

Міністерство культури та інформаційної політики України  
Національна всеукраїнська музична спілка  
Дніпровська академія музики

**ISSN 2522-9168 (Online)**  
**ISSN 2522-915X (Print)**  
**DOI 10.33287/2220232**

# Музикознавча думка Дніпропетровщини

**Випуск 25 (2, 2023)**

**Дніпро  
ГРАНІ  
2023**

Друкується за рішенням Вченої Ради Дніпровської академії музики  
Протокол № 2 від 02.11.2023 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 Рітіс** – д-р гуман. наук (етномуз.), проф. Литовської академії музики і театру (м. Вільнюс, Литва); **ХЕЛБІГ Адріана** – д-р мист., проф. Пітсбургського університету (м. Пітсбург, США); **ПЕТРАУСКАЙТЕ Дануте** – д-р мист., проф. Литовської академії музики і театру (м. Вільнюс, Литва); **ПАРНКУТТ Річард** – д-р мист., проф., директор центру систематичного музикознавства (м. Грац, Австрія); **КОСТКА Віолетта** – д-р мист., проф. Гданської академії музики ім. С. Манюшко (м. Гданськ, Польща); **ЛЬООС Хельмут** – д-р мист., проф. Лейпцігського університету (м. Лейпциг, Німеччина); **ПЕТРОШІСНЕ Ліна** – д-р гуман. наук (етномуз.), проф. Клайпедського університету (м. Клайпеда, Литва); **ЙОВАНОВІЧ Єлена** – д-р мист., стар. наук. співробітник Сербської академії наук і мистецтв (м. Белград, Сербія); **БАЛЬСИС Рімантас** – д-р гуман. наук (етнологія), проф. Клайпедського університету (м. Клайпеда, Литва); **СЛЮЖИНСКАС Рімантас** – д-р гуман. наук (етномуз.), проф. Литовської академії музики і театру (м. Вільнюс, Литва); **БЕРЕГОВА О.М.** – д-р мист., проф., проф. каф. «Історія та теорія музики» Дніпр. академії музики (м. Дніпро); **КАЛАШНИК М.П.** – д-р мист., проф., проф. каф. «Історія та теорія музики» Дніпр. академії музики (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 (м. Дніпро); **ВАРАКУТА М.І.** – канд. мист., доц., проф. кафедри «Історія та теорія музики» Дніпр. акад. музики (м. Дніпро); **ТУЛЯНЦЕВ А.А.** – канд. мист., доц., зав. каф. «Вокально-хорове мистецтво» Дніпр. акад. музики (м. Дніпро); **КУПІНА Д.Д.** – канд. мист., доц., проф. кафедри «Історія та теорія музики» Дніпр. акад. музики (м. Дніпро); **СЛАВСЬКА Я.А.** – канд. пед. наук, доц., проф. каф. «Соц.-гуман. дисц.» Дніпр. акад. музики (м. Дніпро); **ГРОМЧЕНКО В.В.** – д-р мист., проф., проректор з наукової, творчої та міжнародної діяльності Дніпр. акад. музики (м. Дніпро), редактор-упорядник.

**М 90** Музикознавча думка Дніпропетровщини: Збірник наук. статей. Дніпро: ГРАНІ, 2023.  
Вип. 25 (2). 222 с.

**Musicological Thought of Dnipropetrovsk region: Compilation of the scientific articles.**  
Dnipro: GRANI, 2023. Issue 25 (2). 222 p.

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

*The twenty fifth 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 Dnipro Music Academy. 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 Resource Index ResearchBib, Journal Factor (JF),  
International Innovative Journal Impact Factor (IIJIF), General Impact Factor  
*The DOI for all this scientific compilation 10.33287/2220232*

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації

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

За достовірність викладених фактів і коректність цитування відповідальність несуть автори статей

УДК 78.072

© Дніпровська академія музики, 2023

© ГРАНІ, 2023

# Музична культура Дніпропетровщини

## Music culture of Dnipropetrovsk region

UDC 78.071.2

DOI 10.33287/222325

**Громченко Наталя Володимирівна,**  
*аспірантка кафедри музикознавства,  
композиції та виконавської майстерності  
Дніпровської академії музики*

тел. (098) 329 - 63 - 69

e-mail: [gromchenko.natalia@gmail.com](mailto:gromchenko.natalia@gmail.com)

<https://orcid.org/0009-0000-3369-2988>

### **ЦЕРКОВНО-СПІВАЦЬКЕ МИСТЕЦТВО КАТЕРИНОСЛАВА (джерелознавчий аспект)**

**Метою статті** є інформаційно-аналітична презентація низки історичних письмових джерел пов'язаних із зародженням та розвитком церковно-співацького мистецтва у Катеринославі. У ряді **методів дослідження** відзначимо передусім історичний, джерелознавчий, структурно-функціональний, історико-порівняльний методи, а також історіографічний та аксіологічний підходи, методи аналізу і синтезу. **Новизна статті** обумовлюється введенням до сучасного наукового обігу низки історичних документів, пов'язаних із процесами зародження, а також еволюціонування церковно-співацького мистецтва у губерньському місті Катеринославі (нині місто Дніпро). Новизною представленої роботи є також спроба реконструкціювання процесу впровадження та поширення традицій церковного співу в Катеринославі та виявлення й характеристика духовного музичного матеріалу, відповідних вокально-хорових творів, що склали основу репертуару хорових колективів соборів губерньського центру. **Висновки.** На сьогодні існує унікальний архівний матеріал стосовно впровадження та розвитку церковного співу в Катеринославі, а саме – «Нотолінійний Ірмологіон», «Цвітна Тріодь», Статут православного церковно-співацького товариства взаємної допомоги міста Катеринослава, друковане періодичне видання «Катеринославські єпархіальні відомості», програма літніх регентсько-вчительських курсів при Катеринославському музичному

училищі, нотний архів Троїцького собору, архівні історичні документи Свято-Благовіщенського храму. Встановлено, що церковно-хорова музична спадщина міста Катеринослава, як частина українського духовного хорового доробку, потребує ґрунтовного наукового дослідження і введення до сучасного музикознавчого обігу. У перспективі наукового дослідження презентованої теми можуть здійснюватися процеси систематизації та порівняння джерельних матеріалів, відносно реконструювання історії церковно-співацького мистецтва міста Катеринослава.

**Ключові слова:** церковний спів, Ірмологіон, Катеринослав, церковно-співацьке мистецтво, хор, архів, репертуар, регентсько-вчительські курси.

**Hromchenko Natalia**, postgraduate of the department of Musicology, Composition and Performing Skills in Dnipro Academy of Music

### **The church-singing art of Katerinoslav (source-science aspect)**

**The purpose** of scientific article is informationally analytical presentation the row of historical handwrite sources concerning incipience and development of church-singing art in Katerinoslav. There are scientific **methods** of this investigation, such as historical, source-science, structurally functional, historically comparative methods, as well as historiographical and axiological approaches, methods of analysis and synthesis. **The novelty** of article is conditioned by introduction to the contemporary scientific circle of the series of historical documents, which are connected with the processes of conceiving as well as evolution of church-singing art in provincial town Katerinoslav (now the city Dnipro). The uniqueness of submitted investigative work is also attempting reconstruction the process of implementation and promotion of church singing traditions in Katerinoslav and identification, characterization of spirit musical material, determine vocally choral compositions, which composed the basis for the repertoire of choral groups from cathedral of provincial center. **Conclusions.** On this day there are unique archive material concerning implementation and development of church singing in Katerinoslav, a namely „Notolinear Irmologion”, „Flower Triod”, Statute of the Orthodox church-singing partnership mutual help in town Katerinoslav, printed periodical publication „Katerynoslav eparchial information”, program of summer regent-teacher courses at the Katerynoslav music college, music archive of the Trinity Cathedral, archival historical documents of the Holy Annunciation Church. Determined, that church

singing musical heritage of town katerinoslav, as the part of the Ukrainian spiritual choir legacy, demands fundamental scientific disquisition and implementation to the contemporary musicological circle.

*The key words:* church singing, Irmologion, Katerinoslav, church-singing art, choir, archive, repertoire, regent-teacher courses.

**Постановка проблеми.** Історія музичної культури одного з найбільших міст України – сучасного Дніпра, була б неповною, якщо оминути в мистецькому літопису мегаполісу поширення та функціонування церковного співу. Церковно-співацьке мистецтво Катеринослава бере початок від часу відкриття Преображенського собору, який із заснуванням губернського міста був не лише духовним центром для містян, але й осередком розвитку духовної вокально-хорової музики. У подальші роки в місті були відкриті Успенський та Троїцький собори. Саме у перші роки функціонування соборів у новоствореному місті формувались певні традиції, відповідні характерологічні риси церковно-співацького мистецтва. Вочевидь, церковний спів періоду першого століття функціонування в соборах Катеринослава формує відповідні основи подальшого розвитку вокально-хорової культури в релігійних осередках сучасного Дніпра, а відтак, усталює проблему реконструювання історії церковного співу Катеринослава, ставить за необхідне питання формування та дослідження відповідної джерельної бази із даної проблематики.

**Актуальність теми дослідження.** До сьогоднішнього часу церковно-співацька культура Катеринослава не поставала у центрі наукової уваги музикознавців. Але ж у наш час збереглася вагома документальна архівна база, що дозволяє визначити регіональні особливості українського церковно-співацького мистецтва періоду кінця XVIII – початку XX ст., зокрема міста Катеринослава-Дніпра.

**Огляд літератури.** Особливості музичного життя Катеринослава детально вивчені в дисертації В.А. Мітлицької «Музичне життя Катеринославщини середини XIX – початку XX століть» [4]. Дослідниця проаналізувала процеси становлення і розвитку музичної освіти міста, включаючи духовні заклади, дала характеристику музичного життя Катеринослава. В.А. Мітлицька використовує матеріали державних архівів часу XIX – початку XX століть.

Про музично-історичний процес на Катеринославщині, як складової української культури, написані дисертації І.М. Рябцевою [5], О.Л. Леонтєвою [3]. Науковець Н.М. Буланова вивчає зародження та

еволюцію християнських конфесій Катеринославщини останньої чверті XVIII – початку XX століть [1]. Проте, вищезначені науковці не досліджують церковно-співацьку культуру Катеринослава, не виявляють її найбільш характерних ознак, не аналізують вагомий архівний нотний матеріал стосовно представленої теми дослідження.

**Метою статті** є інформаційно-аналітична презентація низки історичних джерел пов'язаних із розвитком церковно-співацького мистецтва у Катеринославі від заснування міста до 1920-х років.

**Об'єктом дослідження** є церковно-співацьке мистецтво Катеринослава від часів його зародження до 1920-х років, а **предметом** – закономірності виникнення відповідних історичних джерел та особливості відображення ними історичного процесу розвитку церковно-співацького мистецтва у Катеринославі.

**Виклад основного матеріалу.** З Богослужбових нотованих рукописних джерел нами знайдено нотолінійний Ірмологіон, який зберігається в архіві Дніпропетровського національного історичного музею ім. Дмитра Яворницького (відповідно нумерації архіву № 1485). Про нього ми дізналися з каталогу Юрія Ясиновського «Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16 – 18 століть» (1996) [8], де автор описує цю пам'ятку за свідченням працівників музею. Тобто інформація мається у каталозі, але, наголосимо, дана нотована книга не зазнала спеціалізованого музикознавчого аналізу.

За каталогом музею ця книга має шифр 1485, а за каталогом Юрія Ясиновського – 766. Як вказано, і ми це бачимо, Ірмолой в оправі з двома застібками. На форзаці зазначено: «Сія книжиця, глаголемая Ірмолой. Почаїв». Далі цитата з псалма 120: «Помощь моя от Господа, сотворшаго небо і землю». Наступна цитата з 11 псалма, що співається і як прокимен на Літургії: «Ти Господі сохраниши ни і соблюдеши ни от рода сего і во век». На другій сторінці форзацу – текст із 102 псалма: «Благослови душе моя Господа». На звороті другого аркушу написано: «Сій Ірмологіон надлежит до книг Пана Григорія Райновського, ученика школи сінтаксима». Трохи нижче додано «Первий есмь Аз спасі тя Господі». «Первий есмь Аз» – ми чуємо у молитві на кожній Літургії перед Причастям, де вказується, що той хто приступає до Чаші усвідомлює себе першим з усіх грішних, і тим виявляє смиренність, і є достойним Причастя Христова. «Спаси тя Господь» – таку форму подяки використовують при спілкуванні Православні Християни.

На наступній сторінці відмічено «Сія Книга Ірмолой належить до книг Церкви Сошествія Святаго Духа за память преставившагося із прівременой к вечной жизни Григорія Райновського, ученика школи синтаксиса 1743 года мая 29 дня». Цей напис надає підстави висловити припущення, що книга була видана до 1743 року, тобто кінець XVII або початок XVIII ст. Як ми бачимо, і як вказано в каталозі Ю. Ясиновського [8], починається Ірмолой з Всенічного Бдіння, а точніше з предназначительного псалму. Шрифт тексту – рукописний, півустав з елементами скоропису. Далі бачимо Велику ектенію та перший псалом «Блажен муж», що, зазвичай, співається на святковій вечірній службі, але виписаний лише перший стих, і далі Мала ектенія. Часто зустрічається на одному слозі довгий розпів.

Аналіз Ірмологіона буде в подальшому продовжуватись у нашій науково-дослідницькій роботі. В музикознавчій обіг документ вводиться вперше, так як Ю. Ясиновський де візу його не прописував.

У Свято-Благовіщенському храмі, що був освячений і відкритий 1896 року, збережено до наших днів цінні церковні реліквії: Євангеліє часів Єлизавети I, Цвітна Тріодь, Часослов (датується XVII ст.). Нас зацікавила Цвітна Тріодь – це друкована Богослужбова книга. Вона починається із суботи Лазаря, що характерно для стародруків. Таке ділення Тріоді зберігалось до середини XVII століття і було змінено під час реформ патріарха Нікона. В кінці Утрені бачимо такий текст: «Утверди Боже Веру Христианскую, соблюдая в здравии Благоверных и Богохранимых Царей, Князей, Господей и Панов наших, и в Вере Христианстей: Спаси Господи Вселенского Патриарху и весь Священный Чин, утверди Боже и спаси вся Христианы». Тобто ця Тріодь була видана у першій половині XVII ст., до возз'єднання України з Росією.

Основу музичних джерел складає також і нотний архів Троїцького собору. В цьому архіві до сьогодення збереглося чимало нотних збірок XIX – початку XX століть, за якими можемо визначити репертуар церковного хору. У XIX столітті переважна більшість творів, що складали репертуар тогочасного хору Троїцького собору, було написано російськими композиторами, що, як відомо, пов'язано з реформами Миколи I та роками правління у Придворній Співацькій Капелі Миколи Бахметьєва, який користувався необмеженим правом цензури для всіх духовно-музичних композицій.

Із самих давніх нот збереглася двоголосна Літургія (авторство не зазначено). Припускаємо, що збірка друкована до 1825 року, тому що в останньому творі «Многолітті», де поминається царська родина, відбувається поминання імператора Олександра Павловича та його дружини Єлизавети Олексіївни, а також матері імператора Марії Федорівни. У заголовку цієї Літургії позначено: «Спів Божественної Літургії Златоустого. Придворний простий».

Досить багато в архіві Троїцького собору обіходних збірок: «Обіход нотного церковного співу» під редакцією Миколи Бахметьєва (1869 рік), «Обіход нотного церковного співу» у двох частинах – «Всенічне бдіння» та «Літургія» (1900 рік), «Навчальний обіход нотного співу вживаємих церковних розспівів» (видавництво училищної ради при Святійшому Синоді) (1899 рік). Декілька збірок осягають повне річне коло Богослужбових піснеспівів. Наприклад, декілька томів церковно-співацької збірки (видання училищної ради при Святійшому Синоді) (1903, 1904 рр.). На відміну від Придворної Співацької капели, збірки Синодальної типографії презентували нотний матеріал монодійно, спираючись на знаменні, київські, грецькі розспіви.

В архіві Троїцького собору ми знаходимо велику кількість нотних збірок різних композиторів, що були надруковані починаючи від 1891 р.: «Всенічне бдіння», «Літургія» О. Архангельського (1891 р.); «Повне зібрання духовно-музичних творів П. Турчанінова, під редакцією О. Кастальського (1900 р.); «Літургія» П. Чеснокова, «Літургія» О. Танєєва (1915 р.), «Літургія» С. Панченка; концерти: О. Полуектова «Помилуй мене, Боже», А. Веделя «Помилуй мя, Господи, яко немощен есьм», а також велику кількість рукописних нот із творами В. Ліріна, О. Астаф'єва, В. Крупицького, ієромонаха Віктора, Г. Ламакіна, С. Грибовича, Г. Львовського та ін.

Від другого десятиліття ХХ ст. у репертуарі Троїцького собору з'являються твори і тогочасних українських композиторів. Так у звіті Катеринославського відділення Імператорського Російського музичного товариства та музичного училища у його складі, ми знаходимо, що 26 жовтня 1914 року в залі Англійського клубу відбувся благодійний концерт на користь Піклування при Свято-Троїцькій церкві міста Катеринослава, в якому прийняв участь хор Свято-Троїцького собору, під орудою М.В. Копаниці. Хор виступив у першому відділенні й виконав духовні твори переважно українських



композиторів: Концерт Д. Бортнянського «Почуй Боже голос мій», А. Веделя «На ріках Вавілонських», С. Давидова «Іже Херувими», Г. Давидовського «Святий Боже» і «Нині отпускаєши». В архіві Троїцького собору також знаходимо «Плотію уснув» і «Милість спокою» Григорія Давидовського та «Отче наш» Василя Завадського.

У низці історичних документів особливо відзначимо періодичне, інформаційно-аналітичне видання «Катеринославські єпархіальні відомості», що виходило у світ від 1872 по 1917 рік, яке на сьогодні є вагомим джерелом вивчення історії Катеринославської єпархії. Деякі випуски цього видання знаходяться у Державному архіві Дніпропетровської області, а деякі у Дніпропетровській обласній універсальній науковій бібліотеці імені Первоучителів слов'янських Кирила і Мефодія. На сторінках єпархіальної преси іноді висвітлюється питання церковного співу. Про те, яким має бути церковний спів писав Преосвященійший єпископ Катеринославський і Таганрогський Симеон, на сторінках «Катеринославських єпархіальних відомостей», за 1898 рік (випуск 34): «Церковний спів є молитовним зверненням людини до милосердя Божого, що поєднане зі смиренною усвідомленістю своїх гріхів та сокрушенням серця. Тому воно повинно відрізнятися благоговінням, спокоєм та розчуленням, безчинні крики не повинні мати в ньому місця» [2, 479].

Аналізуючи тогочасний церковний хоровий спів у єпархії, єпископ також констатує: «Наш церковний спів набув характеру світської музики. Звідси театральність у церковному співі: грайливі мотиви, що пестять слух, але руйнують молитовний настрій, звідси тріскучі, сповненні безчинного крику п'єси, ... так називаємі концерти, з усіма непристойними властивостями світської музики: театальною вібрацією голосів, штучними змінами темпу, дисонансами та ін., то ледь чутні бувають слова церковного співу, то раптом підіймається такий шалений крик, що мимоволі серце стискається при думці, що це робиться у храмі Божому» [2, 480]. Далі Владико робить висновок, що регенти не дбайливі та не мають належної музичної освіти. Та, нажаль, наказу відносно вирішення проблеми освіти регентів та церковних співаків видано не було.

У Дніпропетровській обласній універсальній науковій бібліотеці імені Первоучителів слов'янських Кирила і Мефодія нами було знайдено Статут православного церковно-співацького товариства взаємної допомоги міста Катеринослава [7]. Товариство було

zareestrovano gubernatorom 29 zhovtnia 1910 roku, tohto malo derzhavnu reestraciju. Metoju ciei organizacii bylo polipshennja materialnih ta moralnih umov zittja cleniv tovaristva, sho zaimaljsja praktично церковним співом у місті Катеринославі та його околицях (селище Амур-Нижньодніпровськ, Кайдаки та Мандриківка). Для досягнення означеної мети товариство мало надавати, за потреби, своїм представникам та їх сім'ям грошову допомогу або позичку, а також здійснювати іншу підтримку:

- сприяти пошуку занять, як членам товариства, так і малолітнім співакам, шо «спали» з голосу і визначення їх на місцях;
- піклуватися про виховання та освіту дітей членів товариства і малолітніх співаків, а також сприяти представленню їх у навчальні заклади та притулки;
- піклуватись про сиріт, вдов, а також батьків похилого віку;
- надавати грошову допомогу на поховання померлих;
- піклуватись про нездатних до праці членів товариства.

Слід зазначити, шо члени товариства поділялись на дійсних, почесних і співзасновників. У дійсні члени приймались усі бажаючі православного сповідання, шо зaimaljsja церковно-співацьким мистецтвом у храмах міста Катеринослава та його околицях, а також вчителі церковного співу в навчальних закладах, учні та вчителі Катеринославського музичного училища.

Звання почесного члена товариства могло бути присвоєне особам, шо зробили значні внески у його діяльність. Дійсні члени щомісяця мали вносити певну суму. Також вони були зобов'язані безоплатно приймати участь в концертах, шо влаштувало товариство та неухильно відвідувати усі хорові репетиції. На отримання грошової допомоги або позички з товариства мали право лише дійсні члени, шо побули у цьому званні не менше року.

Для завідування художньою частиною товариства мала утворюватися музична комісія з усіх регентів міста Катеринослава, членів товариства та п'яти хористів, шо обирались з числа членів товариства, а також відомих музичних діячів. На музичну комісію покладалося влаштування безкоштовних музичних курсів для дійсних членів товариства, а також лекції з музики та співу, складання програм концертів, вибір диригентів для концертів, спостереження за порядком на концертах і хорових репетиціях, участь у розучуванні на репетиціях

нових творів. Затверджений зборами товариства річний звіт про його діяльність, обов'язково подавався на розгляд губернатору.

Від 1912 року при Катеринославському музичному училищі ІРМТ були відкриті літні регентсько-вчительські курси. Їх метою була підготовка освічених керівників шкільних, народних, церковних і світських хорових колективів. Слухачами курсів могли бути чоловіки або жінки не молодше 14 років. Курси склались із трьох відділень: молодшого, середнього і старшого. Повну програму проходили за три літа (по два місяці за літо). Коштував кожний літній курс 40 рублів. На початку курсу були вступні іспити. Щорічно, по завершенні курсових занять відбувалися підсумковий та випускний іспити. За програмою вивчались дисципліни: теорія музики, сольфеджіо, гармонія, гра на фортепіано, церковний спів, церковний устав, регентська справа, методика хорового співу, теорія постановки і розвитку голосу, гра на скрипці, історія музики та історія церковного співу.

**Висновки.** Вищевикладене дозволяє стверджувати, що на сьогодні існує унікальний архівний матеріал, а саме – «Нотолінійний Ірмологіон», «Цвітна Тріодь», Статут православного церковно-співацького товариства взаємної допомоги міста Катеринослава, друковане періодичне видання «Катеринославські єпархіальні відомості», програма літніх регентсько-вчительських курсів при Катеринославському музичному училищі, нотний архів Троїцького собору, архівні історичні документи Свято-Благовіщенського храму. Вивчення означених пам'яток окреслює коло подальших етапів наукового дослідження. Огляд джерельної бази церковно-співацького мистецтва міста Катеринослава дозволяє стверджувати, що церковно-хорова музична спадщина губернського центру, як частина українського духовного хорового доробку, потребує ґрунтовного наукового дослідження і введення до сучасного музикознавчого обігу.

**Перспективою дослідження** означеної теми можуть бути процеси систематизації та порівняння джерельних матеріалів стосовно становлення та розвитку церковно-співацького мистецтва міста Катеринослава.

#### **Список використаних джерел і літератури:**

1. Буланова Н.М. Християнські конфесії Катеринославщини останньої чверті XVIII – початку XX століть: автореф. ... канд. істор. наук: 07.00.01 «Історія України». Дніпропетровськ: ДНУ, 2007. 18 с.

