКОЇ ГУЦУЛЬЩИНИ
КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХІ ст.*..... 40

Kirdienė G.

*TRANSMITTING THE SOUTH-EASTERN LITHUANIAN
TRADITIONAL FIDDLE TO THE NEW GENERATIONS* 56

Осадча В.М.

*МЕЛОРИТМІЧНА ВАРІАНТНІСТЬ І ВІДЧУТТЯ МУЗИЧНОГО ЧАСУ
У ТВОРЕННІ ТИПІВ НАСПІВІВ СЛОБОЖАНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ*..... 72

Іваннікова Л.В., Скаженик М.В.

*ВЕСНЯНКИ СІЛ ГУБЧА І ПАРТИНЦІ ХМЕЛЬНИЦЬКОЇ ОБЛАСТІ:
ЛОКАЛЬНІ МУЗИЧНО-ПОЕТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ* 85

Račiūnaitė-Vučinienė D.

*LITHUANIAN DVEJINĖS „DUOS” SUTARTINĖS
AMONG OTHER ARCHAIC WAYS OF SINGING BY TWO* 106

Гончаренко О.В.

*ВЕСІЛЬНІ ПІСНІ ПІВНІЧНОГО СХОДУ УКРАЇНИ
У НОТНИХ І ТЕКСТОВИХ ПУБЛІКАЦІЯХ*..... 133

Nakienė A. <i>POST-WAR PARTISAN SONGS, THE RETURN OF THE MOTIVES OF NATIONAL ROMANTICISM</i>	158
Протасова С.Г. <i>ФУНКЦІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ТЕМПУ В НАРОДНОПІСЕННОМУ ВИКОНАВСТВІ</i>	175
Клименко І.В., Любимова А.Я. <i>МЕЛОТИПОЛОГІЯ ЗИМОВИХ НАСПІВІВ ЗОНИ ДНІПРОВСЬКИХ ПОРОГІВ</i>	192
Кропивний О.О. <i>НА ШЛЯХУ ФОРМУВАННЯ ЦИФРОВИХ АРХІВІВ (РЕПОЗИТОРІЇВ) МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ В УКРАЇНІ (РОЗРОБКА ІНФРАСТРУКТУРИ РОБОЧОГО СЕРЕДОВИЩА)</i>	229

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

Калашник М.П., Савченко Г.С. <i>ВТІЛЕННЯ ПОЕТИЧНОГО СМISЛУ У «ТРЬОХ ПІСНЯХ З „ВІЛЬГЕЛЬМА ТЕЛЛЯ” Ф. ШИЛЛЕРА» Ф. ЛІСТА: ДОСВІД ПРОНИКНЕННЯ В СПЕЦИФІКУ КОМПОЗИТОРСЬКОГО МИСЛЕННЯ</i>	248
Енська О.Ю., Зав'ялова О.К. <i>«ФРА-ДИЯВОЛО» ДАНІЕЛЯ ОБЕРА ЯК ЗРАЗОК ФРАНЦУЗЬКОЇ КОМІЧНОЇ ОПЕРИ НОВОГО ТИПУ</i>	259
Лисенко Г.В. <i>«ЛАТИНСЬКІ МЕСИ» СТАНІСЛАВА МОНЮШКО: ООНВЛЕННЯ КАНОНІВ ЖАНРУ</i>	275

Музичне виконавство і педагогіка
Musical performing and pedagogic

Лошков Ю.І., Коновалова І.Ю. <i>РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ СФЕРИ У ПРОФЕСІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ АКТОРІВ ХАРКОВА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ</i>	284
---	-----

Островський С.С. <i>ЕВОЛЮЦІЯ ТА ВИКОРИСТАННЯ «РОЗШИРЕНИХ ТЕХНІК» ГРИ У МУЗИЦІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ</i>	300
Чжан Цзіньцю <i>ТРУБА: ІСТОРІЯ ТА ОРГАНОЛОГІЯ ІНСТРУМЕНТА В ДИНАМІЦІ СТИЛЬОВИХ ЗМІН ВІД БАРОКО ДО КЛАСИЦИЗМУ</i>	317
Кисляк Б.М. <i>ТИПОЛОГІЯ АРТИСТИЗМУ ТА ОСОБЛИВОСТІ ЙОГО ПРОЯВІВ У ВИКОНАВЦЯ-МУЗИКАНТА</i>	332
Капітонова К.П. <i>ОПЕРА «LE GRAND MACABRE» Д. ЛІГЕТІ: АБСУРД АБО РЕАЛЬНІСТЬ</i>	341
Гмирін П.О. <i>ФОРТЕПІАННИЙ СПАДОК У ТВОРЧОСТІ Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО: АСПЕКТИ ТЕОРЕТИЧНОГО ОСМИСЛЕННЯ</i>	350
Берегова О.М. <i>ПОВЕРНЕННЯ ЗАБУТИХ ІМЕН ДІЯЧІВ КУЛЬТУРИ ЯК АСПЕКТ ДЕКОЛОНІЗАЦІЇ УКРАЇНИ. МУЗИКОЗНАВЕЦЬ ЛЕОНІД ЕНТЕЛІС</i>	362
Гольштейн М.М. <i>ВИКОНАВСЬКИЙ СЕМІОЗИС У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ</i>	379

Наукове видання

Музикознавча думка Дніпропетровщини

Випуск 24 (1, 2023)

Відповідальний за випуск:
редактор-упорядник
В.В. Громченко

Упорядник
Г.М. Пшенічкіна

Коректор
Ю.В. Гончаров

Підписано до друку 03.07.2023 р.
Формат 60x84/16. Папір офсетний.
Гарнітура Time New Roman.
Друк цифровий. Ум. друк 12,92
Наклад 100 пр. Зам. № 7/23

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