2. Екатеринославские епархиальные ведомости. Екатеринослав. 1898. № 34. 01.12.1898.
3. Леонтьева О.Л. Хорове мистецтво Дніпропетровщини в контексті української культури другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: автореф. ... канд. мист.: 26.00.01. Київ: НАКККМ, 2013. 19 с.
4. Мітлицька В.А. Музичне життя Катеринославщини середини ХІХ – початку ХХ ст.: автореф. ... канд. мист.: 17.00.01. Харків: ХДАК. 2000. 19 с.
5. Рябцева І.М. Дніпропетровська академія музики: джерела... : до 120-річчя заснування Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки [монографія]. Дніпро: Ліра, 2016. 240 с.
6. Правила и условия поступления на летние регентско-учительские курсы при Екатеринославском Музыкальном Училище ИРМО и программа проходимых на курсах предметов. Екатеринослав: Типо-Литография Екат. жел. дор., 1912. 24 с.
7. Устав православнаго церковно-певческаго общества взаимной помощи в г. Екатеринослав. Типография б. Братства Св. Владимира. 1910 / ДДУНБ ім. Первоучителів слов'янських Кирила і Мефодія. V 116/2451.
8. Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16 – 18 століть. Львів: Видавництво Отців Василян «Місіонер», 1996. 624 с.

#### References:

1. Bulanova, N.M. (2007). Christian denominations of the Ekaterinoslav region of the last quarter of the 18th – beginning of the 20th centuries. Extended abstract of candidate's thesis. Dnipropetrovsk: DNU [in Ukrainian].
2. Ekaterinoslavskie eparhial'nye vedomosti. Ekaterinoslav. 1898. № 34. 01.12.1898.
3. Leontijeva, O.L. (2013). Choral art of Dnipropetrovsk region in the context of Ukrainian culture of the second half of the 20th – beginning of the 21st century. Extended abstract of candidate's thesis. Kyjiv: NAKKKM [in Ukrainian].
4. Mitlycjka, V.A. (2000). Musical life of Ekaterinoslav region in the middle of the 19th and early 20th centuries. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv: KhDAK [in Ukrainian].
5. Rjabceva, I.M. (2016). Dnipropetrovsk Academy of Music: sources...: to the 120th anniversary of the founding of the Dnipropetrovsk Academy of Music named after M. Glinky [monograph]. Dnipro: Lira, 240 [in Ukrainian].
6. Rules and conditions of admission to the summer regent-teacher courses at the Katerynoslav Music College of the IRMT and the program of disciplines that take place in the courses. Katerynoslav: Типо-Литографія Катеринівської зал. дор., 1912. 24 [in Ukrainian].
7. Charter of the Orthodox Church Singing Society for Mutual Aid in the city of Ekaterinoslav. Typografyja б. Bratstva Sv. Vladymyra. 1910 / ДДУНБ ім. Pervouchyteliv slov'jansjkykh Kyryla i Mefodija. V 116/2451 [in Russian].
8. Jasynovsjkyj, Ju. (1996). Ukrainian and Belarusian notolinear Irmoloi of the 16th - 18th centuries. Ljviv: Vydavnyctvo Otciv Vasylijan „Misioner”, 624 [in Ukrainian].

# Музичне виконавство і педагогіка

Musical performing and pedagogic

UDC 78.071.2-047.22:780.8

DOI 10.33287/222326

**Цюлюпа Наталія Леонідівна,**

*кандидат педагогічних наук,*

*доцент кафедри естрадної музики Інституту мистецтв*

*Рівненського державного гуманітарного університету*

тел. (097) 301 - 09 - 57

e-mail: ntsiuliupa@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0001-7063-420X>

**Цюлюпа Степан Данилович,**

*кандидат педагогічних наук, професор,*

*завідувач кафедри духових та ударних інструментів*

*Інституту мистецтв*

*Рівненського державного гуманітарного університету*

тел. (096) 113 - 67 - 53

e-mail: tsiuliupa@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0002-1555-0836>

**Буцяк Вікторія Іванівна,**

*кандидат педагогічних наук,*

*доцент кафедри гри на музичних інструментах*

*Інституту мистецтв*

*Рівненського державного гуманітарного університету*

тел. (068) 256 - 93 - 83

e-mail: bytsyak@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-9522-6576>

## **ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ФОРМУВАННЯ ФАХОВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ В ПРОЦЕСІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ**

**Мета** статті полягає в аналізі та визначенні педагогічних умов, необхідних для розвитку фахової компетентності, зокрема в контексті музичної освіти та навчання. **Методологією** дослідження виступили наукові підходи, засновані на комплексі взаємоузгоджених методів, а саме: теоретичні – аналіз, синтез, систематизація, порівняння та

узагальнення, метод теоретичного моделювання (зادля виявлення структури фахової компетентності, моделювання та узагальнення педагогічного досвіду); емпіричні – педагогічне спостереження за процесом музичного навчання у спеціалізованих мистецьких закладах освіти, опитування, бесіди. **Наукова новизна** презентованого дослідження полягає у визначенні та обґрунтуванні педагогічних принципів та умов, що сприяють формуванню фахової компетентності майбутнього музиканта-виконавця в процесі інструментального навчання. У роботі підкреслюється важливість індивідуальних підходів до навчання, впровадження передових технологій в педагогічний процес, значення інтердисциплінарного навчання, стимулювання активної виконавської практики студентів, що у сукупності забезпечують розвиток фахової компетентності музикантів-виконавців. **Висновки.** Запропоновані педагогічні підходи та умови сприяють підвищенню якості навчання, розвитку та удосконаленню фахової компетентності музикантів-виконавців. У першу чергу це індивідуальний підхід до студентів, стимулювання їхньої творчості та критичного мислення, а також сприяння розвитку музичних смаків. Використання сучасних методик та технологій в освітньому процесі, проведення практичних занять, майстер-класів, та участь у виступах перед широкою аудиторією, допомагають набути необхідний виконавський досвід і впевненість, стимулює розвиток як професійних навичок, так і моральних цінностей у майбутніх фахівців, що дозволить активізувати процес формування та удосконалення фахової компетентності музиканта-виконавця.

**Ключові слова:** принцип, педагогічні умови, фахова компетентність, музикант-виконавець.

**Tsiuliupa Natalia**, candidate of pedagogical sciences, associate professor, Department of Popular Music, Rivne State Humanitarian University

**Tsiuliupa Stepan**, candidate of pedagogical sciences, professor, head of the Department of wind and percussion instruments, Rivne State Humanitarian University

**Bytsyak Victoria**, candidate of pedagogical sciences, associate professor, Department of playing musical instruments, Rivne State Humanitarian University

**Pedagogical conditions for developing professional competences of music performers in the process of instrumental training**

**The purpose** of this scientific article is to analyze and determine the principles and pedagogical conditions necessary for the development of the professional competences of a contemporary musician-performer, particularly in the context of music education and training. **The research methodology** employed scientific approaches based on a set of coherent methods, specifically: theoretical methods such as analysis, synthesis, systematization, comparison, and generalization, as well as the method of theoretical modeling for identifying the structure of professional competence, modeling, and generalizing pedagogical experience; empirical methods, including pedagogical observation of the process of musical education in specialized art educational institutions, surveys, and interviews. **The scientific novelty** of the presented research lies in defining and justifying the pedagogical principles and conditions that contribute to the formation of the future musician-performer's professional competence in the process of instrumental training. The importance of individualized approaches to the education of musician-performers, the integration of advanced technologies into the pedagogical process, the significance of interdisciplinary learning, and the encouragement of active performance practice among students are emphasized in the work, all of which collectively ensure the proper development of the professional competence of musician-performers. **Conclusions.** The proposed innovative pedagogical approaches and conditions contribute to the improvement of the quality of education for musician-performers and the development and enhancement of their professional competences. First of all, this is individual approach to the students, the process for encouragement of their creativeness and critical thinking as well as contribution for development of musical flavors.

*The key words:* principle, pedagogical conditions, professional competence, musician-performer.

**Постановка проблеми.** Перетворення, що відбуваються в національній системі мистецької освіти, вимагають подальшого удосконалення професійної підготовки творчої особистості студента і покращення музично-педагогічного процесу в мистецьких навчальних закладах. Тому, абсолютно важливим є спрямування його фахової підготовки на виховання широко освіченого музиканта-виконавця, із сформованим загальним та спеціальним тезаурусом, фахівця, який би володів уміннями та навичками виконавської діяльності й особистісними якостями, широкою ерудицією, музичним смаком, був

готовий до здійснення виконавської та музично-педагогічної активності.

**Актуальність теми** дослідження обумовлена необхідністю пошуку нових підходів до вирішення проблеми фахової компетентності, зокрема, до виявлення таких форм роботи зі студентами, які б забезпечували сукупність загальних передумов для успішного здійснення професійної діяльності в майбутньому. Вирішення цієї проблеми вимагає аналізу форм фахової підготовки музикантів-виконавців, а також визначення серед них більш продуктивних.

**Огляд літератури.** На вирішення цього завдання спрямовані теоретико-методичні дослідження та публікації. У цих працях вивчаються проблеми формування професійної компетентності майбутніх фахівців (О. Щолокова [11]), методичної компетентності (Н. Цюлюпа [10]), педагогічного професіоналізму (Н. Гузій [2]), питання фахової підготовки педагогів мистецьких дисциплін (Г. Падалка [9]). Конкретизація цих положень у галузі музично-інструментального навчання відбувається за рахунок нових підходів до фахової підготовки спеціалістів, що стали предметом наукового пошуку (І. Мостова [8], Л. Гусейнова [3]). Водночас, цілий ряд питань, пов'язаних з умовами виконавської підготовки музикантів-студентів, не знайшли ґрунтовного вивчення у науково-методичних працях.

**Метою статті** є визначення та класифікація педагогічних умов формування фахової компетентності музикантів-виконавців у процесі інструментальної підготовки.

**Виклад основного матеріалу.** Як відомо, в музичних закладах освіти в пріоритеті є розвиток виконавських навичок, і це призводить до певних викликів у формуванні професійної компетентності майбутнього музиканта-виконавця. У зв'язку із цим ключову роль відіграють саме педагогічні принципи та умови, спрямовані на підготовку студентів у закладі освіти.

Необхідно відзначити, що на розвиток особистості впливають як зовнішні, так і внутрішні чинники [10]. Вплив цих чинників залежить від особистого життєвого досвіду, рівня сприйнятливості та внутрішньої мотивації, а також особистісних якостей.

Таким чином, ефективність формування професійних знань студентів залежить не лише від зовнішніх факторів, таких як система навчання в конкретному навчальному закладі та професійна



підготовка викладачів, але й від внутрішніх факторів – особистісних установок музикантів-виконавців. Отже, у навчальному процесі необхідно акцентувати увагу на стимулюванні внутрішніх мотивацій студентів для формування знань, необхідних для майбутньої музично-виконавської та педагогічної діяльності.

У той самий час, педагоги-практики відзначають існування суперечностей між виконавською та теоретичною підготовкою студентів, що пов'язані з недостатньою здатністю успішно впроваджувати свої знання та музичні навички на практиці [11]. Зазвичай, це відбувається тому, що професійна підготовка в освітніх закладах не завжди відповідає вимогам і реаліям сучасної мистецької освіти. Ця ситуація вимагає перегляду традиційних підходів до процесу інструментального навчання та активного пошуку нових форм і методів, що забезпечать покращення якості підготовки молодих музикантів-виконавців.

З огляду на це, вважаємо за необхідне обґрунтувати педагогічні умови формування фахової компетентності музикантів-виконавців у галузі інструментального навчання, що, на наш погляд, створюють сприятливі умови для розвитку музичних здібностей та творчої активності студентів, сприяють розвитку їх потенціалу та забезпечують ефективність професійної діяльності у всіх ланках музичної освіти. До них належить: *стимулювання сфери професійної мотивації майбутнього фахівця*. Ця умова спрямована на створення стійкого інтересу студентів до їхньої майбутньої професії і закладає основу для здобуття знань, умінь, необхідних задля подальшої фахової активності. Характеризувати це явище можна через поняття інтенції діяльності, тобто, того чинника, що відображає специфіку підходів людини до предмету діяльності.

Відсутність такої мотивації призводить до низької результативності, незадоволеності працею, зниження самооцінки, психологічної напруженості, що, у свою чергу, є причиною загальмованості самореалізації особистості в цілому.

У процесі розвитку фахової компетентності слід враховувати індивідуальні риси особистості. Індивідуальний підхід надає можливість коригувати процес набуття знань та навичок діяльності в залежності від наявності та рівня сформованості особистісних якостей, здібностей, передумов набуття фахової компетентності студентами. Узагальнена програма будь-якого навчального курсу не дає

можливості виявляти індивідуальність конкретного студента та врівноважувати баланс між його сильними та слабкими сторонами. Оптимальними є такі форми професійної підготовки, які б сполучали індивідуальний розвиток кожного майбутнього спеціаліста та його відповідність державним стандартам [11].

Розв'язання творчих завдань, які завжди виникають перед музикантами-виконавцями, є процесом, що передбачає багатозначність умов і виключає можливість будь-яких готових рішень. Для виникнення у майбутнього фахівця рефлексивних психологічних новоутворень необхідно забезпечити достатню інтенсивність рефлексування. Це можливо при умові створення спеціального середовища, котре дозволяє співвідносити навчально-професійну проблему з реальною професійною практикою і передбачає спеціально організовану процедуру рефлексування професійної діяльності з метою «перенесення» набутого досвіду за рамки навчального процесу.

Рефлексія базується на аналізі та самооцінці власної професійної діяльності з метою вдосконалення, і може включати у себе розгляд власних дій, прийнятих рішень, взаємодії з іншими, а також реакцій та відчуттів у контексті виконуваної професійної ролі. Рефлексія допомагає визначити успішні аспекти та обрані шляхи дії, а також можливі напрями розвитку та удосконалення в майбутньому, що є важливою складовою навчання та професійного зростання особистості.

Поглиблення студентами нових знань у сфері музичного мистецтва відзначається стимуляцією їх пізнавальних інтересів. Ці інтереси проявляються у їх бажанні вивчати музичні твори різних стилів, покращувати власну виконавську майстерність та поглиблювати знання й навички.

Відомо, що захоплення музикою є потужним стимулом для розвитку вольових якостей особистості та здатності концентрувати увагу, що сприяє більш глибокому засвоєнню навчального матеріалу. Якщо головним стимулом для навчання є підготовка до майбутньої професійної діяльності як виконавця чи музичного педагога, то отримання фундаментальних знань, навичок та умінь у сфері музичного мистецтва і їх практичне застосування стають основною метою. Такий підхід сприяє розширенню й удосконаленню загальних та спеціалізованих знань студентів у музичній галузі, що у свою чергу

сприяє подальшому розвитку музичної культури та розширенню їхнього музичного тезаурусу [10].

Наявність мотивації до музично-виконавської діяльності також істотно впливає на формування знань та навичок загалом і має визначальний вплив на рівень фахової компетентності. Отже, ми вважаємо, що систематичний та цілеспрямований розвиток мотивації та психологічної стійкості (вольових якостей) майбутнього музиканта-виконавця є однією з ключових педагогічних передумов розвитку фахової компетентності.

Наступною педагогічною умовою розвитку фахової компетентності музиканта-виконавця є *збільшення самостійності через поступове зростання активності студента у взаємодії з педагогом під час професійної підготовки*. Сутність цієї педагогічної умови полягає в активному стимулюванні самостійності студента, що досягається через послідовне збільшення його активної участі в навчанні. Ця умова передбачає розвиток у студентів навичок самостійного аналізу, постановки завдань і досягнення цілей. Педагог, у свою чергу, відіграє роль партнера та наставника, який підтримує і стимулює розвиток та удосконалення фахової компетентності майбутніх професіоналів. Важливим аспектом цієї умови є поступовий характер, який дозволяє студентові адаптуватися до нових викликів та посилювати свою самостійність у міру набуття досвіду і знань.

Наступну педагогічну умову ми визначаємо як *стимулювання професійного розвитку через активну виконавську практику та підвищення пізнавального інтересу до музичного мистецтва*. Як відомо, для досягнення високого рівня професійної компетентності студентів у галузі музичного мистецтва необхідно стимулювати їх професійний розвиток. Це досягається шляхом активної виконавської практики, що спрямована на розвиток професійних навичок і вмінь студентів, а також на засвоєння практичного досвіду, який є вкрай необхідним задля майбутньої професійної діяльності музикантів-виконавців. Активна виконавська практика дозволяє студентам вдосконалювати свій технічний розвиток, набувати та розвивати власний виконавський стиль, створює можливість для студентів навчатися на власних помилках і виправляти їх, що є важливим аспектом професійного зростання.

У музично-педагогічних дослідженнях науковців підкреслюється унікальність виконавської діяльності студентів, що має свої

особливості у змісті, формах та умовах. Паралельно з відомими соціальними функціями музично-виконавського мистецтва, такими як комунікація, пізнання, естетичне задоволення та гедонізм, виконавська діяльність музиканта має свої відмінності у навчальному процесі, а також відповідає основним принципам теорії виконавського мистецтва у контексті завдань музичної освіти. Тому так важливим є визначення ефективних методів і прийомів педагогічного впливу на формування фахової компетентності студентів.

Виконавська діяльність вихованців може приймати різні форми, такі як здача форм контролю (залік, екзамен) із спеціального інструмента, участь в академічних концертах, виступи на тематичних вечорах, лекціях-концертах, гра в ансамблі, оркестрі.

Останнім часом популярності набувають музичні конкурси із різними програмними вимогами та мистецькі фестивалі. Кожна із цих форм виконавської діяльності висуває різні вимоги до підготовки студентів. Оскільки успішність майбутнього фахівця у цій сфері значною мірою залежить від постійної готовності виконувати музичні твори перед різною аудиторією, то важливою умовою стає набуття комплексу навичок, пов'язаних із виконавським втіленням музичного матеріалу в творчих проєктах. Виконавські навички та уміння розвиваються і використовуються як під час вивчення музичних творів на заняттях у класах виконавських дисциплін (спеціальний інструмент, ансамбль, оркестр тощо), так і під час інтерпретації музики у виступах перед глядачами. У процесі розвитку фахової компетентності, студентам необхідно усвідомлювати значущість володіння навичками виконавства задля успішної майбутньої професійної діяльності. Ці навички та уміння відкривають перед ними можливість трансформувати набутий досвід у подальшій професійній діяльності.

Усвідомлення важливості оволодіння виконавськими уміннями стає ключовим кроком у процесі становлення музиканта-виконавця, оскільки це дозволяє їм вдосконалювати свій творчий потенціал та розширювати свої можливості у галузі культури і мистецтва. Тому такого важливого значення набуває вміння розвивати музичне мислення, художні уявлення, ціннісні орієнтації у процесі навчання. Для реалізації цієї важливої педагогічної умови необхідно:

- ретельно підбирати репертуар, що відповідає рівню майстерності та індивідуальним уподобанням студента;

- забезпечити індивідуальний підхід до навчання, допомагаючи студентам розвивати власний виконавський стиль;
- підтримувати активну виконавську практику, заохочуючи студентів виступати на публіці й брати участь у виконавських конкурсах і фестивалях;
- спонукати студентів до саморефлексії та аналізу власних виступів задля подальшого вдосконалення;
- забезпечувати рівновагу між виконавською практикою і теоретичними знаннями;
- заохочувати постійний пошук музичних творів різних стилів та оновлення репертуару.

Використання цих підходів сприяє розвитку фахової компетентності музиканта-виконавця та підвищує їхній інтерес до виконавського мистецтва [9].

Таким чином, активна виконавська практика є важливою складовою педагогічної умови стимулювання професійного розвитку студентів у галузі музичного мистецтва. Вона допомагає студентам набути практичний досвід та вдосконалити свої виконавські навички, що сприяє їхньому успішному розвитку як майбутніх фахівців.

**Висновки.** З усього вищесказаного, можемо зробити висновки стосовно того, що розвиток та удосконалення фахової компетентності музиканта-виконавця є досить складним процесом, результативність якого залежить від створення певних педагогічних умов. Цей процес вимагає комплексного підходу та врахування різноманітних аспектів навчання і викладання. У першу чергу це індивідуальний підхід до студентів, стимулювання їхньої творчості та критичного мислення, а також сприяння розвитку музичних смаків.

Використання сучасних методик і технологій в освітньому процесі, проведення практичних занять, майстер-класів, та участь у виступах перед широкою аудиторією допомагають набути необхідний виконавський досвід та впевненість, стимулює розвиток як професійних навичок, так і моральних цінностей у майбутніх фахівців, що дозволить активізувати процес формування та удосконалення фахової компетентності музиканта-виконавця.

**Перспективи дослідження.** Досліджувана проблема багатоаспектна і не вичерпується матеріалами даної статті. До перспективних напрямів подальшого наукового пошуку відносяться

питання впливу вікових чинників на професійний розвиток особистості, дослідження інклюзивної музичної освіти, аналіз різноманітних педагогічних підходів до розвитку й удосконалення фахової компетентності музикантів тощо. Ці дослідження сприятимуть розширенню наших знань про музичну освіту та покращенню педагогічних підходів до освітнього процесу, що значно підвищить професійний рівень музикантів-виконавців.

#### Список використаних джерел і літератури:

1. Адольф В.А. Формування професійної компетентності майбутнього вчителя. *Педагогіка*. 1998. № 1. С. 26–29.
2. Гузій Н.В. Основи педагогічного професіоналізму. Київ: НПУ ім. М. Драгоманова, 2004. 155 с.
3. Гусейнова Л. Педагогічні умови формування готовності студентів до інструментально-виконавської діяльності. *Наукові записки Тернопільського НПУ ім. В. Гнатюка*. Тернопіль. № 5, 2006. С. 104–107.
4. Єрмаков І. Феномен компетентісно спрямованої освіти. *Компетентнісна освіта – від теорії до практики*. Київ: Пляда, 2005. С. 53–58.
5. Компетентнісний підхід у сучасній освіті: світовий досвід та українські перспективи / під заг. редакцією О.В. Овчарука. Київ, 2004. 112 с.
6. Лисакова І.В. Педагогічні умови та етапи формування професіоналізму майбутніх музикантів-педагогів. *Науковий часопис НПУ ім. М. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*. Київ: НПУ, 2004. С. 62–67.
7. Макаров В.Л. Методика навчання гри на фортепіано: підручник. Харків: ХГІІ, 1997. 120 с.
8. Мостова І.В. Формування педагогічно-виконавської майстерності майбутніх вчителів музики: дис. ... канд. пед. наук: спец. 13.00.04. Київ, 1998. 186 с.
9. Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва. Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін. Київ: Освіта України, 2008. 272 с.
10. Цюлюпа Н.Л. Педагогічні умови формування методичної компетентності майбутніх учителів музики в процесі інструментальної підготовки: автореф. дис. ... канд. пед. наук: спец. 13.00.02. Київ, 2009. 20 с.
11. Щолокова О.П. Професійна компетентність як стратегічний напрямок модернізації мистецької освіти в Україні. *Вісник Глухівського державного педагогічного університету*. Вип. 8, 2006. С. 20–23.

#### References:

1. Adolf, V.A. (1998). Formation of the professional competence of future teachers [Formuvannia profesiinoi kompetentnosti maibutnoho vchytelia]. *Pedagogy*, 1, 26–29 [in Ukrainian].
2. Guziy, N.V. (2004). Fundamentals of pedagogical professionalism [Osnovy pedahohichnoho profesionalizmu]. Kyiv: M. Dragomanov National Pedagogical University, 155 [in Ukrainian].

3. Huseynova, L. (2006). Pedagogical conditions for forming students' readiness for instrumental-performing activities [Pedahohichni umovy formuvannia hotovnosti studentiv do instrumental'no-vykonavs'koi diial'nosti]. *Scientific Notes of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University*, 5, 104–107 [in Ukrainian].
4. Yermakov, I. (2005). The phenomenon of competence-oriented education [Fenomen kompetentnisno spryamovanoi osvity]. *Competence-based education – from theory to practice*. Kyiv: Pleiades, 53–58 [in Ukrainian].
5. Competence-based approach in modern education: World experience and Ukrainian perspectives [Kompetentnisnyi pidkhid v suchasni osviti: Svitovyi dosvid ta ukrainski perspektyvy] / edited by O.V. Ovcharuk. Kyiv, 2004, 112 [in Ukrainian].
6. Lysakova, I.V. (2004). Pedagogical conditions and stages of forming professionalism in future music teacher-performers [Pedahohichni umovy ta etapy formuvannia profesionalizmu maibutnikh muzykantiv-pedahohiv]. *Scientific Journal of M. Dragomanov National Pedagogical University. Series 14. Theory and Methods of Art Education*. Kyiv: NPU, 62–67 [in Ukrainian].
7. Makarov, V.L. (1997). Piano Playing Methodology [Metodyka obucheniiia igre na fortepiano]: textbook. Kharkiv: Kharkiv State Institute of Arts, 120 [in Ukrainian].
8. Mostova, I.V. (1998). Formation of pedagogical-performing mastery of future music teachers [Formuvannia pedahohichno-vykonavskoi maisternosti maibutnikh vchyteliv muzyky]: dissertation for the degree of candidate of pedagogical sciences: 13.00.04. Kyiv, 186 [in Ukrainian].
9. Padalka, H.M. (2008). Art Pedagogy. Theory and methodology of teaching artistic disciplines [Pedahohika mystetstva. Teoriia i metodyka vykladannia mystetskykh dyscyplin]. Kyiv: Education of Ukraine, 272 [in Ukrainian].
10. Tsiulupa, N.L. (2009). Pedagogical conditions for forming methodical competence of future music teachers in the process of instrumental training [Pedahohichni umovy formuvannia metodychnoi kompetentnosti maibutnikh uchyteliv muzyky v protsesi instumentalnoi pidhotovky]: author's abstract of the dissertation for the degree of candidate of pedagogical sciences: 13.00.02. Kyiv, 20 [in Ukrainian].
11. Shcholokova, O.P. (2006). Professional competence as a strategic direction for the modernization of art education in Ukraine [Profesiina kompetentnist yak stratehichni napriamok modernizatsii mystetskoj osvity v Ukraini ]. *Bulletin of Hlukhiv State Pedagogical University*, 8, 20–23 [in Ukrainian].

**Каплюк Альона Сергіївна,**  
*аспірантка Сумського державного  
педагогічного університету  
ім. А.С.Макаренка*  
тел.: (097) 834 - 00 - 91  
e-mail: kaplyukalyona@gmail.com  
<https://orcid.org/0009-0004-9541-1546>

## **СТИЛЬОВЕ РІЗНОМАНІТТЯ СУЧАСНОГО ВОКАЛЬНО-ПІСЕННОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНІ**

**Мета статті** – висвітлити особливості музичного естрадного мистецтва України, зокрема стильове різноманіття сучасного українського вокально-пісенного виконавства. У статті використано низку загальнонаукових **методів**: теоретичний – для точного використання термінології дослідження, історичний – для огляду соціокультурного феномену виникнення музичного мистецтва естради, аналітичний – для аналізу стильового різноманіття сучасного українського вокально-пісенного виконавства, системний – для вивчення історії розвитку та становлення різних музичних стилів у рамках вокального естрадного мистецтва. **Наукова новизна** статті полягає у виявленні основних музичних стилів сучасного естрадного вокально-пісенного виконавства в Україні. **Висновки.** У процесі становлення та розвитку вокально-пісенного естрадного мистецтва відзначається його провідна роль в соціокультурному житті України сьогодення. Активно еволюціонуючи як жанровий напрям, воно синтезувало у собі різні стильові якості та зайняло особливе місце у формуванні психологічного портрету сучасної особистості. Нині в українському музичному просторі творить низка талановитих виконавців та музичних гуртів, реалізовується багато музичних проєктів, проводяться численні фестивалі. Участь в них стимулює прагнення кожного виконавця до самовираження та унікальності, зумовлює до пошуку нових форм, синтезу різних стильових напрямів. У результаті українське мистецтво естради як якісне, самобутнє явище, відтворює на світовій музичній сцені рок- та поп- стилі у поєднанні з елементами національного мелосу та фольклору. Багатогранність їх



прояву дозволяє співакам і музикантам виражати емоційний та образний стрій композицій у різних жанрах та стилях, привертаючи увагу та прихильність найрізноманітнішої аудиторії.

**Ключові слова:** естрадне мистецтво, українська музика, пісня, стиль, вокально-пісенне виконавство, гурт, співак, музикант.

**Каплиук Alona**, postgraduate student of Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko

### **Stylistic diversity of modern Ukrainian vocal and song performance**

**The purpose** of the research is driven by a scientific interest in the peculiarities of contemporary popular music art in Ukraine, particularly in its stylistic diversity within the realm of modern Ukrainian vocal and song performance. The scientific **methods** have been utilized: theoretical – for precise utilization of research terminology, historical – for an overview of the socio-cultural phenomenon of the emergence of popular music art, analytical – for the analysis of stylistic diversity within modern Ukrainian vocal and song performance, systemic – for the study of the history and formation of various musical styles within the scope of vocal popular music art. **The novelty** lies in identifying the primary musical styles within the framework of contemporary vocal and song performance in Ukraine. **Conclusions.** Throughout the process of emergence, formation, and development of vocal popular art, its pivotal role in the socio-cultural life of contemporary Ukraine becomes evident. Evolving actively as a genre, it has synthesized various stylistic qualities and has taken a distinctive place in shaping the psychological image of the modern individual. Currently, the music scene boasts numerous talented performers and musical bands, along with the creation of many music projects and festivals. The pursuit of self-expression and uniqueness propels artists towards exploring new forms and synthesizing different stylistic directions. The prevailing rock and pop styles, combined with elements of national melos and folklore, showcase Ukrainian popular art on the global music stage as a qualitative and distinct phenomenon. Its multifaceted nature enables artists to express their creativity in diverse genres and styles, captivating the attention and favor of a diverse audience.

**The key words:** Pop music art, Ukrainian music, song, style, vocal and song performance, band, singer, musician.

**Постановка проблеми та її актуальність.** Значний пласт української культури, а саме – вокально-пісенне виконавство – впродовж тривалого часу було найпопулярнішим видом музичної практики. Стосовно нього, у наукових розвідках вагоме місце посідали дослідження різних музично-виконавських аспектів, висуваючи питання про сутність вокально-пісенного виконавства як музичного і культурного феномену. Цей інтерес до проблеми не втратив актуальності й донині. Він поступово набуває чіткіших рис, оскільки сучасна музикознавча думка відходить від усталених шаблонів суто музикознавчої науки, спираючись на міждисциплінарні зв'язки, перехрещення різних галузей музичної науки і практики, спрямовуючись на розуміння інших, нераціональних способів існування людини у світі. І вокальне мистецтво займає тут особливе місце, у зв'язку із чим його вивчення, зокрема розвиток новітніх тенденцій, стає ключовим завданням сучасного музикознавства.

**Аналіз сучасних публікацій.** На сьогодні в українському музикознавстві не має фундаментального дослідження яке б повністю розкривало дану тематику. Серед ґрунтовних праць за суміжними напрямками можна виділити публікації Н. Дрожжиної, М. Мозгового, В. Овсяннікова, О. Шевченко та ін.

Як феномен сучасної культури аналізується явище музичної естради, зокрема пісенної, у розвідках Н. Дрожжиної. Дослідниця сформувала сукупність характеристик поняття «музичного мистецтва естради» тощо [1]. Структури та елементи естетичних ознак у вокально-естрадній музиці розглядаються у праці Т. Каблової та В. Тетері [2]. У посібнику О. Сапожнік відзначається, що популярна вокальна музика вирізняється мистецькими традиціями і новаторством [7]. У дослідженні М. Мозгового надається цілісна періодизація розвитку української естрадної пісні [4]. Н. Овсяннікова висвітлює жанрово-стильові новації, характерні творчості українських естрадних співаків уже після 2022 року [5]. Основним стильовим спрямуванням у сучасному українському вокально-пісенному виконавстві присвячені роботи О. Сапожнік [7] та О. Шевченко [9].

**Об'єктом дослідження** є музичне естрадно-вокальне мистецтво України, а **предметом** – стильові спрямування сучасного вокально-пісенного виконавства в Україні.

**Мета дослідження** – висвітлити особливості музичного естрадного мистецтва України, зокрема стильове різноманіття сучасного українського вокально-пісенного виконавства.

**Виклад основного матеріалу.** Дослідження стильового різноманіття сучасного українського вокально-пісенного виконавства потребує звернутися до його витоків, а саме до формування музичного мистецтва естради як соціокультурного феномену. У своїй праці «Вокальне мистецтво естради: історія, теорія, практика» Наталя Дрожжина надає цьому феномену таку характеристику: «Вокальне виконавство в системі естради – явище надзвичайно динамічне і таке, що активно видозмінюється. Незважаючи на відносно недовгий шлях свого розвитку, воно оформилось у загальносвітовому контексті музично-виконавської творчості як унікальне мистецьке явище, відрізняючись від інших видів співу своєрідною стилістикою, естетикою і поетикою» [1, 7].

У кінці ХІХ – на початку ХХ століття термін «естрада» почав використовуватися у двох аспектах. З одного боку, він характеризував різноманітні жанрові професійні та самодіяльні виступи на сцені під час народних святкувань, а з іншого, стосувався розважальних програм вар'єте, кафе-шантанів та ін. Після Жовтневої революції 1917 року спостерігається помітне оновлення та модернізація застосування цього терміну. В цей час артисти виходили до публіки та змінювали спрямованість, суть і пафос цього мистецтва, надаючи йому нового змісту. В результаті входження жанрів публіцистики, народної хорової та музичної творчості, драматургії, зближення академічного та популярного мистецтва до 1930 – 1940-х років «межі естради розширювалися практично необмежено» [1, 14].

У 1950-х роках цей органічний процес привів до створення нового «синтезуючого» терміну – «естрадне мистецтво», який вживався професійними радянськими мистецтвознавцями для опису його «феноменологічних» аспектів. Це поняття визначало жанр мистецтва, що синтезував у собі низку малих форм драматургії, драматичного та вокального виконавства, музики, хореографії, циркового мистецтва, акробатики та ін. Стосовно вищевказаного, Н. Дрожжина відзначає, що загальний термін «естрадне мистецтво» вказує на те, що твори, які належать до усіх зазначених вище жанрів мистецтва, повністю підкоряються специфічним законам і закономірностям, зокрема таким основним:

- 1) номер, як одиниця естрадного мистецтва, основу якого становить певна сценічна дія;
- 2) відсутність умовної «четвертої стіни», завдяки чому глядачі перетворюються з пасивних спостерігачів на партнерів артиста;
- 3) різножанровість;
- 4) самобутність артиста: не перевтілення в художній образ, а використання маски певного персонажа, створення образу відкритими прийомами на очах глядачів;
- 5) культ артистичної індивідуальності, особистої неповторності виконавця;
- 6) лаконізм і завершеність змісту всіх творів, які виконуються на естраді, зовнішнє оформлення виступу;
- 7) святковість;
- 8) імпровізаційний характер естрадних видовищ.

Саме сукупність даних закономірностей сформувала загальну художню концепцію музичного мистецтва ХХ століття. Отже, нещодавно у сучасній теоретичній рефлексії було введено поняття «музичне мистецтво естради» [1, 8].

Провідну роль у популяризації масової культури відіграло саме вокальне мистецтво естради. Пісня з давніх-давен у своїй повсякденній формі не вимагала спеціальних знань та навичок, і частіше слугувала засобом вираження емоцій людини, що були зрозумілими для більшості.

Інші науковці Т. Каблова та В. Тетеря у статті «Вокально-естрадне виконавство України кінця ХХ – початку ХХІ ст.» зазначають, що закономірності та особливості розвитку різних форм масової музичної культури мали вагомий вплив на формування естетичних рис вокальної естради. Серед них одними з основних є становлення й опора на певні стандарти, які ґрунтуються на загальнолюдських цінностях, ідеалах, універсальності й збереженні традицій. Виступаючи важливими елементами і структурами у вокально-естрадній музиці, вони формують естетичні, творчі й мовно-виразові стереотипи суспільства [2, 85].

Дослідник О. Сапожник вказує на той факт, що популярна вокальна музика вирізняється завдяки мистецьким традиціям і новаторству. Іншими словами, це музика, яка доступна та зрозуміла широкому колу слухачів і має визнання серед глядачів, незалежно від стилю та часу її створення [6, 19–20]. Найпопулярнішим жанром серед

вокального мистецтва естради стала саме естрадна пісня. Такі українські дослідники як І. Калиниченко, М. Мозговий та ін., досліджуючи становлення та розвиток української естрадної пісні, виділяють кілька хронологічних періодів. Наприклад, М. Мозговий пропонує таку систему поділу:

- перший період (1962 – 1969) – становлення естрадної та біт-музики в Україні;
- другий період (1969 – кінець 1970-х років) – зростання професіоналізму естрадних музикантів, формування українських вокально-інструментальних ансамблів;
- третій період (1980 – 1986) – утворення перших рок-груп;
- четвертий період (1986 – 1990 роки) – формування української національної самобутньої естради;
- п'ятий період (з 1990 років – до наших днів) – перспективний розвиток української пісенної естради [4, 53].

*Перший період* характеризується творчістю таких визначних постатей, як О. Білаш, П. Майборода та І. Шамо. Водночас розпочинають свою творчу діяльність молоді композитори, такі як Б. Буєвський, А. Пашкевич, С. Сабадаш та ін. Виконання естрадних пісень у той час супроводжується оркестровим акомпанементом (естрадним, естрадно-симфонічним, народними інструментами). Зміст перших українських естрадних пісень пронизаний темами кохання до рідного краю, до матері, а також любовною лірикою. До найвідоміших пісень першого періоду української естради належать: «Пісня про рушник», «Два кольори», «Черемшина», «Чорнобривці», «Летять, ніби чайки», «Києве мій», «На долині туман», «Марічка», «Степом, степом» тощо. Представники виконавців першого періоду розвитку української естрадної пісні, зокрема Д. Гнатюк, Ю. Гуляєв, М. Кондратюк, А. Мокренко, К. Огнєвий, Д. Петриненко, О. Таранець та ін., поклали початок подальшому розвитку цього жанру.

*Другий період* розвитку української естрадної пісні характеризувався активним процесом індивідуалізації творчої манери композиторів, пошуком новаторських методів та засобів виразності, що позначилось на розширенні діапазону пісень та включенні нових жанрів, починаючи з обробок народних мелодій до створення оригінальних авторських хітів. Ключовою постаттю цього періоду є композитор В. Івасюк, а також І. Поклад та ін. Відомими і впливовими

естрадними виконавцями цього часу були В. Зінкевич, С. Ротару, Н. Яремчук.

Особливостями *третього періоду* розвитку української естрадної пісні стали швидка комерціалізація концертної діяльності та зростання вимог до візуальної складової концертів. Це призвело до появи та широкого застосування нових видів електронних музичних інструментів, а також розширення фестивально-конкурсного руху в естрадній галузі. У цей період в естрадному жанрі популярними виконавцями естрадних пісень були В. Білоножко, І. Бобул, М. Гнатюк, А. Кудлай, Л. Сандулесу, В. Удовиченко. Поряд із цим, величезної популярності набули вокально-інструментальні ансамблі «Смерічка», «Кобза», «Водограй», «Світязь», «Арніка» та ін.

У *четвертому періоді* невпинного руху української естрадної пісні її головні жанри були сформовані залежно від різноманітних музично-естрадних стилів (таких, як рок у всіх його проявах, джазові композиції та аранжування, різних напрямів поп-музики, фольклорних обробок тощо). В українській естраді ці жанри втілені у шлягерному типі пісень, що органічно пов'язані із відповідними європейськими та українськими музичними традиціями (такими, як диско, рок-н-рол) та з популярною українською музикою. У цей період творять такі видатні митці, як О. Гавриш, М. Гаденко, П. Дворський, О. Злотник, В. Корепанов, М. Мозговий, Л. Попернацький, Г. Татарченко. Видатними виконавцями цього періоду були О. Білозір, І. Бобул, П. Дворський, П. Зібров, В. Зінкевич, Р. Кириченко, А. Кудлай, Л. Сандулеса, Н. Шестакова, Н. Шестак.

*П'ятий період* розвитку української естрадної пісні відзначається прагненням її виконавців максимально інтегруватися на світовому ринку шоу-бізнесу і мобільно адаптуватися до нових ринкових умов. Цей процес включає творчість авторів-аматорів та виконавців авторських пісень, створення клубів та театрів для молодих талантів, з яких у подальшому сформувалась нова хвиля обдарованих естрадних музикантів та поетів.

Особливо значущим є той факт, що українська естрадна пісня у контексті подій кінця ХХ століття здатна була не лише відображати образно-тематичні й структурно-функціональні зв'язки, а й впливати на суспільне сприйняття, сприяти формуванню національної гідності та свідомості українців, функціонувати як фактор розширення світоглядних горизонтів. Серед найпопулярніших виконавців

сучасності можна назвати Джамалу, Т. Кароль, Н. Могилевську, Д. Монатіка, З. Огнєвич, О. Полякову, О. Пономарьова, SHUMEI та ін.

На сьогодні сучасне українське вокально-пісенне виконавство відрізняється великим розмаїттям стилів, які відображають культурне поле музичного життя української естради. Аналізуючи українську естрадну музику минулого століття, помічаємо, що її стилістика пройшла різні етапи змін. Починаючи із запозичення елементів творчості від західноєвропейських гуртів, вона розвивалася до створення вокально-інструментальних ансамблів, які виконували українські естрадні пісні. Подальший розвиток включав у себе появу рок-гуртів та адаптацію до сучасних музичних стилів.

Протягом 1980 – 1990-х років українська естрада пережила етап, коли репертуар українських естрадних виконавців складався переважно з англійських пісень. Поступово виконавці почали розділятися на дві групи – українськомовних і російськомовних. Музичні артисти та гурти із західних областей успішно створювали українську музику, виконуючи пісні виключно українською мовою. У той самий час колективи зі східних регіонів включали російськомовний репертуар.

Початком відродження української культури став фестиваль «Червона рута». Цей мистецький захід змінив уявлення про те, що сучасна молодіжна музика обов'язково має бути виконана англійською або російською мовами. Цей період був важливим для зародження вітчизняних гуртів, таких як «Воплі Відоплясова», «Плач Єремії», «Брати Гадюкіни», «Скрябін», «Мертвий Півень», «Кому вниз», «Табула Раса» та ін. [6, 97].

Саме цей фестиваль став поштовхом до утворення нових жанрово-стилістичних напрямів, серед яких можна виділити такі, як рок, інді-поп, фольк-рок, брит-поп, інді-рок, прогресивний металкор, грав-метал, дез-метал, хіп-хоп, реггі, фанк, дабстеп, фольк-рок, фольк-панк, панк-рок, соул, панк, ска та багато інших.

У своїй класифікації популярної української музики за жанрами та стилями О. Шевченко розрізняє декілька основних видів. Зокрема, як основні, дослідниця виділяє поп-музику, джаз, рок-музику, авторську пісню та традиційну естрадну пісню [9, 8]. Із цим багато в чому є суголосною думка О. Сапожнік, що висвітлює декілька основних жанрів сучасної естрадної музики, включаючи джаз, авторську пісню, рок-музику, традиційну естрадну пісню, поп-музику

та синкретичні жанри [7, 122]. Проте народний артист України, співак, композитор М. Мозговий вважає, що найбільш вдалими прикладами української музики є шлягери, які виникають в контексті європейських традицій, таких як диско, рок-н-рол, різновиди танців та українська популярна музика [4, 87].

На думку науковиці О. Шевченко, сьогодні найпопулярнішими стильовими напрямками українського вокально-пісенного виконавства є поп-, рок-, джаз та їх синтез. Багато українських виконавців опановують полістилістику. У цьому зв'язку Наталія Овсяннікова у статті «Жанрово-стильові новації у творчості українських естрадних співаків» [5] детально розглядає історію виникнення, специфіку та індивідуальні риси представників даних напрямів. Вважаємо за доцільне надати характеристику основних стильових спрямувань української пісенної естради сьогодення.

- *Поп-музика.* Цей стиль є домінуючим у сучасному музичному просторі України. Виникає з поєднання популярних музичних жанрів та стилів, що мають широкий вплив на масову аудиторію. Українська поп-музика охоплює широкий спектр стилів, таких як поп-рок, денс-поп, електро-поп, інді-поп та багато інших. Це дає можливість артистам якнайрізноманітніше виражати себе та залучати на свої виступи різні аудиторії. Українську поп-музику відрізняє мелодійність, легкість та відносна простота, що дозволяє здобувати успіх та популярність серед слухачів. Особливої популярності набули такі поп виконавці, як Софія Ротару, Ірина Білик, Олександр Пономарьов, Верка Сердючка, Христина Соловій, Kazka, Kalush та ін.
- *Рок-музика.* Український рок є важливою складовою музичної культури України і має багато спільного зі світовим роком, але має також унікальні особливості, зумовлені культурною спадщиною та історією країни. Український рок розвивався та змінювався протягом десятиліть, відрізняючись різноманітними жанровими варіаціями та характерними впливами. Виникнення українського року припадає на 1950-ті роки, але з часом він набуває найрізноманітніших варіацій: від панк-року та важкого року до фолк-року, поп-року, рок-авангарду, електронного року, джаз-року, етно-року, рок-авангарду, арт-року та ін. Багато



виконавців зверталися саме до жанру року, адже він орієнтований на активну молодь, котра тяжіє до активних живих виступів, характеризується близькістю виконавців до своїх прихильників, висвітленням гострих соціальних тем. Зараз український рок відображає події, що відбуваються в країні, політичну ситуацію, протести та настрої суспільства.

На сучасній українській музичній сцені в жанрі року активно творять гурти, які здійснюють вражаючі виступи та здобувають популярність. Серед них можна виділити «Океан Ельзи», «С.К.А.Й», «Крила», «Друга ріка», «Бумбокс», «Діти інженерів», «Паліндром», «Антитіла», «The Hardkiss», «Димна суміш», «Без обмежень», «Мандри», «Гайдамаки», «Vivienne Mort», «5 Vymir», «Kozak System», «Sad Novelist», «Хейтспіч». Також серед видатних сольних виконавців цього жанру можна згадати Марію Бурмаку, Дмитра Асафатова, дует «Марний» та багатьох інших.

Не можна не відзначити напрям етно-року, який є досить популярним в Україні. Він є унікальним жанром, який поєднує в собі елементи традиційної народної музики та енергію рок-музики. Цей жанр відзначається застосуванням традиційних мелодій, інструментів і ритмів у комбінації з роковим звучанням. Музиканти етно-року можуть використовувати народні інструменти, які багато в чому характерні для певного регіону чи культури, а також поєднувати їх з гітарою, барабанами та іншими рок-інструментами. Основою українського етно-року є фольклор: українські народні мелодії, інструменти та тексти. Гурти та виконавці цього жанру включають у свої композиції традиційні українські інструменти – бандуру, кобзу, трембіту, ліру та ін.

Український етно-рок існує у різних піднапрямах, від традиційного фольк-року з акцентом на народні тексти до більш експериментальних напрямів, де звучання електронних інструментів поєднується з українською музичною спадщиною. Цей жанр дозволяє зберегти та вдосконалити українську культурну спадщину, а також виразити сучасні погляди та емоції через злиття традицій і сучасності. Український етно-рок відіграє важливу роль в популяризації української музики як у країні, так і у світовому масштабі. Найвідомішими представниками даного стилю є такі гурти, як «Океан Ельзи», «Воплі Відоплясова», «ДахаБраха», «Гайдамаки» та ін.

- *Джаз-музика.* Цей напрям активно еволюціонує в умовах культурного сьогодення України. Хоча він ще не досяг рівня європейських стандартів, видатні українські співаки плідно працюють в даному напрямку. Відомі колективи, такі як «ManSound», «Люк», «Freedom-jazz», «Shockolad», «Brio» та «Nyphen Dash», а також видатні співачки, включаючи Тіну Кароль, Лауру Марті, Тамару Лукашеву та Джамалу, яскраво представляють цей жанр на українській музичній арені. У розмаїтті різновидів джазу в Україні можна виділити джаз-рок, фрі-джаз та фолк-джаз, які знаходять популярність серед слухачів.

3. Рось у своїй дисертації «Розвиток джазово-фестивального руху в соціокультурному просторі України періоду незалежності» вказує на вагомий вплив фестивального руху стосовно розвитку та популяризації даного жанру в Україні. Серед таких фестивалів можна виділити «Jazz in Kiev» (з 2008 року), «Art Jazz Cooperation» (з 2007 року), «Jazz Bez» (з 2001 року), «Odessa Jazz Fest» (з 2001 року, раніше відомий як «Джаз-карнавал в Одесі»), «Jazz Koktebel», «Equi Jazz», «All Music is Jazz», «ДоДж» («Do#Дж»), «Chernihiv Jazz Open», «Гарячий Джем в Станіславові», «Alfa Jazz Fest» (з 2010 року), «Jazz solo» (з 2007 року) та ін. Проведення цих фестивалів надало змогу українській публіці особисто побачити і «наживо» послухати виступи світових джазових зірок, таких як Джордж Бенсон, Ел Джерро, Хербі Хенкок, Чік Коріа, Маркус Міллер, Уїнтон Марсаліс, Касандра Уїлсон, Джино Ваннеллі, Джон Маклафлін та багатьох інших [3, 98].

За період незалежності України було організовано понад сорока джазових фестивалів. На жаль, не всі проіснували тривалий час, але це дало змогу джазовій культурі охопити майже всі великі міста країни, і практично в кожному із них з'явилися власні фестивалі, що є необхідною складовою для розвитку виконавського мистецтва. На сьогоднішній день лідерами у розвитку джазової сцени в Україні можна вважати Київ, Львів та Одесу.

- *Народна пісня.* Жанр народної пісні є вагомим інструментом відродження української національної самобутності. Як носій народної пам'яті, саме народна пісня містить у собі функцію збереження та передачі досвіду, що накопичувався століттями. Саме тому використання виконавцями фольклорних елементів у вокально-пісенному виконавстві

сприяє формування у слухачів національної ідентичності. До популярних виконавців сьогодення можна віднести такі гурти як «Go-A», «Kalush Orchestra», «Khayat», творчість яких пронизана автентичним звучанням у поєднанні зі звучанням сучасних інструментів, електронних бітів тощо. Саме звернення до першооснови сприяє ідентифікації української народної пісні та збереженню національної культури. На даний момент українська народна пісня активно вливається у світову музичну культуру [5, 99].

**Висновки.** У процесі виникнення, формування та розвитку вокального естрадного мистецтва можна вказати на його провідну роль у соціокультурному житті України сьогодення. Активно еволюціонуючи як жанровий напрям, воно синтезувало у собі різні стильові якості та зайняло особливе місце у формуванні психологічного образу сучасної особистості.

Слід виділити декілька ключових моментів:

- Розмаїття стилів: українське вокально-пісенне виконавство дуже різноманітне і має багато стилів та напрямів. Воно включає у себе популярні жанри, такі як поп-музика, рок, хіп-хоп, електронна музика, а також традиційні українські стилі виконавства та фольклорні впливи.
- Культурний контекст: стильове різноманіття українського вокально-пісенного виконавства відображає культурний контекст країни. Воно постає результатом взаємодії різних культурних та музичних традицій в Україні, відображенням їх впливу на суспільство.
- Розвиток і трансформація: українська музична сцена постійно розвивається і змінюється. Сучасні виконавці активно експериментують і змішують різні стилі, що приводить до появи нового й унікального звучання. Зараз на музичному поприщі творить низка талановитих виконавців та музичних гуртів, створюється багато музичних проєктів та фестивалів. Прагнення кожного до самовираження та унікальності, зумовлює виконавців до пошуку нових форм, синтезу різних стильових напрямів. Переважаючи рок- та поп стилі у поєднанні з елементами національного мелосу та фольклору, характеризують українське мистецтво естради на світовій музичній арені як якісне, самобутнє явище. Його

багатогранність дозволяє артистам виражати свою творчість у різних жанрах та стилях, привертаючи увагу та прихильність різноманітної аудиторії.

- Популярність та вплив: багато українських вокальних виконавців завоювали популярність не лише в Україні, а й за її межами, склавши вагомий внесок у світову музичну сцену.

Отже, стильове різноманіття сучасного вокально-пісенного виконавства в Україні є неоціненим ресурсом, який сприяє розкриттю творчого потенціалу та популяризації української музики як на внутрішньому, так і на міжнародному рівнях.

**Перспективи подальшого вивчення теми.** Вивчення стильового різноманіття сучасного вокально-пісенного виконавства в Україні має великий потенціал і може сприяти розвитку як музикознавчих, так і культурологічних досліджень. Перспективи майбутніх досліджень можуть бути реалізовані у напрямках детальнішого аналізу стилів, вивченні аспектів культурної ідентичності, порівняльному аналізі між українським вокально-пісенним виконавством та музичними традиціями інших країн, впливу технологій на поширення та споживання української музики, функціонуванні музичної індустрії в Україні тощо. Ці напрямки досліджень можуть сприяти подальшому розвитку української музичної сцени, популяризації української музики у світі й розумінню її важливого місця в культурному житті країни.

#### **Список використаних джерел і літератури:**

1. Дрожжина Н.В. Вокальне мистецтво естради: історія, теорія, практика: підручник. Харків: Естет-Принт, 2019. 336 с.
2. Каблова Т., Тетеря В. Вокально-естрадне виконавство України кінця ХХ – початку ХХІ ст. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство*. 2019. Вип. 32. С. 85–89.
3. Манько С.Б. Полістилістичність естрадного вокального мистецтва на початку ХХІ ст. (на прикладі українських сучасних артистів). *Культура України*. 2017. Вип. 57. С. 232–240.
4. Мозговий М.П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: дис. ... канд. мист.: 17.00.01 / КНУКіМ. Київ, 2007. 175 с.
5. Овсяннікова Н.Ю. Жанрово-стильові новації у творчості українських естрадних співаків. *Мистецтвознавчі записки*. 2022. Вип. 42. С. 96–100.
6. Рось З.П. Розвиток джазово-фестивального руху в соціокультурному просторі України періоду незалежності (1991–2012 рр.): дис. ... канд. Музичне мист.: 26.00.01 / ПНУ ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ, 2016. 322 с.

7. Сапожник О.В. Антологія української популярної естрадної музики: навч. посіб. Київ: ДАКККиМ, 2003. Ч. 1. 165 с. Ч. 2. 152 с.
8. Тормахова В. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез естради: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Київ, 2007. 19 с
9. Шевченко О. Українська сучасна популярна музика: витоки та проблематика (1920 – 1990 рр.) : автореф. дис. ... канд. мист.: 26.00.01. Київ, 2010. 20 с.
10. Шершова Т.В. Народна пісня як зразок культурної пам'яті в контексті формування національної ідентичності. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Київ: Міленіум, 2018. № 2 (11). С. 82–86.

### References:

1. Drozhyna, N.V. (2019). *Vocal Art of the Stage: History, Theory, Practice: Textbook*. Kharkiv: Estet-Print, 336 [in Ukrainian].
2. Kablova, T., Teteria, V. (2019). Vocal and Stage Performance in Ukraine at the End of the 20th – beginning of the 21st centuries. *Ukrainian Culture: Past, Present, Development Paths. Art Studies*, 32, 85–89 [in Ukrainian].
3. Manko, S.B. (2017). Poly-stylistics of Stage Vocal Art at the Beginning of the 21st Century (Based on Ukrainian Contemporary Artists). *Culture of Ukraine*, 57, 232–240 [in Ukrainian].
4. Mozgovyi, M.P. (2007). *Formation and Trends in the Development of Ukrainian Pop Songs* (Doctoral dissertation). Kyiv National University of Culture and Arts. 175 [in Ukrainian].
5. Ovsyannikova, N.Yu. (2022). Genre and Stylistic Innovations in the Work of Ukrainian Pop Singers. *Art Studies Notes*, 42, 96–100 [in Ukrainian].
6. Ros, Z.P. (2016). *Development of Jazz Festival Movement in the Socio-Cultural Space of Ukraine during Independence Period (1991–2012)* (Doctoral dissertation). Vasyl Stefanyk Precarpathian National University. 322 [in Ukrainian].
7. Sapozhnik, O.V. (2003). *Anthology of Ukrainian Popular Stage Music: A Teaching Aid*. Kyiv: ДАКККиМ. Part 1. 165. Part 2. 152 [in Ukrainian].
8. Tormakhova, V. (2007). *Ukrainian Pop Music and Folklore: Interaction and Synthesis of Stage Music* (Doctoral dissertation abstract). Kyiv. 19 [in Ukrainian].
9. Shevchenko, O. (2010). *Ukrainian Contemporary Popular Music: Origins and Issues (1920–1990)* (Doctoral dissertation abstract). Kyiv. 20 [in Ukrainian].
10. Shershova, T.V. (2018). Folk Song as a Cultural Memory Sample in the Context of National Identity Formation. *International Bulletin: Cultural Studies. Philology. Musicology*, 2 (11), 82–86 [in Ukrainian].

**Архипова Олена Олександрівна,**  
*викладач кафедри історії та теорії музики*  
*Дніпровської академії музики*  
тел. (050) 977 - 95 - 81  
e-mail: eterna@ukr.net  
<https://orcid.org/0000-0003-2983-858X>

**ДІЯЛЬНІСТЬ ОРКЕСТРУ Н.Х. ВЕКслера  
ЯК ВАЖЛИВИЙ КОМПОНЕНТ  
МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ ХЕРсонщини  
(друга половина ХІХ – початок ХХ ст.)**

**Мета статті** – дослідити діяльність оркестру, який створив і на протязі багатьох років очолював відомий диригент Наум Векслер, у контексті розвитку музичної культури Херсонщини і півдня України другої половини ХІХ – початку ХХ ст. Проаналізувати діяльність одного із семи братів-музикантів, представників характерної для того часу багатодітної музично-обдарованої родини Наума Харитоновича Векслера, як організатора, менеджера, скрипаля, диригента, композитора, музично-театрального діяча. Визначити його місце на мапі культурного простору півдня України. **Методологія дослідження** передбачає використання біографічного методу, який дозволяє зрозуміти природу особистості, також історичного і культурологічного методів, які базуються на вивченні подій музичного життя півдня України і зокрема Херсонщини, Слобожанщини та Катеринославщини. **Наукова новизна** роботи полягає в дослідженні та зібранні до купи інформації про багатогранну особистість диригента, менеджера, скрипаля, композитора Наума Векслера і діяльність його оркестру на протязі тридцяти років. А також висвітленні чинників, що вплинули на розвиток його творчої особистості. **Висновки.** Аналіз зібраного матеріалу доводить, що Наум Векслер і очолювані ним оркестри на протязі багатьох років приймали активну участь у музичному та музично-театральному житті Херсонщини і півдня України. Зібрана інформація дозволяє простежити творчі зв'язки, що склалися між музикантами різних міст на початку ХХ століття, відстежити професійний рівень Херсонських оркестрів і глибше поринути у розвиток концертного, музично-театрального та

гастрольного життя й діяльності музикантів того часу. Висвітлена особистість багатогранного діяча регіонального рівня, скрипаля, композитора, диригента, менеджера, який зробив певний внесок у розвиток музичної культури. Наведена інформація не є визначальною для музичної культури України в цілому, але доповнює загальну картину музичного життя, Херсонщини, Слобожанщини, Катеринославщини.

**Ключові слова:** диригент, оркестр, родина, скрипаль, викладач.

**Arkhyova Olena**, lecturer of the Department History and Theory of Music of the Dnipro Music Academy

**The activity of the orchestra of N.H. Veksler is an important component of the musical life of the Kherson region (the second half of the XIX th – the beginning of the XX century)**

**The purpose** of the article – to investigate activity of orchestra that created and the known conductor Naum Vexler headed on the draught of many years, in the context of development of musical culture of Kherson and south of Ukraine of the second half of XIX – beginning of XX of century. To analyse activity of one of seven brothers-musicians, representatives of characteristic for that time of the having many children musically gifted family of Naum Kharytonovich Vexler, as an organizer, manager, violinist, conductor, composer, musically-theatrical figure. To define his place on the map of cultural space of south of Ukraine. **Research methodology** envisages the use of biographic method that allows to understand nature of personality, also historical and culturological methods, that are based on the study of events of musical life of south of Ukraine and in particular Kherson, Slobozhanschyna and Katerinoslavshyna. **The scientific novelty** of work consists in investigational and collected to the heap of information about many-sided personality of conductor, manager, violinist, composer Naum Vexler and activity of his orchestra on the draught of thirty years. And also illuminations of factors, that influenced on development of him creative personality. **Conclusions.** The analysis of the collected material proves that Naum Vexler and the orchestras headed by him on the draught of many years accepted active voice in musical and musically-theatrical life of Kherson and south of Ukraine. The collected information allows to trace creative copulas that was folded between the musicians of different cities at the beginning XX of century, watch the professional level of the Kherson orchestras and deeper to submerge in development of concerto, musically-theatrical and tour life and activity of

musicians that time. Lighted up personality of many-sided figure of regional level, violinist, composer, conductor, manager that did a certain contribution to development of musical culture. The brought information over is not qualificatory for the musical culture of Ukraine on the whole, but complements the general picture of musical life, Kherson, Slobozhanschyna, Katerinoslavshyna.

*The key words:* conductor, orchestra, family, violinist, teacher.

**Постановка проблеми.** Вже із середини ХІХ століття місцеві духові та струнні оркестри почали займати чільне місце на культурному просторі південного регіону. Формування оркестрового виконавства поступово розвивалось, особливо з початком гастрольної діяльності іноземних, а згодом і вітчизняних виконавців. Але у висвітленні регіонального, так званого «провінційного» музикування залишається багато білих плям. Це стосується і дослідження діяльності Херсонського диригента Наума Векслера, який багато років був званою фігурою на місцевому музичному просторі.

**Актуальність** дослідження визначається необхідністю висвітлення досягнень регіональної музичної культури півдня України на прикладі оркестрів очолюваних відомим Херсонським менеджером, скрипалем та диригентом Наумом Харитоновичем Векслером.

**Огляд літератури.** Публікації по темі дослідження підрозділяються на такі що опосередковано відносяться до означеної теми, чи так чи інакше з нею пов'язані. Окремі постаті великої родини Векслерів-Вальтерів були детально розглянуті у працях Л.В. Івченко та Є.В. Кожушко [3], О.О. Кривулі [4]. Концертна діяльність Наума Векслера у місті Херсоні висвітлювалась у працях Г.В. Гаркуші [2] і М.О. Слабченко [6]. Херсон театральний досліджував В.Д. Гребенюк. Гастрольна діяльність Н. Векслера добре проілюстрована у С.В. Лук'янова та Е.И. Трубачової [5]. Також у якості джерельної бази були використані спогади Й.Н. Векслера [1], адрес-календарі та газетні публікації, пов'язані з темою даної статті.

**Мета** статті полягає у висвітленні діяльності типового представника музичного осередку кінця ХІХ – початку ХХ століття Н. Векслера, як менеджера, диригента та виконавця.

**Об'єктом дослідження** є регіональна оркестрова діяльність, а **предметом** – менеджерська, виконавська та диригентська діяльність Наума Векслера.



**Основний матеріал.** Перші спогади про оркестри херсонських міських театрів датуються 1863 роком і наведені у матеріалах, зібраних офіцерами Генерального штабу у Херсонській губернії: «Возле городского бульвара находится театр, не большой; в нем играет оркестр евреев, в своих типических костюмах, тот самый, который составляет и бальную музыку городских собраний» [7, 743].

Можна припустити, що дід Н. Векслера, який був гарним скрипалем міг грати у цьому оркестрі, оскільки оселився у Херсоні до 1848 р. [1; 4, 22]. Відомо що його син, Могилевській міщанин Хацкель Векслер у ці роки подавав прохання на переїзд до свого батька.

Перші відомі, на цей час, спогади про співпрацю Наума Векслера із Херсонським театром припадають на кінець ХІХ ст. і наведені у книзі В'ячеслава Гребенюка «Театральний Херсон».

Театральні сезони 1898/1899 та 1899/1900 років у Херсоні, театр орендував М.І. Каширін. 19 липня 1898 р. у херсонській газеті «Юг» писали, що М.І. Каширін: «...уклав контракт із херсонським капельмейстером Векслером, зобов'язавши його заново сформувати оркестр і запросити 4-х солістів-інструменталістів із Одеси».

В афіші Міського театру від 27 вересня 1900 року зазначено, що труппа драматичних акторів під орудою П.П. Івановського, дає виставу «Казнь», а в антрактах оркестром Н.Х. Векслера будуть виконані такі п'єси: «Увертюра „Эврианта“ соч. Вебера. Вальс „Весенніе звуки“ соч. Штрауса. Венгерский танец № 6 соч. Брамса. Фантазія з оп. „Сицилианская вечерня“ соч. Верди».



Афіша з книги В. Гребенюка «Театральний Херсон»

На сезон 1902/1903 року театр орендував Всеволод Мейерхольд, який уклав контракт з антрепренером О. Кашеваровим; а згодом, і на сезон 1903/1904 року. Ім'я Н. Векслера згадується із 1904 р. на афіші Мейерхольда «Вишневый сад». Сезон 1904/1905 року В. Мейерхольд провів у Тифлісі. У записнику № 1 (том 2 с. 364 «Наследия») є згадка про Н.Х. Векслера: «10 сентября. Векслеру – марш «Грозного». Тут ймовірно іде мова про написання маршу до вистави «Смерть Иоанна Грозного» [4, 22]. Ім'я Н. Векслера знаходимо і в афіші Міського театру за 1915 р., який на той час орендувало Товариство драматичних акторів під орудою Н.П. Беляєва.



*Афіша з книги В. Гребенюка «Театральний Херсон»*

Можна впевнено говорити, що на протязі багатьох років оркестр під орудою Н. Векслера був невід'ємною складовою театрального життя міста.

У другій половині ХІХ століття поширюються традиції оркестрового музикування «просто неба». Почали з'являтися військові духові та місцеві струнно-духові оркестри. Є згадки, що у травні 1869 року херсонці збирали кошти: «по подписке с тем, чтобы иметь два раза в неделю музыку на городском бульваре». Згодом, оркестр грав майже кожного дня.

Оркестр Н.Х. Векслера на протязі багатьох років приймав активну участь у заходах, які проходили у місті. Відомо, що його оркестр грав на Потьомкінському бульварі ще у 1883 році (у складі якого був і скрипаль Вальтер) [1]. У ті часи оркестр ймовірно складався переважно з родичів самого Наума Векслера. Згадки про виступи оркестру на бульварі знаходимо і в публікаціях газети «Юг» за 1903/1905 роки.

За відгуками преси оркестр Н. Векслера дуже якісно виконував класичний репертуар: «З особливим розмахом проходив концерт 1903 року за участю струнного оркестру Н.Х. Векслера, а також масштабний концертний виступ, що відбувся 1 вересня 1905 року за участю Віденського жіночого оркестру, струнного оркестру під керівництвом Наума Векслера, оркестру гітаристів та мандоліністів під керівництвом херсонського композитора М. Гнилосоарова» [2; 6].

З появою у 1905 році ІРМТ концертна діяльність міста отримала «друге життя». Оркестр під орудою Наума Векслера часто долучався до заходів, що влаштовувались ХВ ІРМТ. У залі Міського зібрання відбувались вечори камерної музики і симфонічні концерти. Місцева преса відмічала, що: «...другий симфонічний концерт від ІРМТ, що відбувся 7 травня 1906 року, був масштабнішим від першого. Відбувся захід під керівництвом С.В. Юферова, в будівлі міського театру. Проходив концерт за участі Г.С. Каржинерова, А.В. Нікуліна, В.Д. Сербінова. С.Н. Федоровича, а також міського оркестру Н. Векслера» [2].

Оркестр під орудою Наума Векслера не обмежувався тільки виступами у місті, а багато гастролював як по Херсонщині, так по іншим містам півдня Імперії. Після спорудження у 1887 р. курзалу на курорті Слов'янських мінеральних вод, культурне життя міста набуло нового розвитку. Літній лікувальний сезон 1889 р. почався 15 травня і з цієї дати в парку почав грати: «...оркестр из 15 музыкантов под управлением капельмейстера Наума Харитоновича Векслера из Киева» [5, 136]. І далі: «Культурные развлечения для отдыхающих не ограничиваются театральными постановками: так, в воскресенье 18 июня в курзале Минеральных вод скрипач-солист Московской консерватории В.Д. Товбич и тенор Варшавской консерватории М.Г. Китаин дают концерт при участии Наума Харитоновича Векслера» [5, 138]. Наступного дня, 19 червня по закінченні спектаклю публіці був представлений дивертисмент: «в котором примяли участие: г-жа Е.С. Бондаренко, гг. Д.П. Архангельский, М. Векслер и хор любителей пения под управлением А.П. Полтавцева» [5, 138]. М. Векслер, це один з братів Векслер, який закінчив Київське музичне училище (клас фортепіано Г.К. Ходоровського) [3, 42].

Невдовзі, 25 червня відбувся великий концерт бенефіс Н.Х. Векслера: «...многие произведения были исполнены оркестром впервые. Несмотря на то, что этот оркестр состоит всего из 16 человек,

репертуар его весьма обилен и разнообразен, и все исполняемые им пьесы слушаются публикой с большим удовольствием. Необычным является то, что в оркестре участвуют сразу 6 братьев капельмейстера Н.Х. Векслера!» [5, 139].

28 липня відбувся: «Симфонический вечер – бенефис капельмейстера Н.Х. Векслера. В вечере принимают участие: певица итальянской оперы г-жа Вартели, баритон И.И. Плюто, пианисты Греков и М.Х. Векслер, виолончелист Я.М. Быховский. В числе прочих, были исполнены и два произведения самого бенефицианта. Каждый исполненный как оркестром, так и участвовавшими в этом вечере солистами номер, сопровождался шумными и продолжительными аплодисментами. Бенефицианту, г. Векслеру, были поднесены подарки и венок от публики» [5, 144].

Як бачимо, на концертах виконувалися і твори самого Наума Векслера. Його брати Олександр і Семен також відомі як композитори.

13 серпня відбувся прощальний бенефіс оркестру; «...так много потрудившегося в течении сезона и доставившего посетителям курорта немало удовольствия» [5, 145].

На літні гастролі збиралася майже вся родина. Це ймовірно були Наум, Соломон, Рувім, Геннадій, Олександр, Михайло та Семен. У окремих концертних номерах брали участь піаніст М.Х. Векслер та скрипаль Вальтер.

Як бачимо оркестр не обмежувався тільки садово-парковими виступами, а ще влаштовувались вечори симфонічні та вокальні, що свідчить про його майстерність і великий репертуар.

Десять років поспіль, з 1899 р. оркестр під керуванням Н. Векслера виступав у Скадовську. Про виступ оркестру у серпні 1906 р. газети сповіщали: «...у Скадовську проходив бенефіс старого улюбленця публіки скрипаля і диригента Векслера». Також оркестр приїздив з гастроллями до таких містечок як Берислав і Гола Пристань [2; 6]. У 8-му випуску «Нарисів з історії Бериславщини» знаходимо, що 2 (15) липня 1904 року оркестр виступав у Бериславі: «Минулої суботи і неділі херсонський міський оркестр (духовий) під управлінням Н.Х. Векслера доставив своєю грою на нашому бульварі щире задоволення».

Катеринославська газета «Приднепровский край» повідомляла: «12 липня 1915 року в саду англійського клубу Катеринослава відбувся бенефіс диригента концертного оркестру Н.Х. Векслера» [4, 24–25].

І це мабуть не повний перелік гастрольної діяльності, яка здійснювалась цим колективом, що підтверджує організаційні здібності керівника оркестру.

– Наум (Нусін Хацкелевич) Харитонович Векслер (17.09.1862?) один із кількох самих відомих представників великої музичної родини Векслерів-Вальтерів. Мешкав разом із братом Рувімом (17.09.1862?) у власному будинку по вул. 3-тя Форштадтська, 41. Семеро братів були професійними музикантами. Двоє братів, Борис (21.09.1863?) та Ілля (Гілель 1865?) були лікарями. Борис працював спочатку у Херсоні, а згодом у єврейській землеробській колонії Велика Сейдеменуха. Ілля, до революції, був завідувачем Міщанської лікарні, а згодом керував Інститутом фізичних методів лікування. Його син Олександр, військовий лікар 2-го рангу, який очолював 1962-й евакогоспіталь у Ставрополі, загинув у 1942 році. Ілля, Наум, Рувім, Геннадій (Гедаль?) та Соломон (Зельман) мешкали у Херсоні. Рувім та Соломон викладали гру на духових інструментах в Херсонському музичному училищі (ІРМТ). Геннадій – скрипаль. Олександр (Абрам Хацкелевич) Векслер-Стрижевський, (якого зараховують до родини Херсонських Векслерів) мешкав у Катеринославі, де очолював низку військових і струнних оркестрів, викладав у Катеринославському музичному, комерційному та реальному училищах. Автор музики до першого ігрового українського фільму «Запорізька Січ» та військових маршів. Михайло – після закінчення Київського музичного училища був приватним вчителем музики у Києві. Молодший, Семен (23.03.1876 – 19.07.1950) відомий як композитор – мешкав у Феодосії та Києві. Олександр та Семен емігрували до Франції.

Син Наума Харитоновича Векслера, Йосип Наумович Векслер, лікар (02.08.1891 – 23.09.1973). Навчався у 1-й Чоловічій гімназії. Грав у різних аматорських колективах на альті та фортепіано. Автор рукопису «Херсон и его жители». Похований у Харкові [1; 4, 23].

Син брата Геннадія, Наум Геннадійович Вальтер (11.09.1902 – 16.12.1980), як вундеркінд, у 14 років виступав у Англійському Клубі Катеринослава. Закінчив Херсонське музичне училище (клас гри на фортепіано Л.О. Тучек). У 1921 році закінчив Катеринославську консерваторію, клас А.М. Шепелевського. З 1922 року вдосконалювався у Г.Г. Нейгауза та Ф.М. Блюменфельда. Став відомим концертмейстером, засл. артистом РРФСР [4, 22].

Підсумовуючи, можна відзначити, що Наум Харитонович Векслер на протязі багатьох років очолював низку Херсонських духових і струнних оркестрів. Був диригентом міського театру. Гастролював по Херсонщині, Катеринославщині, Слобожанщині, Криму; композитор, вчитель музики у 1-й чол. гімназії (1912 р.). Тобто можна зробити висновок, що діяльність Наума Векслера займала винятково помітне місце в культурному музичному просторі Херсонщини. Наголосимо, що з наукових публікацій, інформації на електронних носіях, мемуарно-історичної літератури, газетних публікацій, вдалося вперше з'ясувати низку нових відомостей про постать Н.Х. Векслера і його родину, а головне – підсумувати всі відомості про його багаторічне мистецьке життя.

**Висновки.** Аналіз зібраного матеріалу доводить, що Наум Векслер і очолювані ним оркестри на протязі багатьох років приймали активну участь у музичному та музично-театральному житті Херсонщини і півдня України. Зібрана інформація дозволяє простежити творчі зв'язки, що склалися між музикантами різних міст на початку ХХ сторіччя, відстежити професійний рівень Херсонських оркестрів і глибше поринути у розвиток концертного, музично-театрального та гастрольного життя й діяльності музикантів того часу. Висвітлена особистість багатогранного діяча регіонального рівня, скрипаля, композитора, диригента, менеджера, який зробив вагомий внесок у розвиток музичної культури. Наведена інформація доповнює загальну картину музичного життя Херсонщини, Слобожанщини, Катеринославщини та інших міст регіону.

**Перспективи дослідження** означеної теми полягають у подальшому вивченні розвитку регіональних музичних осередків та висвітленні діяльності знаних постатей і їх творчих здобутків.

#### **Список використаних джерел і літератури:**

1. Векслер Й.Н. Херсон и его жители: Исторический очерк (на правах рукописи) [Електронний документ] / Векслер Й. Н. URL: <https://refdb.ru/look/2000763-rall.html> (дата звернення: 12.05.2019).
2. Гаркуша Г.В. Розвиток музично-концертного життя Херсона кінця ХІХ – початку ХХ століть: квал. робота на зд. ступ. вищої освіти «бакалавр»; наук. керівник канд. мист., доцент А.О. Чехуніна; Херсонський держ. ун-т, Ф-т культ. і мистецтв, кафедра інстр. виконавства. Херсон: 2020. 66 с. URL: <http://ekhsuir.kspu.edu/handle/123456789/11235;jsessionid=B37713DF0D6CBFD4E81C5303FD10815> (дата звернення: 12.05.2019).

3. Івченко Л.В. Встановлення авторства музичних творів («Безіменний Векслер»). URL: [https://www.irbis-nbuv.gov.ua>irbis\\_nbuv>cgiirbis\\_64>rks\\_2019\\_23\\_5.pdf](https://www.irbis-nbuv.gov.ua>irbis_nbuv>cgiirbis_64>rks_2019_23_5.pdf) (дата звернення: 25.06.2020).
4. Кривуля О.О. встановлення авторства музичного твору («О.Х. Векслер-Стрижевський – забутий автор музики загубленого фільму») (до 110 – річчя фільму «Запорізька січ»). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро: Грані, 2021. Вип. 20 (1). С. 17–28.
5. Лукьянов С.В., Трубачова Е.И. Театр Славянских минеральных вод в 1889 г. URL: <upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0e/Slobozhanshchyna> (дата звернення: 25.06.2020).
6. Слабченко М.О. Музична культура Херсонщини у контексті регіональних культуротворчих процесів (кінець XIX – початок XX століть): автореф. ... канд. мист. (26.00.01 – Теорія та історія культури). Київ, 2011. 19 с.
7. Шмидт А.О. Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами Генерального штаба. Херсонская губерния. Ч. II. СПб.: Тип. Калиновского, 1863. С. 1022. URL: <http://resource.history.org.ua/item/0007767>. (дата звернення: 25.06.2020).

### References:

1. Weksler, Y.N. Kherson and his habitants: the Historical essay (on rights for a manuscript) [electronic document] / Weksler Yosyf Naumovych. Retrieved 12.05.2019 from URL: <https://refdb.ru/look/2000763-pall.html> [in Russian].
2. Garkusha, G.W. (2020). Development of music and concert life in Kherson in the late XIX – early of XX centuries: qualifying work for obtaining the degree of higher education «bachelor» / Garkusha G.W. scientific director, candidate of art studies, associate professor. A.O. Chehunina, Ministry of Education of and Science of Ukraine; Kherson state university, Faculty of culture and arts, Department of the instrumental carrying out. Kherson: KSU, 66 Retrieved 12.05.2019 from URL: <http://ekhsuir.kspu.edu/handle/123456789/11235;jsessionid=B37713DF0D6CBFD49E81C5303FD1081> [in Ukrainian].
3. Ivchenko, L.V., Kozhushko, E.V. "Establishment of authorship of musical works ("Nameless Wexler"). Retrieved 25.06.2020 from URL: [https://www.irbis-nbuv.gov.ua>irbis\\_nbuv>cgiirbis\\_64>rks\\_2019\\_23\\_5.pdf](https://www.irbis-nbuv.gov.ua>irbis_nbuv>cgiirbis_64>rks_2019_23_5.pdf) [in Ukrainian].
4. Kryvulia, O.O. (2021). Establishing the authorship of a musical work („A.H.Wexler-Stryzhevsky - the forgotten author of the music of the lost film”). (By the 110th anniversary of the film „Zaporizhzhya Sich”) Musicological thought of Dnipropetrovsk region. – Dnipro: publishing house „Facets”. Output 20 (1). P. 17–28.
5. Luk'yanov S. W., Trubacheva E. I. Theater of Slavic Mineral Waters in 1889 136. Retrieved 25.06.2020 from URL: [upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0e/Slobozhanshchyna\\_\(zbirnyk\).pdf](upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0e/Slobozhanshchyna_(zbirnyk).pdf) [in Russian].
6. Slabchenko, M.O. (2011). Musical culture of Herson region in the context of regional cultural creative processes (the end of XIX – the beginning XX centuries). Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].



7. Materials for the geography and statistics of Russia, collected by officers of the General Staff. Kherson province. Part two / Comp. A. Shmidt. – SPb.: Printing house Kalinovsky, 1863. P. 1022. Retrieved 25.06.2020 from URL: <http://resource.history.org.ua/item/0007767> [in Russian].

UDC 78.071:7.071.2:78.06

DOI 10.33287/222329

**Берестовська Олександра Володимирівна,**  
*аспірантка кафедри музикознавства,  
композиції та виконавської майстерності  
Дніпровської академії музики*  
тел.: (050) 938 - 94 - 17  
e-mail: alexandrab417@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-4736-5352>

## **ЖІНКА-ДИРИГЕНТ В ОПЕРНО-СИМФОНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ: ШЛЯХ ДО ПРОФЕСІЇ**

Питання гендерної нерівності у професійних музичних колективах ХХІ століття вже не постає так гостро, сьогодні співвідношення чоловіків та жінок серед музикантів різних спеціалізацій поступово вирівнюється. Водночас можемо констатувати значне відставання сфери оперно-симфонічного диригування від інших царин музично-виконавської діяльності у плані жіночого представництва. **Мета статті** полягає у спробі відновлення історичного шляху, який пройшла жінка – оперно-симфонічний диригент, та виявлення проблем, з якими продовжують стикатися представниці слабкої статі у цій «чоловічій» професії. Використано **методи** історичного моделювання для вибудовування шляху жінки в музичному мистецтві; культурологічний підхід для огляду середовища, яке сприяло чи заважало появі оперно-симфонічної диригентки; аналітичний – для вивчення проблематики та аналізу наукової літератури; діалектичний – для огляду складеної ситуації від абстрактного до конкретного; соціально-психологічний, який посприяв аналізу матеріалів інтерв'ю, в яких жінки-диригенти діляться досвідом роботи з у більшості «чоловічим» колективом. **Новизна статті** полягає у зверненні до гендерної проблематики в музично-виконавській діяльності, актуалізації феномену жінки-диригента в



оперно-симфонічному мистецтві. **Висновки.** Усе частіше жінки обирають професію диригента, здобувають якісну освіту, перемагають на престижних музичних конкурсах і стають високопрофесійними музикантами. Поступово, але впевнено жінки обіймають посади головних диригентів і успішно працюють із провідними оперними та симфонічними оркестрами. На чільне місце у диригентській професії виходять майстерність і професіоналізм, а не гендерні відмінності. Пройшовши тернистий шлях до омріяної професії, талановиті диригентки ламають стереотипні гендерні уявлення щодо ролі жінки в суспільстві, надихаючи і переконуючи великі музично-виконавські колективи у своїй майстерності й примножуючи здобутки диригентського мистецтва у світовому культурному просторі.

**Ключові слова:** жінка-диригент, оперно-симфонічне диригування, музичне мистецтво, гендер, історичний шлях.

**Berestovska Oleksandra**, postgraduate of the department of Musicology, Composition and Performing Skills in Dnipro Academy of Music

### **Woman conductor in opera and symphony art: the way to the profession**

The issue of gender inequality in professional music ensembles of the twenty-first century is no longer so acute, and today the ratio of men and women among musicians of different specialisations is gradually levelling out. At the same time, we can state that the field of opera and symphony conducting lags far behind other areas of music performance in terms of female representation. **The purpose** of the article is to attempt to restore the historical path that women opera and symphony conductors have travelled and to identify the problems that the fairer sex continue to face in this «male» profession. In the article **the methods** of historical modelling to build the path of a woman in the musical arts; a cultural approach to review the environment that favoured or hindered the emergence of a female opera and symphony conductor; an analytical approach to study the issues and analyse scientific literature; a dialectical approach to review the situation from the abstract to the concrete; and a socio-psychological approach that contributed to the analysis of interview materials in which female conductors share their experience of working with a mostly «male» ensemble are used. **The novelty** of the article lies in the addressing of gender issues in music performance, actualisation of the phenomenon of a female conductor in opera and symphony art. **Conclusions.** Increasingly, women

are choosing the profession of conductor, receive quality education, win prestigious music competitions and become highly professional musicians. Gradually, but confidently, women take up positions as chief conductors and successfully work with leading opera and symphony orchestras. Skills and professionalism, rather than gender differences, are taking centre stage in the conducting profession. Having gone through a thorny path to the coveted profession, talented female conductors break stereotypical gender ideas about the role of women in society, inspiring and convincing large music and performance groups of their skills and multiplying the achievements of conducting in the global cultural space.

*The key words:* female conductor, opera and symphony conducting, musical art, gender, historical pathway.

**Постановка проблеми.** Тенденція обрання на посаду диригента оперно-симфонічного оркестру жінок поступово зростає: сучасні диригентки вже не мають такої боязні «неприйняття» колективом, як це було наприкінці минулого століття. Водночас, низка досліджень наводить жахливу статистику з повною гендерною нерівністю. Дослідники проводять паралелі між співвідношенням інструментарію та гендеру. Таким чином, велика імовірність того, що сучасні діти, які йдуть до музичних шкіл та обирають для вивчення музичний інструмент, слідує нав'язаним соціумом думкам щодо «жіночих» та «чоловічих» інструментів, а також піддаються батьківському впливу.

Така ж ситуація не оминула і диригентське мистецтво. Коли перед жінкою виникає питання обрання спеціалізації у диригентській професії, вона постає перед вибором – хорової, яке вважається більш «жіночим», чи симфонічної, представниками якого найчастіше є чоловіки. Через незначне представництво жінок у оркестрах світу студенти по закінченні музичних академій йдуть працювати викладачами, в той час, як юнаки ще у студентські роки проходять конкурси у філармонійні та музично-театральні оркестри. Звісно, професія диригента нині вже має імена відомих жінок, але їх кількість у порівнянні з чоловічими в рази менша. Часто жінки створюють власні колективи, щоб «утриматися» у цій професії, концертують з ними, а лиш потім, здобувши певну відомість, їх запрошують до інших провідних оркестрів.

**Актуальність** представленої статті зумовлена мало вивченим раніше питанням становлення жінки-диригента в оперно-симфонічному мистецтві.

**Огляд літератури.** Найбільш об'ємною працею, де вивчається шлях жінки у музичному мистецтві є книга Карін Анни Пендлпроте «Women & Music: A History» [10]. На жаль, ця робота включає лише невеликий розділ про жінок оркестрових диригентів. Питання гендерної нерівності висвітлюється у статтях науковців різних країн: британці Дезмонд Саржент і Євангелос Гімонід [14], Ентоні Кемп [8], американці Мігай Чиксентмігаї і Якоб Гетцельс [6]. Описують складність професії оперно-симфонічного диригента ряд жінок, які безпосередньо зіштовхнулися із цією проблемою. Наприклад, Марін Алсоп [5] дає низку інтерв'ю, Брайді-Лі Бартліт [2] пише статті стосовно материнства та утиску диригенток чоловіками-оркестрантами, Марієтта Нієн-хва Ченг [3] не тільки описує проблему, а й дає поради щодо її вирішення тощо.

**Метою статті** є відтворення тернистого шляху, який подолали жінки для визнання їх професіоналами нарівні з чоловіками на посаді оперно-симфонічного диригента, а також окреслення кола проблем, з якими вони стикаються.

**Об'єктом дослідження** є шлях жінки у музичному мистецтві, а **предметом** – жінка оперно-симфонічний диригент.

**Виклад основного матеріалу.** Мисткині почали свій тернистий шлях у музичному мистецтві ще від Стародавньої Греції та Риму. Жінки-композиторки та виконавці займали ланки музичного мистецтва ще із Середніх віків. Більше того, в жіночих монастирях була одна представниця, яка брала на себе лідируючу роль – відповідала за репертуар та проводила репетиції, будучи в певній мірі керівником колективу. Варто звернути увагу, що всі співці володіли бодай одним інструментом – чи то струнним, чи, з появою фортепіано, останнім. Як стверджує Карін Анна Пендлпроте у своїй об'ємній праці «Women & Music: A History», у 1877 році Брюсельська консерваторія відкрила свої двері для представників обох статей, але заняття для кожної проходили в різні дні. Авторка зауважує, що хоч у статуті навчального закладу це і не зазначалося, але передбачалось, «що жінки навчалися, щоб стати виконавицями чи вчителями, а не композиторами чи диригентками, тому вони обмежувалися у своєму навчанні вокалом, фортепіано чи арфою» [10, 170].

У зв'язку із цим, представниці жіночої статі мало претендували як на створення симфонічної музики, так і на її виконання. ХІХ ст., яке по праву вважається часом становлення диригентського мистецтва як

виконавської сфери, теж не допускало до диригентського пульта жінок. У цей час створюються хоріві колективи та жіночі музичні клуби. Варто провести паралель із сьогоденням, коли посаду диригента-хормейстера доволі часто обіймає жінка.

XX століття дало поштовх до поширення професії музиканта серед жіночої статі. У цей час жінки посідають провідні пульти в оркестрах. Так, наприклад, у 1930 році перша жінка-арфістка Една Філіпс – посіла професійну посаду у Філадельфійському оркестрі. Еллен Богода також увійшла в історію, але дещо пізніше, у 1937 році, адже стала першою жінкою-виконавицею на духовому інструменті, що зайняла місце першої валторни Піттсбурзького оркестру [11, 36].

Варто зазначити, що є дослідження, які вивчають тенденцію вибору музичних інструментів серед чоловіків та жінок. Наприклад, однією з останніх статей є робота британських науковців Дезмонд Саржент та Євангелос Гімонід, які у дослідженні 2023 року визначили у відсотковому співвідношенні жінок та чоловіків у симфонічному, духовому (брас бенд) та поп-оркестрах [14]. Для дослідження було обрано 40 симфонічних та стільки ж духових оркестрів світового рівня, що базуються у Великій Британії, Європі та США. Зібрана інформація включала підрахунок виконавців жінок та чоловіків, вивчалися інструменти, на яких вони грають та їх соціальне місце в оркестрі (перший пульт / концертмейстер групи / просто виконавець). Ці матеріали науковці отримали на офіційних сайтах колективів та інших перевірених джерелах. У результаті, відсоткове співвідношення гендерної приналежності у симфонічному оркестрі складає 60% чоловік та 40% жінок, першими пультами та / або концертмейстерами групи є чоловіки. Ситуація з брас-бендами критичніша, адже відсоток представниць жіночої статі ще менший – 24%, концертмейстерами практично завжди є чоловіки. Це дослідження представляє не лише домінування «чоловічих» та «жіночих» інструментів, а й співвідношення статей на вищих оркестрових посадах.

Повертаючись до історії, 20-40-ві роки XX століття ознаменувалися створенням у США симфонічних оркестрів, куди запрошувалися кваліфіковані жінки виконавиці та диригентки для отримання досвіду й можливості роботи в оркестрах, що вважалися на той час ще «повністю чоловічими» колективами (за рідкісним винятком). Схожі звершення виникають наприкінці століття – у 70-80-х роках – жіночі філармонії. Окрім того, що виконавиці та

керівники є представниками жіночої статі, репертуар теж складався виключно з творів композиторок різних епох.

Аналізуючи роботу К.А. Пендле [10], варто відмітити, що жінки, починаючи з початку ХХ століття, виборювали собі місце за диригентським пультом оперно-симфонічного оркестру. Ґрунтовна праця згадує імена диригенток, які тільки починали конкурувати з чоловіками. Так, Теа Масгрей (Thea Musgrave) була першою, хто диригував власним твором із Філадельфійським оркестром, Антонія Бріко (Antonia Brico) була першою диригенткою Нью-Йоркського філармонічного оркестру, Елена Ромеро (Elena Romero) стала першою в Іспанії жінкою-диригентом симфонічного оркестру, Надя Буланже (Nadia Boulanger) до кінця 1930-х років керувала Королівською філармонією (Лондон), Бостонським симфонічним, Філадельфійським оркестрами та оркестром ВВС. Велика кількість оркестрових та театральних колективів ще довго протидіяли появі жінки за диригентським пультом. Наприклад, Метрополітен-опера лише у 1976 році дозволила виступити першій в її історії жінці – Сарі Колдуелл (Sarah Caldwell).

Однією з найвидатніших постатей у диригентському мистецтві нині є Марін Алсоп (Marin Alsop). Вона стала першою жінкою, яка отримала міжнародну премію імені видатного диригента Бостонського оркестру, який перетворив його з локального ансамблю на один з найпровідніших симфонічних оркестрів – імені Сергія Кусевицького. Також, вона стала першим диригентом, який виграв грант по стипендіальній програмі MacArthur Fellows. Підтримання та нагородження жінки-диригента є великим кроком для сприйняття соціумом представниць жіночої статі серед стереотипної думки щодо «чоловічої професії».

Бажання стати диригенткою з'явилося у юної Марін ще у дев'ять років, вже тоді вона зіткнулася зі своєю «невідповідністю» такій професії. У той час її підтримала родина-музикантів, а батько подарував коробку з диригентськими паличками [5]. М. Алсоп у численних інтерв'ю доводиться відповідати на питання щодо гендерної різниці. Попри власний тернистий шлях, вона відповідає, що нема нічого неможливого: «Ми повинні мати постійне усвідомлення того, що ми робимо, щоб ми могли майже дегендеризувати – якщо так можна сказати – те, що ми робимо і створюємо це лише для музики...я просто намагаюся мати справу зі світом – реальним світом – і як

виразити музику жестами, щоб не було гендерних асоціацій з нею. Справа лише в музиці» [5].

Попри значний розвиток людства в усіх сферах життя, незважаючи на те, що жінки почали займати керівні посади, для більшості досі ця частина населення асоціюється з покликанням у материнстві. Однією з причин, чому до представниць слабкої статі в музичному мистецтві донині відносяться з певною «недовірою» – це «покликання» стати матір'ю. Розглядаючи музикантів з цієї позиції, менеджери колективів розуміють, що чоловіки більш стабільні. Вони доволі рідко йдуть у відпустку по догляду за дитиною, не беруть лікарняні через хворобу останньої, більше того, справи по господарству теж частіше лягають на плечі дружин чи матерів. Говорячи про диригента, який присвячує себе роботі повністю, жінці-матері доволі складно поєднувати ці аспекти. Науковиця Брайді-Лі Бартліт [2] у своїй статті досліджує, який відсоток із провідних диригенток має дітей та як вони справляються. Як виявилось, жінки часто відмовляються від дітей, в деяких випадках і від створення сім'ї взагалі. В результаті дослідження, з 19 опитаних диригенток лише п'ятеро мали дітей. Часто, жінки свідомо відрікаються від материнства, присвячуючи себе кар'єрі. Так, наприклад, провідна українська диригентка Оксана Линів нещодавно створила сім'ю, але її активна міжнародна діяльність виключає материнство. Інша мисткиня Наталія Пономарчук в одному зі своїх інтерв'ю стверджує, що вона «самотня людина» [1]. Вона, як і багато інших диригенток, свідомо відмовилася від родинних зв'язків. Авторку статті дивує цей факт, коли жінки не приховуючи виражали здивування, як деякі можуть поєднувати роботу і материнство. Б. Бартліт висловлює думку, що інші диригентки уявляють «...поєднання двох суб'єктивностей Диригента і Матері складним рівнянням, яке вони вважають занадто важким для розв'язання, або не мають бажання його розгадати» [2, 8].

Вважаємо, що це не зовсім коректне зауваження, враховуючи сучасну тенденцію «childfree»<sup>1</sup>. Попри те, що деякі жінки не бачать себе у ролі матері, більшість опитаних Б. Бартліт представниць говорять про відчуття провини. Мова йде про провину, яку б вони

---

<sup>1</sup> Чайлдфрі (англ. childfree – вільний від дітей; англ. childless by choice, voluntary childless – добровільно бездітний) – рух, субкультура та вже деякою мірою, ідеологія, що характеризується свідомим небажанням мати дітей. Малюга М. Childfree: новий стиль життя та виклик для українського суспільства. *Український педагогічний журнал*. 2019. № 2. С. 23.

відчували, якби мали дітей, адже кожна з них усвідомлює відповідальність за виховання, освіту та найголовніше – материнську увагу.

Американсько-китайська диригентка Марієтта Нієн-хва Ченг (Marietta Nien-hwa Cheng) наприкінці ХХ століття публікує статтю-есе з неоднозначним заголовком «Women Conductors: Has the Train Left the Station?» [3], підкреслюючи, що жінки в деяких професіях є радше винятком, ніж правилом. Розкриваючи проблему домінування чоловіків у професії диригента, авторка звертає увагу на ряд факторів, які науковці інших спеціальностей, що вивчають гендерну рівність, часто випускають. Забувають про ці аспекти і феміністичні рухи, які зараз активно розвиваються. Серед них – репетиції, які відбуваються по буднях і вихідних, концерти – переважно завжди у вечірній час; відсутність прив'язки до місцевості – виїзні концерти, робота у різних закладах країни, гастролі. Звідси випливає, що створення сім'ї породжує нові проблеми – адже діти, побут та інші, здавалося б, звичні для жінки речі, повинні поєднатися з роботою. Звісно, сучасна молодь спокійно перерозподіляє колись сталі «гендерні ролі», але все ж треба зважувати, всі «за» і «проти». Можливо, саме тому гастролуючих світом чоловіків-диригентів більше, ніж жінок, які ведуть активну діяльність у межах країни. Авторка дає характеристику керівнику колективу та підкреслює складність професії: «Диригент повинен бути напористим, рішучим, без місця для сумніву. Тільки він знає дорогу. Рішення, які впливають на 150-200 осіб приймаються миттєво під час репетиції чи концерту» [3, 83]. Цей образ кожний під час своєї діяльності приміряє по-різному, залежно від колективу та ситуації. Авторка припускає, що жінки-музиканти «...усвідомлюючи труднощі, з якими стикаються представники своєї статі, як правило, підтримують жінок-диригентів ... але потім вони вимагають такого ж рівня, якого очікують від будь-якого диригента» [3, 84].

Протилежну думку має французька диригентка Лоренс Еквіблі (Laurence Equilbey): «Їм [жінкам-оркестрантам] не дуже подобається, коли ними диригує жінка. Деякі чоловіки також почуваються незручно» [12, 117]. У своїй роботі М.Н. Ченг розповідає також про роботу з оркестром із власного досвіду, про особливості її комунікації, пояснюючи, чому вона не вважає доцільним робити, як дехто з колег. Цікавим та вагомим є зауваженням авторки щодо звернення стосовно зовнішнього вигляду диригента. Вона стверджує, що відмовилася від

суконь та спідниця під час репетиційного процесу, адже «штани пропонують більше авторитету і привертають менше уваги до статі» [3, 89]. Це питання порушує також французька науковиця, яка досліджувала жінок у мистецькій сфері – Гіацинта Раве. У статті «Жінки-диригенти: вічні піонери» [12], вона запитує жінок-диригенток, чи варто створювати візуальний образ чоловіка, робити його більш мужнім і строгим. Так, наприклад, Клер Гібо, французька диригентка, засновниця Паризького оркестру Моцарта та співзасновниця Міжнародного конкурсу та академії диригенток «La Maestra», «...давно обирає рішення, яке підкреслює її позицію – як диригента – і водночас визнає, що вона жінка ... обираючи сукню-смокінг поверх штанів» [12, 119]. Інша французька диригентка, яка спершу вивчала та досягла значного успіху в хоровому диригуванні й лише з часом перейшла до симфонічного, Лоуренс Еквілбі, віддає перевагу модним убранням у темних кольорах, наприклад, чорні штани та довгий чорний піджак, «...єдиним видимим жіночим знаком є пасмо волосся, яке вона регулярно піднімає» [12, 119]. Авторка стверджує, що, однією з небагатьох диригенток Захія Зіуані (Zahia Ziouani) – французька з алжирським корінням, яка своєю творчістю долає сексизм, класове презирство та расизм у мистецтві – може виступати із симфонічним оркестром у сукнях, але в більшості – все ж у стриманих брюках та піджаку. Деякі жінки, в тому числі українки, починають диригувати оркестрами в сукнях і на високих підборах, але на скільки такий «жіночий» образ доречний для диригента, вирішувати кожному окремо.

Вагомим внеском у подолання сексизму стала Резолюція Європейського парламенту від 10 березня 2009 року про рівне ставлення та доступ чоловіків і жінок до сценічного мистецтва (2008/2182(INI)) [7].

Враховуючи ситуацію щодо «прийняття» суспільством жінок-диригентів, у 2019 році шляхом об'єднання зусиль Паризького оркестру Моцарта та оркестру Паризької філармонії, був створений Міжнародний конкурс та Академія диригенток «La Maestra». Співзасновниця Клер Гібо (Claire Gibault) так розповідає про створення цього заходу: «Проект спав мені на думку у вересні 2018 року, коли я була в журі конкурсу диригентів у Мексиці. Я стала свідком надзвичайно жіноненависницької поведінки щодо молодої кандидатки. Я була шокована цим» [4]. Її ідею підтримав та



профінансував Олів'є Мантей – генеральний менеджер Паризької філармонії. Він вже давно був знайомий з Клер Гібо та знав, який тернистий шлях вона пройшла, щоб вийти на світову мистецьку арену та створити Паризький оркестр Моцарта. Її кар'єра почалася у 1969 році; цю подію ознаменував випуск щоденної газети Парижу «France Soir», де на першій сторінці, поруч із новиною про першу людину, що ступила на Місяць, була невеличка стаття під назвою «Une femme a dirigé un orchestre» (з фр. – Жінка диригувала оркестром), що супроводжувалася фотографією К. Гібо [12, 119].

Загальна кількість жінок-диригентів, які взагалі мають можливість пройти відбіркові тури у професійних конкурсах, є значно меншою, ніж кількість чоловіків. Варто відмітити, що нині всі провідні конкурси мають перший відбірковий тур за відеозаписами, в результаті чого отримати зворотній зв'язок із зауваженнями щодо виконавської майстерності неможливо. Звідси, жінки-диригенти навіть не здогадуються про реальні причини їх недопуску до наступних конкурсних турів. Окрім порівняно низькою кількістю учасниць, практично нема членкинь відбіркових комісій та журі. Міжнародний конкурс «La Maestra» відбирає найкращих представниць диригентської професії з усього світу, які «...демонструють найвищі музичні та технічні здібності», організація допомагає у «...подальшому цілеспрямованому навчанні, наставництві та підтримці кар'єри для всіх обраних кандидатів через Академію „La Maestra”» [9] протягом наступних двох років.

Говорячи про гендерні відмінності, не можна забувати про факт, що об'єктом вивчення є музиканти. Але, на жаль, у світовому музичному мистецтві поширеним є твердження, що «жінки мають менші навички, ніж чоловіки», «більш темпераментні і частіше вимагають особливої уваги або ставлення», і що «...чим більше жінок [в оркестрі], тим гірше звучання» [13, 215]. Для того, щоб знайти аргументи проти цього, певно, несправедливого зауваження, ми звернемось до розвідки науковців-психологів, які досліджують гендерні відмінності та особливості саме у професійних музикантів. Одним з них є Ентоні Кемп, науковець Університету Редінга (Англія), який ще у 1982 році провів дослідження та опублікував відповідну статтю, що називається «Значення статевих відмінностей» [8]. Результатом дослідження стало підтвердження амбівалентності

гендерної ідентичності<sup>2</sup>, як наслідок, «звичні» (нав'язані соціумом) особливості стираються і переплітаються між представниками різних гендерів. Таким чином, жінки-музиканти проявляють тенденцію до інтроверсії – стають більш відчуженими та самодостатніми, а чоловіки, цієї ж професії, набувають «жіночих» рис – чутливість та певну стриманість (протиположна агресивності). Автор роботи стверджує, що вирівнювання гендерних відмінностей є необхідним фактором для професійної музичної діяльності: «...психологічно андрогінні особистості<sup>3</sup> виявляються найкраще наділеними більш широким діапазоном темпераментів, необхідних для успіху в музиці» [8, 54]. До схожого висновку дійшли у 1973 році американські дослідники-психологи Мігай Чиксентмігаї та Якоб Гетцельс у своїй роботі з дослідження особистості митців: «...[творчі люди] демонструватимуть більше характерних рис протилежної статі, ніж це зазвичай вважається «нормальним» за визначенням конкретної культури. Це можна пояснити з точки зору вимоги до митців використовувати повний спектр когнітивних та емоційних реакцій, незалежно від соціокультурних очікувань, пов'язаних зі статтю» [6, 102].

**Висновки.** Підсумовуючи дослідження та інтерв'ю, ми дійшли висновку, що диригент як людина, що має бути не лише професійним музикантом, а й провідником між композитором і слухачем, є лише символом. Повернутий обличчям до музикантів та відвернутий від глядачів, диригент повинен сприйматися як образ, що не має гендерних ознак. У зв'язку із цим, сучасний світ має зосередитися на таких якостях диригента, як майстерність та професіоналізм. Це дасть можливість представникам різних статей досягати значних успіхів та зламати «уявні» стереотипи щодо «жіночих» та «чоловічих» музичних професій / інструментів.

Пропонована тема є **перспективним напрямом дослідження**, адже феномен жінки-диригента оркестру є мало вивченим та розкритим у зв'язку із невеликою кількістю представниць у цій

---

<sup>2</sup> Гендерна ідентичність – це переживання власної відповідності гендерним ролям, тобто сукупностям суспільних норм і стереотипів поведінки, характерних для представників певної статі (або таким, що приписуються представникам певної статі суспільно-історичною чи соціокультурною ситуацією). Шевченко З. В. Словник гендерних термінів. Черкаси: Чабаненко Ю., 2016. С. 55.

<sup>3</sup> Андрогінна особистість характеризується тим, що однаково успішно, на досить високому рівні, інтегрує в собі традиційні чоловічі та традиційні жіночі якості, характерні для її соціокультурного середовища. Шевченко З. В. Словник гендерних термінів. Черкаси: Чабаненко Ю., 2016. С. 9.

професії. Особливої уваги потребують видатні українки, які представляють світові українську оперно-симфонічну диригентську школу.

#### Список використаних джерел і літератури:

1. Наталія Пономарчук: «Я – одинока людина». URL: [https://www.youtube.com/watch?v=br\\_6GUzV3N8](https://www.youtube.com/watch?v=br_6GUzV3N8) (дата звернення: 12.01.2023).
2. Bartleet B. L. *Conducting Motherhood: The Personal and Professional Experiences of Women Orchestral Conductors*. *Outskirts: feminisms along the edge*. University of Western Australia, 2006. Vol. 15. 13 p.
3. Cheng M.N. *Women Conductors: Has the Train Left the Station?* Symphony Orchestra Institute. Evanston, 1998. № 6. P. 81–90.
4. *Conducting is not dominating, it's sharing and uniting*. URL: <https://www.bozar.be/en/watch-read-listen/conducting-not-dominating-its-sharing-and-uniting>. (дата звернення: 28.06.2020).
5. *Conductor Marin Alsop talks about the joys and challenges of leading an orchestra*. URL: <https://www.npr.org/2022/04/04/1090802924/conductor-marin-alsop-talks-about-the-joys-and-challenges-of-leading-an-orchestr> (дата звернення: 28.06.2020).
6. Csikszentmihalyi M., Getzels J. W. *The personality of young artists: An empirical and theoretical exploration*. *British Journal of Psychology*. 1973. Vol. 64(1). P. 91–104.
7. *European Parliament resolution of 10 March 2009 on equality of treatment and access for men and women in the performing arts (2008/2182(INI))*/ URL: [https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/TA-6-2009-03-10\\_EN.html](https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/TA-6-2009-03-10_EN.html). (дата звернення: 28.06.2020).
8. Kemp A. *The Personality Structure of the Musician: III. The Significance of Sex Differences*. *Psychology of Music. Society for Education, Music, and Psychology Research*, 1982. Vol. 10 (1). P. 48–58.
9. *La maestra Competition and Academy for Women Conductors. The Competition*. URL: <https://lamaestra-paris.com/la-maestra-competition/?lang=en>. (дата звернення: 28.06.2020).
10. Pendle K. *Women & music: a history (second edition)*. Indiana University Press, 2001. 528 p.
11. Phelps A.L. *Beyond auditions: gender discrimination in America's top orchestras*. University of Iowa, 2010. 101 p.
12. Ravet H. *Cheffes d'orchestre, le temps des pionnières n'est pas révolu! Travail, genre et sociétés*. 2016. Vol. 35, Iss. 1. P. 107–125.
13. Seltzer G. *Music matters: The performer and the American Federation of Musicians*. Metuchen: Scarecrow Press, 1989. 343 p.
14. Sergeant D.C., Himonides E. *Performing sex: The representation of male and female musicians in three genres of music performance*. *Psychology of Music. Society for Education, Music, and Psychology Research*, 2023. Vol. 51 (1). P. 188–225.

## References:

1. Nataliia Ponomarchuk: «Ia – odyndoka liudyna». Retrieved 12.01.2023 from URL: [https://www.youtube.com/watch?v=br\\_6GUzV3N8](https://www.youtube.com/watch?v=br_6GUzV3N8) [in Ukrainian].
2. Bartleet, B. L. (2006). *Conducting Motherhood: The Personal and Professional Experiences of Women Orchestral Conductors*. *Outskirts: feminisms along the edge*. University of Western Australia. Vol. 15. 13 [in English].
3. Cheng, M. N. (1998). *Women Conductors: Has the Train Left the Station?* Symphony Orchestra Institute. Evanston. № 6. P. 81–90 [in English].
4. Conducting is not dominating, it's sharing and uniting. Retrieved 28.06.2020 from URL: <https://www.bozar.be/en/watch-read-listen/conducting-not-dominating-its-sharing-and-uniting>. [in English].
5. Conductor Marin Alsop talks about the joys and challenges of leading an orchestra. Retrieved 28.06.2020 from URL: <https://www.npr.org/2022/04/04/1090802924/conductor-marin-alsop-talks-about-the-joys-and-challenges-of-leading-an-orchestr> [in English].
6. Csikszentmihalyi, M., Getzels, J. W. (1973). The personality of young artists: An empirical and theoretical exploration. *British Journal of Psychology*. Vol. 64 (1). P. 91–104. [in English].
7. European Parliament resolution of 10 March 2009 on equality of treatment and access for men and women in the performing arts (2008/2182(INI)). Retrieved 28.06.2020 from URL: [https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/TA-6-2009-03-10\\_EN.html?redirect#sdocta10](https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/TA-6-2009-03-10_EN.html?redirect#sdocta10). [in English].
8. Kemp, A. (1982). The Personality Structure of the Musician: III. The Significance of Sex Differences. *Psychology of Music. Society for Education, Music, and Psychology Research*. Vol. 10 (1). P. 48–58 [in English].
9. La maestra Competition and Academy for Women Conductors. The Competition. Retrieved 28.06.2020 from URL: <https://lamaestra-paris.com/la-maestra-competition/?lang=en>. [in English].
10. Pendle, K. (2001). *Women & music: a history* (second edition). Indiana University Press, 528 [in English].
11. Phelps, A.L. (2010). Beyond auditions: gender discrimination in America's top orchestras. University of Iowa, 101 [in English].
12. Ravet, H. (2016). Cheffes d'orchestre, le temps des pionnières n'est pas révolu! *Travail, genre et sociétés*. Vol. 35, Is. 1. P. 107–125 [in French].
13. Seltzer, G. (1989). *Music matters: The performer and the American Federation of Musicians*. Metuchen: Scarecrow Press. 343 [in English].
14. Sergeant, D.C., Himonides, E. (2023). Performing sex: The representation of male and female musicians in three genres of music performance. *Psychology of Music. Society for Education, Music, and Psychology Research*. Vol. 51 (1). P. 188 –225 [in English].

**Вінаріков Данило Сергійович,**  
*аспірант кафедри музикознавства,  
композиції та виконавської майстерності  
Дніпровської академії музики*  
тел.: (050) 182 - 10 - 55  
e-mail: danilajmh@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0001-5520-4594>

## **УМОВНОСТІ СУЧАСНОЇ НОТАЦІЇ У ДЖАЗОВОМУ РЕПЕРТУАРІ**

**Мета статті** – означити певні особливості нотації у джазовому репертуарі, що зустрічаються у нотному матеріалі для студентських ансамблів, професійних або комерційних колективів, самодіяльних та професійних джазових оркестрів. Аналізується нотний матеріал американської традиційної джазової музики, поданий у збірках джазових стандартів (Real Book) та у партитурах для джазових оркестрів від 30-х років ХХ століття до сучасності. Дослідження спрямоване на осмислення нотного матеріалу, який стосується безпосередньо джазової музики, та його правильного виконання. У статті використано наступні **методи дослідження**: інтерпретаційний – для розуміння виконання тих чи інших стильових напрямків, історичний – для розуміння професійної індивідуальності виконавців як представників певних стильових напрямків, порівняльний – для правильного сприйняття нотного матеріалу в різних стильових напрямках завдяки аудіозаписам. **Наукова новизна** статті полягає у тому, що увага музичної дослідницької спільноти в Україні за часів незалежності приділялась передусім проблемам академічної музики, на відміну від джазової, що пов'язано з недостатньою кількістю знань та відповідних матеріалів, а відтак, музикантам і викладачам доводилося користуватися радянською спадщиною. Ситуація почала змінюватися з моменту набуття Україною незалежності: завдяки можливостям, що їх відкрили культурний обмін із США та країнами Європи, а також – матеріалам, які стали доступними через мережу «Інтернет»; українські джазові музиканти отримали змогу долучитися до світової джазової спільноти, набувати нового досвіду нотації й отримувати інформацію від західних провідних музикантів і

викладачів. **Висновки.** У статті висвітлюються проблеми нотації джазової музики, з якими може зіткнутися джазовий музикант-новатор або музикант з переважно академічним досвідом. Завдяки вивченню тематичних наукових досліджень, підручників і, головним чином, аналізу аудіо-записів, створених провідними всесвітньо відомими виконавцями та викладачами, вдалося узагальнити та знайти шляхи подолання проблем нотації у джазовій музиці.

**Ключові слова:** нотація, мова, стильові напрямки, артикуляція, інтерпретація, біг бенд, джаз, ансамбль.

**Vinarikov Danylo**, postgraduate of the department of Musicology, Composition and Performing Skills in Dnipro Academy of Music

### **Conditionality of modern notations in jazz repertoire**

**The purpose** of the article is to draw attention to the conventions of notation which are found in the note material for student ensembles of educational institutions, professional or commercial groups, amateur and professional jazz orchestras. The music material of American traditional jazz music is analyzed, presented in compilations of jazz standards (Real Book) and in scores for jazz orchestras from the 1930s to the present. Research methods are aimed at understanding jazz music material and its proper use and performance. The article uses such **methods** as interpretive – to understand the implementation of different styles, historical – to understand the professional individuality of performers as representatives of different styles, comparative – for correct perception of music material in different stylistic directions thanks to audio recordings. **Scientific novelty** is that attention to scientific thought of Ukraine since independence has focused mainly on problems of academic music, as opposed to music related to jazz culture. First of all, this problem is related to the lack of knowledge of which were lacking musicians and teachers who had to use the heritage of the former USSR. During the 30 years of independence, thanks to Internet networks and cultural exchanges with European and United States countries, Ukrainian jazz musicians began to receive information from Western leading jazz musicians and teachers. **Conclusions.** The proposed article highlights the problems of jazz music music music with which jazz musician, or musician with mainly academic experience, can meet. Thanks to research of works, textbooks, and the main analysis of audio recordings created by leading world-famous performers and teachers managed to generalize and find ways of overcoming problems of music in jazz music.

*The key words:* notation, language, stylistic directions, articulation, interpretation, Big Band, jazz, ensemble.

**Постановка проблеми.** Виконання академічним музикантом джазового репертуару може викликати певні проблеми, що, звісно, не збігатиметься із законами виконання музичних творів, належних до різних стильових напрямів академічної музики. Більшість музикантів не достатньо досвідчені в історії джазової музики або мають невідповідний досвід, можуть сприймати нотний джазовий матеріал доволі некоректно. Таке неправильне прочитання джазових композицій, спричинене досить часто тим, що виконавці, користуючись лише власним досвідом, підкріпленим грою академічної музики, виконують нотний текст саме так, як написано в оркестровій, сольній або ж ансамблевій партії. Проте, завжди важливо пам'ятати, що стильовий та жанровий аспект твору завжди ставить першорядне завдання перед виконавцем: під час відтворення будь-якого музичного матеріалу чітко усвідомлювати сталі закони музичного виконання, що сформувалися історично.

Разом із тим, попри певні проблеми, що постають перед музикантами, позитивними чинниками є те, що, по-перше, джазова музика, на відміну від академічної, історично є набагато молодшою, а по-друге, в еволюційному розрізі багатства стильових напрямків змогла встояти як культура у ХХ столітті. Саме завдяки інноваційним технологіям у галузі звукозапису, що розвивалися напрочуд швидко, ми маємо можливість чути безпосередньо першоджерела, а відтак – аналізувати аудіозаписи у виконанні авторів музики.

І саме усвідомлення аудіоматеріалу з першоджерел, має стати міцним фундаментом для коректного й більш глибокого розуміння того чи іншого стильового напрямку, виконавської інтерпретації та узагальнення нотного джазового матеріалу, що й визначає вагому **актуальність** пропонованої статті.

**Огляд літератури.** Проблеми джазового виконання та шляхи їхнього подолання висвітлювались у працях відомих світових бенд-лідерів, аранжувальників та викладачів у галузі виконання джазової музики. Серед них – Генрі Манчіні «Партитура та звук», Дон Себескі «Сучасний аранжувальник» [8], Гаррі Ліндсі «Прийоми джазового аранжування від квартету до Біг-Бенду» [18], Семі Нестіко «Повний курс аранжування» [8], Біл Добінс «Джазове аранжування та композиція. Лінійний підхід» [31]. Та, на превеликий жаль, суто

виконавський аспект у вище презентованих працях представлено мінімально.

**Мета статті** – означити певні особливості нотації у джазовому репертуарі, що зустрічаються у нотному матеріалі для студентських ансамблів, професійних або комерційних колективів, самодіяльних та професійних джазових оркестрів. Досліджується нотний матеріал американської традиційної джазової музики, який поданий у збірках джазових стандартів (Real Book) та у партитурах для джазових оркестрів у часовому проміжку між 30-ми роками ХХ століття і сучасністю.

**Об'єктом дослідження** є аудіоматеріали, що допомагають більш коректно сприймати та розуміти джазовий нотний матеріал, а **предметом** – специфічні ознаки, умовності сучасної нотації у джазовому репертуарі.

**Виклад основного матеріалу.** Одним із найцікавіших аспектів у джазовій музиці є нотація, що зумовлюється певними особливостями. Так, у багатьох збірках джазових стандартів, як правило, нотація надається умовно та не відповідає дійсності. Безумовно, бенд-лідер повинен мати розуміння виконавського стилю, аби вміти коректно прочитати й відтворити джазовий матеріал. Проте, варто пам'ятати, що поняття «стиль» у контексті джазової музики носить дещо розпливчастий характер, а відтак у джазовій нотації прийнято називати стильові напрямки більш конкретизовано, послуговуючись терміном «*language*», тобто мається на увазі мова джазу.

На сторінці JMI (Jazz Music Institute) Ден Квіглі, керівник JMI, пропонує відрізнити мову джазу від інших музичних стилів. На ранніх етапах вивчення джазу студенти зазвичай чують слова «джазова мова», і що їм потрібно вивчити її, щоб грати джаз. Існує багато інформації про мову джазу, яку можна знайти у книгах, відео, посиланнях на YouTube, і багато з цих інструкцій стосується нот і ритмів. Проте, різниця між джазом та іншими стилями музики полягає в артикулюванні. У своїй збірці джазових етюдів відомий тенор саксофоніст, аранжувальник та композитор Боб Мінтзер пропонує різновид артикуляційної палітри, характерної для певних стильових напрямків, з-поміж яких можна виділити, *traditional language*, *be-bop language*, *Trane language* (особлива джазова мова, сформована саксофоністом Джоном Колтрейном).



Разом із тим, збірка етюдів є лише навчальним посібником для відпрацювання артикуляції для студентів. Але у випадках, коли мова йде про так званий lead sheet (нотований джазовий стандарт з темою, гармонією та формою), то єдиним орієнтиром є позначка стильового напрямку (власне, безпосередньо language). Наприклад, у мові «swing» в розмірі 4/4 друга та четверта долі є сильними й акцентованими за замовчуванням, коли нотація вказується звичайними чвертями без акцентів, або восьмими, що виконуються з триольною пульсацією. Якщо ж ідеться про «latin jazz», то тоді, навпаки, за замовчуванням усі чверті та восьмі ноти повинні гратися рівно. У цьому та багатьох інших випадках виконавцю джазової музики слід орієнтуватися на оригінальні аудіозаписи обраних творів, що були записані свого часу, як правило, їхніми безпосередніми авторами. Це допоможе закріпити чітке уявлення про артикуляційний аспект, характерний тому чи іншому стильовому напрямку, а тому є найдієвішим способом у формуванні відчуття стилю у музиканта ансамблю або бенд-лідера.

Ще один важливий чинник – це те, що кожний джазовий музикант є ансамблевим виконавцем, якому потрібно знати не тільки те, як поводитися власний інструмент у контексті певної мови, а й те, яка роль та функція самого інструмента вже в контексті цілого ансамблю – і навпаки.

Як і в академічній музиці, ансамблеве або сольне виконання певного твору потребує не тільки досконалого володіння власним інструментом і вмінням теоретично обґрунтувати сам твір, але й усвідомлення його взаємозв'язку з історією джазової музики. Так, дуже важливим є розуміння того, в яку епоху був написаний певний твір, чи ж було зафіксоване його еталонне виконання тим чи іншим ансамблем або оркестром. В історії джазової музики існує сталий вислів «Золота ера біг-бендів», що охоплює період 30-тих років минулого століття. Саме в цьому часовому проміжку джазові оркестри перебували на вершині популярності й, разом із тим, заклали підґрунтя для подальшого розвитку джазової оркестрової культури.

Безумовно, оркестри Каунта Бейсі, Дюка Еллінгтона, Бенні Гудмена – це неймовірно за своєю важливістю й подальшим впливом культурне явище, що назавжди залишиться у світовій культурній спадщині людства. А тому – це ще й еталонний матеріал для початку засвоєння оркестрової джазової практики. І саме вивчення мови або

стилю кожного з відомих майстрів покращить сприйняття нотного тексту чи партитур у подальшій роботі в ансамблі чи біг-бенді, адже особливості їхньої роботи із джазовим матеріалом стали настільки визначальними, що впливають на подальше виконання джазових творів задовго опісля «Золотої ери біг-бендів». Наприклад, в аранжуванні на відому різдвяну мелодію «We wish you a merry Christmas» аранжувальник Байрон Кід позначає стильовий напрямок як «Basie Style Ballad», що означає: оркестр повинен звучати так, як оркестр Каунта Бейсі міг би звучати у цій баладі, а саме – у партитурах та партіях Каунта Бейсі ноти восьмими тривалостями маються на увазі як пульсація триолями.

Окрім роботи із джазовим оркестром як цілим, кожний бенд-лідер повинен усвідомлювати не тільки стильові характеристики звучання певного аранжування у виконанні оркестру, а ще й звертати увагу на звучання солістів, тобто – їхніх імпровізованих соло. І, безумовно, солісти у своїх імпровізаціях теж мають дотримуватися відповідності епосі створення певного твору. Наприклад, соло на мові бі-бопа неприпустиме у музиці Каунта Бейсі.

Стильовий напрямок, почерк або мова аранжувальника, звісно ж, розповсюдженні не тільки в оркестровій практиці. Звучання того самого джазового стандарту у виконанні двома різними колективами буде кардинально відрізнятись у тому випадку, коли два окремих виконавці вже сформували свій індивідуальний стиль або мову звучання. Наприклад, звучання тенор-саксофоніста Декстера Гордона у джазовому стандарті Billie's Bounce буде відрізнятись від виконання того ж самого стандарту тенор-саксофоністом Стеном Гетсом експресивним звучанням тенор-саксофона, твердою артикуляцією та мінімальним вібрато. Тоді як соло Стена Гетса можна охарактеризувати звучанням, близьким до субтону, м'якою артикуляцією та частішим вібрато.

Розуміння цих нюансів та особливостей у виконанні може бути корисним як для музикантів з високим професійним рівнем підготовки, так і для студентів або початківців у сфері джазового мистецтва. Обираючи той або інший джазовий стандарт, професійному ансамблю – тріо, квартету або квінтету – буде достатньо дотримуватися або конкретного відомого виконання, або використовувати власне авторське аранжування. Але геть неприпустимим буде дотримуватися різних джерел звучання, оскільки

це погрожує самій концепції виконання несумісністю мов та стильових напрямків. Наприклад, якщо тенор-саксофон буде грати сольну партію мовою Стена Гетса, а піаніст стане акомпанувати, посилаючись на Телоніуса Монка, то це може привести до хаотичного звучання цілого ансамблю.

Історично склалося так, що аранжувальники та композитори писали музику для певних музикантів. Тоді як музиканти, своєю чергою, віддавали перевагу колегам, які мали підходящу манеру гри або розділяли між собою музичні смаки, а тому важливо дотримуватися єдності виконавського стилю. Студентським ансамблям або колективам початківців важливо працювати в межах однієї стилістики звучання, адже це позитивно впливатиме на виховання почуття стилів і стильових напрямків, що формувалися історично протягом становлення усього джазового мистецтва.

Ще одним важливим чинником у роботі з джазовим ансамблем, незалежно від рівня його досвідченості (чи студентський, чи професійний), є знання та навички аранжувальника, що суттєво впливають на якість роботи з джазовим матеріалом. Від тріо до оркестру – бенд-лідер підкріплює свої знання культурною спадщиною, яка протягом історії зароджувалась у певному стилі, диктувала свої закони та концепції, а потім – трансформувалась в інші стильові напрямки.

Як було сказано раніше, у джазовій музиці нотації не є досконалими та мають дуже багато умовностей. Що стосується тріо, від моменту виникнення такого формату й до сучасності, музиканту з високим професійним рівнем підготовки буде достатньо знати ритмічний стильовий напрямок та мелодію, оскільки тріо – це простір для експерименту та взаємодії між музикантами під час соло або навіть імпровізованого колективного соло.

Якщо ж ідеться про традиційну джазову музику для більших формувань (наприклад, біг-бендів), то музикантам буде достатньо ознайомитись із матеріалом через його прослуховування, що допоможе сформувати уявлення про стиль:



смаки. Що ж стосується студентських ансамблів, керівник повинен урахувати музичні вподобання кожного зі студентів. Тобто якщо музикант у своїх переконаннях віддає перевагу стилю Вебор, то навряд чи він з таким же рівнем ентузіазму буде виконувати музику у стилі Funk. Урахування цього важливого аспекту значно заощадить час та покращить репетиційний процес.

Доречно буде зауважити, що джазове мистецтво – одна з найбільш демократичних галузей музики, а тому свобода в акомпанементі заохочується, ясна річ, із урахуванням стилю та побажань аранжувальника чи композитора.

**Артикуляційний аспект.** У будь-якому складі ансамблю, де наявний понад один духовий інструмент, велике значення має артикуляційна складова. Але в нотному матеріалі традиційної джазової музики аранжувальник або композитор далеко не завжди вказує артикуляцію в партитурі та партіях. Наприклад, у таких стильових напрямках, як swing, bossa nova, latin jazz або bebop, артикуляція історично є сталим правилом і виконується за замовчуванням у рамках закону того чи іншого стильового напрямку. У ритмічному стилі swing восьмі ноти завжди свінгуються, тобто виконуються із триольною пульсацією, а четверті ноти завжди виконуються коротко, якщо тільки немає вказівки їх грати протяжно.

Пишеться:



Мається на увазі:



У повільному темпі виникає відчуття, ніби це триольна пульсація, але, у міру зростання темпу, восьмі ноти вирівнюються. Треба зауважити, що ці восьмі ноти граються рівно, але позаду. На жаль, це неможливо пояснити з точки зору теорії, але ж з точки зору практики, саме так народжується грув (англ. groove – «кач, качати»). Тобто

барабани з контрабасом грають рівні четверті ноти, у той час як духові виконують восьмі ноти позаду заданого темпу. І саме тому, враховуючи подібні ймовірні розбіжності між теорією і практичним виконанням, слід зазначити, що до кожного підручника, який стосується джазової імпровізації, аранжування або композиції, додаються аудіоприкладі або посилання до джерел у мережі «Інтернет».

Варто наголосити, що аудіальний досвід і транскрипція є незамінним фактором у становленні джазового музиканта. І бенд-лідер повинен не тільки усвідомлювати зазначені вище чинники, а ще й мати досвід в оркестровій практиці.

Керівнику джазового ансамблю критично важливо розуміти не тільки технічні та темброві особистості того чи іншого інструмента, а й методологічні нюанси виконання певної артикуляції, прийомів або звукових ефектів. Наприклад, вказаний у партитурі прийом *glissando* (eng. Long Gliss) виконується трубами на напівпритиснутих помпах, тромбонами – за допомогою куліси, а саксофонами – за допомогою хроматичної гами.

**Висновки.** Проаналізувавши яскраві зразки відомих джазових творів (передусім, аудіозаписів), написаних провідними джазовими авторами, виконавцями та викладачами, можна стверджувати кілька шляхів подолання проблем нотації у джазовій музиці, а саме: чітко усвідомлювати стильовий напрям до якого належить той чи інший твір, а відтак, розуміти правила «мовної» метроритмічної специфіки його виконання; орієнтуватися на еталонність виконання конкретного твору його автором, можливо найбільш переконливим інтерпретатором; знати історичні передумови розвитку джазової музики, а також особливості методики виконавсько-технічного оволодіння мистецтвом гри на інструментах; вміти розпізнавати характерні означення в джазових композиціях, окреслених автором музики. Вирішення проблем джазових нотацій значно покращить репетиційний процес як у студентських ансамблях, так і в професійних колективах, а також прискорить час, потрібний для розуміння джазової музики різними виконавцями.

**Перспективи дослідження.** У подальшому вивченні означеної теми важливим буде проведення аналізу джазової нотації як сольних, ансамблевих, так і оркестрових композицій, написаних сучасними джазовими музикантами.

### **Список використаних джерел і літератури:**

1. Bill Evans clinic on Jazz Saxophone at Mariachi Moscow: Retrieved 11.01.2023 from URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YZJQ0uvU0UI&t=3s>
2. Dark Side Trio jazz composition the „Haiku”: Retrieved 10.01.2023 from URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3fk0g3uQAv0>
3. Jazz Big Band tips & rehearsal techniques: Retrieved 12.01.2023 from URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6CH-IE99ZvU&t=224s>
4. Compilation of the jazz compositions „The New Real Book”. Copyright 1988. SHER MUSIC CO., Petaluma, 145 p.
5. Charlie Parker jazz composition „Anthropology”. Retrieved 09.01.2023 from URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AMuItUv9xZc>
6. Bill Dobins Jazz arrangement and composition. The line approaching. 2018. Advance Music. 131 p.
7. Garry Lindcy The ways jazz arrangement from the quartet to the Big Bend. 2004. Staff Art Publishing. 180 p.
8. Garry Manchini The score and sound. 2018. Northridge Music. 130 p.
9. Sammy Nestico The full course of the arrangement. Advance Music. 152 p.
10. Don Sebesky The contemporary arranger. 1975. Alfred Publishing Comp. 127 p.
11. JMI Blog – What is „Jazz language” in music world. Retrieved 15.01.2023 from URL: <https://www.jazz.qld.edu.au/2017/03/28/jmi-blog-jazz-language/>

### **References:**

1. Bill Evans clinic on Jazz Saxophone at Mariachi Moscow: Retrieved 11.01.2023 from URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YZJQ0uvU0UI&t=3s> [in English].
2. Dark Side Trio jazz composition the „Haiku”: Retrieved 10.01.2023 from URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3fk0g3uQAv0> [in English].
3. Jazz Big Band tips & rehearsal techniques: Retrieved 12.01.2023 from URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6CH-IE99ZvU&t=224s> [in English].
4. Compilation of the jazz standarts „The New Real Book”. Copyright 1988. SHER MUSIC CO., Petaluma, 145 [in English].
5. Charlie Parker Jazz composition „Anthropology”. Retrieved 09.01.2023 from URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AMuItUv9xZc> [in English].
6. Bill Dobbins, (2018). Jazz arrangement and composition. The line approaching. Advance Music. 131 [in English].
7. Harry Lindsey, (2004). The ways jazz arrangement from the quartet to the Big Bend. Staff Art Publishing. 180 [in English].
8. Henry Manchini, (2018). The score and sound. North Music. 130 [in English].
9. Sammy Nestico, (2000). The full course of the arrangement. Advance Music. 152 [in English].
10. Don Sebesky, (1975). The contemporary arranger. Alfred Publishing Comp. 127 [in English].
11. JMI Blog – What is „Jazz language” in music world. Retrieved 15.01.2023 from URL: <https://www.jazz.qld.edu.au/2017/03/28/jmi-blog-jazz-language/> [in English].

**Цвєтїнський Яків Андрійович,**  
*аспірант кафедри музикознавства,  
композиції та виконавської майстерності  
Дніпровської академії музики*  
тел.: (093) 414 - 41 - 17  
e-mail: yakiv.tsvietinskyi@wmich.edu  
<https://orcid.org/0000-0002-3567-3091>

## **СПЕКТРАЛЬНИЙ АНАЛІЗ ЗВУЧАННЯ ІНСТРУМЕНТІВ ДЖАЗОВОГО АНСАМБЛЮ ТА ПРИНЦИП ТЕМБРОВОЇ КОМПЕНСАЦІЇ**

**Мета** статті полягає у висвітленні певних принципів спектрального аналізу тембрів джазових інструментів та їх поєднання у джазовому ансамблі. **Методологія** розробки означеної теми містить взаємодію наступних науково-дослідницьких методів, а саме – опис та узагальнення, порівняльний аналіз, елементи методу спектрального аналізу. **Новизна** пропонованої наукової статті зумовлюється здійсненням спектрального аналізу звучання інструментів джазового ансамблю та актуалізацією принципу тембрової компенсації. **Висновки.** Аналіз фізичних властивостей звуку інструментів дає суттєвий об'єм інформації не тільки з точки зору акустики, а й інструментування. Зрозумівши причини існування сталих комбінацій інструментів, принципи їх побудови можливо сформулювати в універсальні правила поєднання тембрів. Подібні норми не тільки можуть призвести до появи нових форматів ансамблю, але і стати відправною точкою до більш глибокого розуміння законів музики в цілому. Використовуючи лише дві базові характеристики тембру, як спектр та ADSR, з'являються безмежні перспективи для дослідження звуку та практичних принципів роботи з ним. Принцип тембрової компенсації вимагає подальшого дослідження з іншими комбінаціями інструментів. Відкритим залишається питання невдалих комбінацій, та обґрунтування фізичних причин тембрової несумісності, або визначення інших способів художнього поєднання звуків, що не відповідають вищезгаданому принципу.

**Ключові слова:** спектральний аналіз, тембр, інструмент, джазовий ансамбль, звук.



**Tsvietinskyi Yakiv**, postgraduate of the department of Musicology, Composition and Performing Skills in Dnipro Academy of Music

### **Spectral analysis for sounding of jazz ensemble instruments and the principle of timbre compensation**

**The purpose** of this article is revealing of the definite principles of spectral analysis for timbre of jazz instruments and uniting their in jazz ensemble. **The methodology** of this represented disquisition accommodates the mutual relation of the next scientifically investigative methods, precisely describe and generalization, comparative analysis, the elements method of spectrum analysis. **The newness** of this submitted scientific work is conditioned by implementation of spectrum analysis of sounding instruments from jazz ensemble as well as actualization of the principle for timbre compensation. **Conclusions.** The analysis of physical qualities of instrumental sound gives the volume of information not only from the point of view of acoustics, but also instrumentation. The universal rules (instructions) of uniting of instrumental timbre can be formulated by comprehension of causes, reasons of being stable combinations of instruments, the principles of their construction. Such norms can not only lead to the emergence of new ensemble jazz instrumental formats, but also become a starting point for a deeper understanding of the sound laws of music in general. Using only two basic characteristics of timbre, precisely the spectrum and ADSR, there are limitless possibilities for sound research and practical principles of working with it. The principle of timbre compensation requires further investigation with other combinations of jazz musical instruments. The issue of unsuccessful combinations, and the justification of the physical causes of timbre incompatibility, or the determination of other ways of artistic combination of musical sounds that do not correspond to the above-mentioned principle, remains open.

**The key words:** spectral analysis, timbre, instrument, jazz ensemble, sound.

**Постановка проблеми.** Суттєву роль в формуванні звучання будь-якого ансамблю визначає його склад. Є багато факторів, які впливають на вибір інструментів – жанр та стиль музики, наявність музикантів, концертного приміщення, можливості підсилення звуку тощо. Але визначну роль у форматі ансамблю відіграє саме поєднання тембрів, художні можливості інструментів, їх динамічні характеристики, баланс між ними. Чимало літератури з аранжування, оркестрування, композиції, розглядає це питання з практичної точки

зору – розглядаються сталі й вивірені комбінації тембрів, які виконують роль зрозумілих шаблонів. Будь-яке відхилення від цих шаблонів – серйозний творчий виклик, в якому зазвичай вибір робиться скоріше інтуїтивно, ніж базуючись на теорії. Нові технології звукового синтезу, емуляції, програмування звуку, доступність процесу запису, трансформації звуку живих інструментів вимагають більш глибокого розуміння принципів поєднання тембрів. Головним критерієм до цих принципів є їх універсальність, доступність їх розуміння, практичність.

**Актуальність дослідження.** Не дивлячись на безкінечне число можливих комбінацій інструментів, слід звернути увагу на традиційні формати ансамблів. Такі склади перевірені часом мають конкретні причини свого формування – збалансоване, гармонійне звучання та широка палітра художньої виразності. Зрозумівши їх базові закономірності, принципи поєднання тембрів, з'являється можливість їх використання з іншими інструментами. Фізичний аналіз базових тембральних характеристик, формулювання звукових якостей інструментів, розуміння їх взаємодії всередині ансамблю, є одним з потенціальних підходів до виокремлення принципів формування збалансованого, органічного звучання для нових комбінацій інструментів. Утім, проблема формування тембрового балансу та певної комбінаторики інструментів, недостатньо висвітлюється в сучасній літературі у науково-теоретичній площині.

**Огляд літератури.** Проблеми спектрального аналізу звучання інструментів, тембрової взаємодії, психоакустичні властивості, що пов'язані з тембром та іншими елементами, висвітлено в різних аспектах у роботах М. Фішшера [4], Й. Маркіс та Е. Мюллет [6], Ж. Жозе-Барред, А. Рубел і Т. Сікора [1]. Ці аспекти торкаються технічних моментів та потребують застосування даних акустики, фізики й ін. Так, Ж. Жозе-Барред представляє «обчислювальну модель звуків музичних інструментів, яка зосереджена на захопленні динамічної поведінки спектральної форми», що дає можливість технічно вирізняти окремі тембри у моноауральних поліфонічних записах [1, 663].

Й. Маркіс висвітлює темброве сприйняття та слухове об'єднання тембрів, уточнює принципи звучання, що сприймаються слухачем як благозвучність та можуть забезпечити теоретичну основу для оркестровки. Автор описує декілька експериментів, які оперують

звуковими потоками, «перцептивні з'єднання послідовних подій, що включали або окремі інструменти, або змішані комбінації інструментів з однієї чи різних родин. Музиканти та немужиканти оцінювали ступінь сегрегації, який відчувається в уривках» [6].

**Мета статті** полягає у висвітленні певних принципів спектрального аналізу тембрів джазових інструментів та їх поєднання у джазовому ансамблі.

*Будова джазового ансамблю.* У світі джазової музики домінують традиційні склади ансамблів: тріо, квартети, квінтети, біг-бенди. Значно рідше зустрічаються експериментальні склади, використання електроніки, або використовуються класичні, етнічні інструменти тощо. Багато музикантів обирають комфорт та естетику звичних слуху поєднань тембрів. Але навіть в такому випадку є достатньо опцій для створення різноманітного звучання.

Розглянувши будову майже будь-якого джазового складу, є певні універсальні принципи, які зрозумілі без детального аналізу. Одним з них є поділ на дві або три основні групи (в залежності від розміру ансамблю): ритм-секція та соліст, або ритм-секція, духові інструменти, та соліст. Духові інструменти майже завжди об'єднуються в секцію, і дуже рідко функціонують окремо. Хоча яскравим прикладом різноманіття функцій духових інструментів є диксиленд, якому характерна своєрідна поліфонія і кожен духовий інструмент грає свою лінію: корнет – мелодію, тромбон – гармонічний контрапункт, а кларнет обіграє гармонію швидкими арпеджіо (із сучасної точки зору, сузафон або тубу в цьому ансамблі буде вірніше віднести до ритм-секції). Після появи біг-бендів і свінгу, саме вертикальне об'єднання духових стає найбільш розповсюдженим у джазовій музиці.

Наступним, хоч і очевидним, але ключовим принципом є заповнення інструментами різних регістрів: було б важко уявити собі біг-бенд, в якому всі 13 духових партій грали б труби. Традиційно труби грають в першій-третьій октавах, тромбони у великій-першій. Саксофони, за рахунок своєї гнучкості й того факту що у секції представлені три їх види (альт-, тенор-, баритон-саксофон), покривають всі доступні регістри, але зазвичай дублюють партії мідних інструментів у тутті або заповнюють висотний простір між мідними групами [5, 197]. Навіть якщо в ансамблі з духових будуть тільки труба, саксофон і тромбон, подібний порядок зберігатиметься, хоча ще частіше ці інструменти гратимуть в унісон. У ритм-секції все

простіше – гармонічні інструменти оминають регістр, в якому грає контрабас або бас-гітара. Барабани, хоча окремі частини барабанної установки можна поділити на ті, що звучать вище або нижче, такій простій регістровій категоризації не піддаються, і їх взаємодія з іншими інструментами значно складніша для аналізу.

Якщо з групуванням секцій оркестру або ансамблю і поділом регістрового простору принципи інструментування абсолютно зрозумілі, то *темброві принципи поєднання інструментів значно складніші*. З одного боку, інструменти повинні легко зливатись в унісоні, з іншого – за рахунок тембрів, слухач повинен бути здатним розділяти між собою окремі музичні елементи, як мелодичну лінію, гармонію, навіть соліста від секції [4]. Навіть у професійному середовищі тембр найчастіше розглядається з художньої точки зору, а для його характеристики, замість фізичних термінів, використовуються епітети – яскравий, тьмянний, глибокий, різкий тощо. Звісно, що цей факт не зменшує практичності подібної термінології, але ці терміни важко піддаються систематизації, до того ж часто описують лише окремі властивості звуку.

Саме тембр є тією якістю звуку, що відрізняє один інструмент від іншого. Завдяки унікальності поєднання обертонів та їх темпоральної динаміки, кожен інструмент має свої індивідуальні характеристики. З точки зору фізики, є велика кількість характеристик, що формують тембр, це і атака, спектральні характеристики, ADSR (attack, decay, sustain, release) або envelope, просторові характеристики, рівень шуму тощо. Але ключовими двома характеристиками є саме спектр та ADSR, так як розглядають всі три необхідні виміри – частоту, амплітуду, та їх динаміку в часі.

Хоча ці терміни зазвичай невідомі більшості композиторів або виконавців, майже кожен розуміє ці терміни інтуїтивно. Однією зі спектральних характеристик є форманта – самий резонуючий обертон у тембрі інструменту. Зручною є паралель із людським голосом, в якому форманти можуть бути виражені схематично характерними голосними: «у», «о», «а», «е», «и», «і» (у кожній мові ці голосні будуть відрізнятись) [7, 31; 2, 725]. Навіть імітуючи звучання інструменту голосом, ми у першу чергу спробуємо вибрати відповідну форманту. Не зважаючи на певну абстрактність цього поділу, кожна форманта відповідає певному діапазону частот, що може допомогти сформулювати фізичні характеристики звуку більш доступною мовою.

ADSR характеристика для людини ще більш зрозуміла, тому що визначає наскільки гучним є початок звуку, наскільки швидко атака стихає, наскільки довго тримається та стихає сам звук. Із практичної точки зору це визначають музичні штрихи, але ADSR стосується у першу чергу фізичних характеристик, а не музично-естетичних.

Скориставшись цими двома поняттями, ми можемо сформулювати темброві «портрети» різних інструментів та зрозуміти їх сумісність. Навіть спрощене, інтуїтивне розуміння тембрових характеристик дає достатньо інформації для свідомого, контрольованого будування тембрової палітри ансамблю та відкриває простір для експериментування.

*Тривимірний спектральний аналіз фрагментів запису джазової композиції.* Для аналізу було обрано композицію українського джазового гітариста Тараса Кушнірука «5 AM», записану в 2022 році у Львові у складі квартету: Тарас Кушнірук – гітара, Яків Цветінський – флюгельгорн, Микола Кістенцов – контрабас, Дмитро Литвиненко – барабани.

Ця композиція була обрана із низки причин. По-перше, для аналізу звучання окремих інструментів необхідний доступ до окремих ізольованих доріжок запису, і одним із факторів стала наявність повного студійного проекту в цифровому вигляді. По-друге, склад цього квартету знаходиться поміж традиційним та нетрадиційним варіантами. З одного боку, в основі ансамблю гітарне тріо, з іншого – рідкісність комбінації сольного мідного духового інструмента з гітарою, як єдиним гармонічним інструментом. Дуже розповсюдженим складом є гітарне тріо з тенор-саксофоном, а записів такого складу з трубою дуже мало. Цікавою тенденцією є вибір додаткового інструмента джазового трубача – флюгельгорна, для гри із гітарою. Прикладами подібних комбінацій є ансамблю Real Feels Джона Реймонда, записи Кенні Віллера з гітаристами Джоном Аберкромбі, Біллом Фрізелом, Джоном Парічеллі, або записи українського басиста Костянтина Іоненка з Дмитром Бондаревим. Флюгельгорн має значно м'якше звучання, у порівнянні з трубою, і дуже органічно поєднується зі звучанням джазової гітари.

Для аналізу були обрані два коротких фрагменти з проведення мелодії твору. Обидва фрагменти виконуються гітарою і флюгельгорном в унісон, для полегшення аналізу спільних та відмінних тембрових характеристик.

Фрагмент № 1 – перший мотив частини А, має спокійний характер, контрабас та барабани грають свінг «на 2», тобто у широкому пульсі половинними нотами. Гітарна партія твору виглядає наступним чином (необхідно врахувати, що гітара нотується на октаву вище свого фактичного звучання):

**A**

**IN 2** Ebmaj7 B13(#11) Bb7 Bb(sus4b9) Abm13

Фрагмент № 2 трохи довший і охоплює вихід на частину Б та її перший мотив; зіграна більш енергійно, та акомпанемент переходить на «4», у свінгову пульсацію чвертями.

5 Gm7 Gb6/9 Fm7 E7(#11) E7(#11)

**B** **WALKING**

10 Bbm7(b5) Eb7(#9) Emaj7(#11) A13(#11) G#m7

Обидва фрагменти контрастні по характеру виконання мелодії та акомпанементу й звучать у різних регістрах.

Окремо необхідно зазначити, що гітара Heritage H-555, яка звучить на записі, хоч і пропущена через низку педалей ефектів (Wampler Tumnus, TC Electronic Bass Compressor Spectra Comp, Mosky Blue Delay, Ehx Holy Grail), але має природній та «класичний» звук джазової гітари. Згадані педалі не використовуються як художні ефекти, а лише балансують тембр інструмента.

Для спектрального аналізу була використана програма Isotope RX-7, яка використовується для музичної реставрації, але має зручний спектральний візуалізатор. Він показує спектр у трьох вимірах: часовий (горизонталь), частотний (вертикаль) та амплітудний (яскравість кольору). Всі звукові доріжки об'єднані у чотири окремих групи, відповідних інструменту (в той час, як флюгельгорн і гітара

знімались по одному мікрофону, контрабас записаний двома, барабани – чотирма мікрофонами). Фрагменти аналізовані після звукової обробки (компресії, еквалізації) та відповідають гучності кінцевого міксу запису. Таким чином, ми розглядаємо перспективу слухача і орієнтуємося на кінцеве звучання твору, а не на вихідний сигнал із мікрофонів. У додаток, це надає можливість не тільки аналізувати тембральні характеристики окремих інструментів, а й порівнювати їх між собою у контексті цілого збалансованого запису.

Зі спектрограми фрагменту № 1 стає зрозуміло, що всі чотири інструменти суттєво відрізняються своїми тембровими характеристиками. У той час, коли гітара і флюгельгорн займають спільний простір, барабани і контрабас заповнюють частотні діапазони, в яких інші інструменти не представлені. Тарілки та хай-хет рівномірно заповнюють частоти вище 3.5 кГц, а там де вони співпадають із мелодією, звучать достатньо тихо, не перешкоджають і не створюють шуму. В доріжці контрабасу через погану звукоізоляцію яскраво видно барабани, але можна і побачити окремі ноти в діапазоні 100-300 Гц.

Спектрограма фрагменту № 2 відображає довший відрізок і контрабас із барабанами в ньому значно краще прослідковуються.

Найцікавішим феноменом у цьому записі є поєднання в унісоні тембрів гітари та флюгельгорна. Темброва палітра флюгельгорна виглядає рівномірною та упорядкованою, найяскравішими є перші два обертони, вищі ж призвуки мають більш тимчасовий характер і стихають після атаки. Атака флюгельгорна дуже м'яка, навіть у другому енергійному фрагменті – на спектрограмі чітко видно, що обертони кожної ноти з'являються послідовно, не одночасно. Гітара ж у свою чергу має відчутно перкусивну атаку, на графіках видно чіткі вертикальні лінії з короткою тривалістю. Особливістю гітари є тихі другий та третій обертони, яскраві перший та п'ятий, і наявність цілого ряду призвуків у діапазоні 3.5 - 4 кГц, в якому флюгельгорн майже відсутній. Якщо скористатись аналогією з голосними, то форманта флюгельгорна в діапазоні 500-600 Гц відповідає звуку «о», в той час коли гітара з цілою купою призвуків в районі 1,5 кГц умовно відповідає звукам «а» – «е».

Можливою причиною того, що флюгельгорн дуже добре зливається із гітарою є те, що ті 2-3 обертони, які у гітарі не виражені, у флюгельгорна яскраві та рівномірні. В свою чергу, гітара компенсує

вищі частоти, яких у флюгельгорна майже немає. Через те, що атака в обох інструментів дуже різна, в унісоні вона звучить одночасно чіткою (через перкусивність гітари) і насиченою (через її поступовість і тривалість у флюгельгорна). Доречним було б назвати це принципом тембрової компенсації, який можна розглядати не тільки на рівні регістрів і частотних просторів, але й на рівні спектральних характеристик окремих нот.

Перспективою подібного принципу є формування тембрових «портретів» окремих інструментів, що дає можливість гнучкого свідомого підбору звукової палітри складу ансамблю та комбінацій тембрів усередині ансамблю. Зрозуміло, що кожен інструмент змінює свої звукові властивості в залежності від динаміки, регістру, штрихів, виконавця, окремого інструмента і потребує детального вивчення для повноти розуміння його тембрових характеристик. Але навіть спрощене, поверхнєве розуміння цих властивостей відкриває ціле поле для творчого пошуку та експериментів.

**Висновки.** Аналіз фізичних властивостей звуку інструментів дає суттєвий об'єм інформації не тільки з точки зору акустики, а й інструментування. Зрозумівши причини існування сталих комбінацій інструментів, принципи їх побудови, можливо сформулювати в універсальні правила поєднання тембрів. Подібні правила не тільки можуть призвести до появи нових форматів ансамблю, але і стати відправною точкою до більш глибокого розуміння законів музики в цілому. Використовуючи лише дві базові характеристики тембру, як спектр та ADSR, з'являються безмежні перспективи для дослідження звуку та практичних принципів роботи з ним.

**Перспективи дослідження.** Принцип тембрової компенсації вимагає подальшого вивчення з іншими комбінаціями інструментів. Відкритим залишається питання невдалих комбінацій та обґрунтування фізичних причин тембрової несумісності, або визначення інших способів художнього поєднання звуків, які не відповідають вищезгаданому принципу.

#### **Список використаних джерел і літератури:**

1. Burred J.J. Dynamic Spectral Envelope Modeling for Timbre Analysis of Musical Instrument Sounds. IEEE Transactions on Audio, Speech, and Language Processing, Vol. 18, no. 3, 2010, P. 63–74.
2. Dunn F. Springer Handbook of Acoustics. Springer New York, 2015. 152 p.



3. Elliott Taffeta M. Acoustic Structure of the Five Perceptual Dimensions of Timbre in Orchestral Instrument Tones. *The Journal of the Acoustical Society of America*. Vol. 133, no. 1, 2013. P. 389–404.
4. Fischer Manda Instrument Timbre Enhances Perceptual Segregation in Orchestral Music. *Music Perception*, Vol. 38, no. 5, 2021. P. 73–98.
5. Gary Lindsay. *Jazz Arranging Techniques: From Quartet to Big Band*. Staff Art Publishing, 2005. 123 p.
6. Makris I., Mullet E. Judging the Pleasantness of Contour-Rhythm-Pitch-Timbre Musical Combinations. *The American Journal of Psychology*. Vol. 116, no. 4, 2003, P. 581–611.
7. Meyer J. *Acoustics and the Performance of Music*. Springer New York, 2014. 115 p.
8. Whalley I., William A. Sethares: Tuning, Timbre, Spectrum, Scale. *Computer Music Journal*. Vol. 30, no. 2, MIT Press, 2006.

### References:

1. Burred, J.J. (2010). Dynamic Spectral Envelope Modeling for Timbre Analysis of Musical Instrument Sounds. *IEEE Transactions on Audio, Speech, and Language Processing*, 18 (3), 63–74 [in English].
2. Dunn, F. (2015). *Springer Handbook of Acoustics*. Springer New York, 152.
3. Elliott Taffeta, M. (2013). Acoustic Structure of the Five Perceptual Dimensions of Timbre in Orchestral Instrument Tones. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 133 (1), 389–404 [in English].
4. Fischer, M. (2021). Instrument Timbre Enhances Perceptual Segregation in Orchestral Music. *Music Perception*, 38 (5), 73–98 [in English].
5. Gary Lindsay, (2005). *Jazz Arranging Techniques: From Quartet to Big Band*. Staff Art Publishing, 123 [in English].
6. Makris I., Mullet E. (2003). Judging the Pleasantness of Contour-Rhythm-Pitch-Timbre Musical Combinations. *The American Journal of Psychology*, 116 (4), 581–611 [in English].
7. Meyer, J. (2014). *Acoustics and the Performance of Music*. Springer New York, 115 [in English].
8. Whalley, I., William, A. (2006). Sethares: Tuning, Timbre, Spectrum, Scale. *Computer Music Journal*, 30 (2), MIT Press [in English].

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

UDC 784.09

DOI 10.33287/222332

**Гонтова Лариса Валеріївна,**  
*кандидат педагогічних наук,  
доцент кафедри історії та теорії музики  
Дніпровської академії музики*  
тел.: (066) 110 - 28 - 62  
e-mail: dneprlara@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0001-5895-9036>

**ПАРАМЕТРИЗМ У МУЗИЦІ ТА АРХІТЕКТУРІ:  
МОЖЛИВІСТЬ ПАРАЛЕЛІЗМУ**  
**(на прикладі творчості Кайї Сааріахо та Захі Хадід)**  
*(із циклу статей «Теорія нового звуку»)*

**Метою статті** є розгляд процесу параметризації в музиці та архітектурі. Параметризм як певна концепція праці з матеріалом мистецтва, зокрема архітектури та музики, розкриває контрольованість над глибинними процесами художньої структури. Водночас це дозволяє вивільнити параметри функціонування структури, яка гнучко реагує на різні ситуації власного виконання (в музиці), явища оточуючого середовища (в архітектурі). **Методологія** статті спирається на звуковисотний аналіз в умовах відсутності її ладотональних ознак (за Ж.К. Ріссе), аналіз «чистоти звуку (гладкість або зернистість фактурі (за К. Сааріахо), композиційний аналіз типів руху, біоморфний аналіз дієвості параметру тембру та гармонії (стабільність – мобільність). **Новизна статті.** У пропонованій науковій публікації вперше в українському музикознавстві зроблено порівняльний аналіз параметризму в музиці та архітектурі. **Висновки.** Параметризм у трактуванні Захі Хадід спирається на пластичне відображення енергетики території, витончену образну асоціативність та багаторівневі мистецькі альянзи. Параметр світла у її трактуванні пов'язує будівлю та сприйняття людини, виявляє форму твору. Аналогічні якості притаманні й творам електроакустичної музики Кайї

Сааріахо, які базуються на параметричному підході до композиції, тембру та звуку: завдяки контролю над параметрами динаміки, структури звуку із точки зору різних типів спектру гармонік, тембр виступає певним «променем світла», який допомагає змістово сприйняти цю внутрішню структуру, її мінливість саме у певній темброво-фактурній ситуації та виконавському виборі. Висунуто припущення, що параметризм відкриває нові шляхи для співвідношення у сучасному мистецтві вільного та заданого, прекомпозиційного та композиційного, структурного та функціонального.

**Ключові слова:** параметризм, архітектура, музика, структура, функціонування, Кайа Сааріахо, континуальні форми.

**Hontova Larisa**, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department of Music History and Theory Dnipro Academy of Music

**Parametrism in music and architecture: possibility of parallelism (based on the works of Kaya Saariaho and Zaha Hadid)** (from the series of articles «New sound theory»)

**The purpose** of the article is to consider the process of parameterization in music and architecture Parametricism as a certain concept of work with the material of art, in particular architecture and music, reveals controllability over the deep processes of the artistic structure. At the same time, it allows you to release the parameters of the functioning of the structure, which flexibly responds to different situations of its own performance (in music), phenomena of the surrounding environment (in architecture). **The methodology** of the article is based on pitch analysis in the absence of latotonal features (according to J.K. Risse), analysis of „sound purity” (smoothness or graininess of the texture, according to K. Saariaho), compositional analysis of movement types, biomorphic analysis of the effectiveness of timbre and harmony parameters (stability – mobility). In the article, for the first time in Ukrainian musicology, a comparative analysis of parametricism in music and architecture was made, which determined **the novelty** of the work. **Conclusions.** Parametricism in the interpretation of Zaha Hadid is based on a plastic display of the energy of the territory, sophisticated figurative associativeness and multi-level artistic allusions. The parameter of light in its interpretation connects the building and human perception, reveals the form of the work. Similar qualities are inherent in works of electroacoustic music Kaija Saariaho, which are based

on a parametric approach to composition, timbre and sound: due to control over the parameters of dynamics, sound structure from the point of view of various types of harmonics of the spectrum, the timbre acts as a certain „ray of light” that helps to meaningfully perceive this internal structure, its variability precisely in a certain timbre-textural situation and performance choice. It is suggested that parametricism opens new ways for the relationship between free and given, precompositional and compositional, structural and functional in modern art.

**The key words:** parametricism, architecture, music, structure, functioning, Kaija Saariaho, continuous forms.

**Постановка проблеми.** Занурення у природу власного матеріалу притаманне кожному виду мистецтва у будь-якому вигляді, що є свідомством певного «самоусвідомлення» ним законів саморозвитку. Глибинні якості кольору в живопису або нові відчуття матеріалу в скульптурі, притаманні таким відомим явищам, як творчість імпресіоністів та дивізіоністів, стилям модерн та хай-тек в архітектурі, скульптурам пізнього Мікеланджело та роботам Родена тощо. Будь-який новаторський, авангардний стрибок в історії мистецтва починався з переосмислення законів виразної мови мистецтва та можливостей його матеріалу. Не є виключенням і музика: проблеми нового звукового простору, звукових ландшафтів є однією з магістральних в історії музики, особливо у ХХ – ХХІ ст. За результатами креативної діяльності Е. Вареза «найсуттєвішою креативною знахідкою Е. Вареза можна вважати сам підхід до звуку, в якому особливе місце займає увага до тембру, артикуляції та „інтенсивності” – його динамічного життя. Основна роль належить саме звуку як основному елементу музичної тканини. Вся музична організація підпорядкована демонстрації того, що він може бути цінним сам собою, а його властивості можуть замінити гармонію, мелодію, тематизм – традиційні базові елементи музичного твору. Це погляд на музику поза інтонаційною, ладогармонічною системами» [6, 20].

Але, як відомо, у Е. Вареза ще не було тих засобів, за допомогою яких він зміг би реалізувати нові якості нового звуку.

**Аналіз теоретичних напрацювань.** К. Штокхаузен на Дармштадтських курсах аналізував твори Веберна з позицій створення нового тону, «його висотних, ритмічних та тембрових пропорцій, що по-новому схарактеризувало б твір у цілому: фактично,

це означало притязання до створення за допомогою електронних засобів» [12, 14].

Таке виокремлення різних параметрів звуку, їх комбінаторики та контролю над процесом, поступово набули певної диференціації, в процесі якої однією з найактуальніших стала проблема параметризації звуку та засобів, за допомогою яких стає можливим подальше просування в глибину звуку. Подібні процеси відбуваються і в інших видах мистецтва, що вказує на радикальні зміни у ставленні до матеріалу та його організації. Контроль за параметрами за допомогою певних комп'ютерних програм уможливив трансформацію *будь-якого звуку дійсності*, що може означити революцію в історії музики.

**Метою статті** є розгляд процесу параметризації в музиці та архітектурі.

**Об'єктом дослідження** є сучасне музичне мистецтво та архітектура, а **предметом** – своєрідні ознаки параметризації в музиці та архітектурі.

**Основна частина.** Процес виокремлення, акцентування та виразного значення окремих параметрів звуку можна спостерігати у різних авторських стилях, але системного характеру він набуває з кінця XIX століття, а потім закріплюється в композиційній техніці серіалізму. Висловлювання П. Булеза щодо «суворої логіки, яка не може не бути пов'язаною із твором» [12, 182], відкриває шлях від серіалізму до рішення його складних завдань, за контролем параметрів звуку із допомогою комп'ютерів. Згодом з'явиться і поняття «алгоритмічна музика», що практично співпадає за типом мислення з означеним процесом в архітектурі.

Отже, ті завдання, які ставили перед собою представники Авангарду, не вкладалися у межі математичних розрахунків та вимагали певної технічної підтримки. Наведемо коментар Леоніда Грабовського, одного з піонерів української електроакустичної музики, який наголосив, що імпульси до застосування нових параметрів звуку спочатку надали література, кіно, образотворче мистецтво. «Я зрозумів, що має бути щось на зразок системи, яка вміщує всі елементи і перетворює їх в єдність... Лише у 2008 році настав час, коли я отримав допомогу та поради від одного гуру комп'ютерної музики на ім'я Майкл Гогінс, який вказав мені на мову програмування *LISP*, що відповідає моїм потребам... Моя музика будується з фрагментів, які я називаю потоками... Для мене мої потоки

мають певну контрастність і, можливо, різні моменти поетапних змін. Тож я дійшов до ідеї отримати систему фібоначізації та дефібоначізації у своїх послідовностях рядків, послідовностей пітчейнів та одиниць ритму... Я щось собі уявляю, але зазвичай деталі з'являються тоді, коли алгоритм видасть мені той чи інший текст» [2].

Теоретичне обґрунтування застосування комп'ютерів та логічній появі електроакустичної музики надав Юг Дюфур, який зазначав, що музична інформатика дуже швидко перейшла від роботи з імітуванням звуків природнього походження до фундаментальних змінних. Композитор писав: «Музична інформатика перетворюється на мистецтво лише у той момент, коли вона цікавиться не відтворенням феномену, а долає поріг природознавства, щоб експериментувати в галузі можливого, застосовуючи нову пластику звуку» [7].

Параметрична архітектура також використовує сучасні комп'ютерні програми, які дозволяють не тільки параметрично моделювати, але і розробляти математичні алгоритми, логічні умови, що дозволяють знайти оптимальне рішення задачі в автоматичному режимі, розширює можливості при створенні складних форм і структур. Параметризм в архітектурі став, як і в музиці, проявом нового глобального стилю. Таким чином, «параметризація дозволяє за короткий час „програти” різні схеми за допомогою зміни параметрів або геометричних співвідношень. Маючи можливість закладати в процес проектування більшу кількість даних і обмежень, можна отримати проект, що максимально враховує багато факторів, які складно пов'язуються традиційними методами. Параметричні методи дозволяють працювати в реальному часі з найактуальнішими даними (параметричним способом описується не одна форма, а певна множина, куц форм, які можуть бути отримані шляхом геометричного подання однієї математичної залежності)» [4, 207].

У параметризмі на зміну поділу і повторення приходять принцип безперервної зміни всередині всіх систем, що утворюють архітектурний об'єкт, а також їх інтенсивну взаємодію. Все це можна втілити завдяки новій концепції гнучкості всіх архітектурних елементів і комплексів.

Подібна гнучкість мислиться специфічно: будь-які фрагменти, деталі, з яких будується поверхня побудови, «відповідають» навіть

невеликим змінам в базових параметрах навколишнього середовища або спостерігача, взагалі відбиваються на всій поверхні об'єкта.

Як бачимо, архітектура теж у процесі постановки нових завдань прийшла до аналогічних з музичним мистецтвом засобів технічного рішення. *Застосування комп'ютерної алгоритмізації та програмування* є першою паралеллю між параметризмом в музиці та архітектурі.

Друга близька паралель із музичним мистецтвом – *це тяжіння до безперервних континуальних форм*. Саме у параметризмі відбувається усталене уникнення будь-яких поділів і повторювань, і домінує безперервна зміна всередині всіх систем, що утворюють архітектурний об'єкт, їх інтенсивна взаємодія. Головна породжуюча ідея полягає у визнанні параметристами гнучкості всіх архітектурних елементів і комплексів. Як відомо, засновник параметризму П. Шумахер вважав прості геометричні об'єкти, тобто куби, циліндри, піраміди, прямі лінії їх занадто жорсткими, тому запропонував ввести такі елементи, які є динамічними та змінними: сплайни, шишки, підвідділення, які здатні бути більш елементами складних геометричних утворень, таких як «тканина», «волосся», «краплі» й т.д. [11].

*Головна мета параметризму* – це об'єднати більшість складних факторів, що в умовах традиційного проектування зробити неможливо.

У параметризмі П. Шумахер увів нові домінуючі поняття-процеси: на відміну від поділу на традиційні функцію та форму, він пропонує *організацію та артикуляцію*, оскільки і організація, і артикуляція мають і функціональні, і формальні аспекти. Організація зосереджена на просторі так званими «великими мазками», що втілюється завдяки віддаленості чи близькості певних компонентів середовища й інтенсивності зв'язків поміж них. Артикуляція – термін (хоча не пояснений П. Шумахером), є базовим поняттям для архітектурної виразності, який визначає певне «промовляння» архітектурного образу і має великий вплив на сприйняття людини. За визначенням Д. Коха, артикуляція підкреслює просторову диференціацію декількома способами, спрямована таким чином на пізнання «як активну здатність, яка діє у зв'язку з наміром... також дозволяє розглянути потенціал різних культур, вбудованих у пізнання через поняття помітності та артикуляції» [8, 101].

Важливо, що обидва поняття є актуальними і для музичного мистецтва, що надає додаткове обґрунтування для дослідження взаємодії форми та певних синтаксичних засобів її «вимовляння», яке безпосередньо спрямоване на слухача. В електроакустичній музиці ці поняття також змінюють традиційну структуру та функцію. Артикулювання у подібних музичних творах відбувається завдяки змінам типів руху звукомас, співвідношенню електроніки та акустичних інструментів (якщо вони передбачені). При параметричному підході, коли задаються та вираховуються певні дані тембрового профілю твору, ритміки, звуковисотності та шуму тощо, будь-яка зміна одного параметру обумовлює зміни в іншому параметрі. Ці зміни віддаються рішенню виконавця, який, безумовно, має багато коливань у процесі власного виконання.

Порівняємо це положення із завданням параметризму в архітектурі, тому параметризму, в якому декларується протистояння артикуляції формалізму. Усі фрагменти, деталі, які формують поверхню, можуть бути побудовані таким чином, щоб навіть невеликі зміни в базових параметрах навколишнього середовища або спостерігача, викликали відповідні зміни в них і відбивалися на всій поверхні.

Як і архітектура, електроакустична музика та взагалі сучасні композитори на шляху опанування інтенсивності простору звуку поступово вийшли на працю із континуумом, тобто час стає певною зв'язуючою ланкою між тембрами, які тепер підбираються ретельно, тому що від їх артикуляції залежить фрагмент континуума. Тобто, певні зміни континууму або зміна розкладу інструментів на сцені (майданчику), можуть викликати зміни в параметрах композиції.

Це стає одним із важливих чинників створення акустичного вподобання природним звучанням, що підтверджено відповідними програмами творів. Яскравим прикладом є відомий твір Кайї Сааріахо «Шість японських садів» (1993 – 1995), створений під враженням від поїздки до Японії «Japanese Gardens», на згадку про Тору Такеміцу (1930 – 1996). За словами композиторки, її особливо зачарували сади, які вона бачила в Японії та «ритм того часу». Ідея «музичного саду каміння» втілена авторкою завдяки засобам візуалізації: деякі сторінки партитури нагадують схематичні замальовки фотографій, зроблених у Кіото. Крім того, виконавцям рекомендовано у певних фрагментах робити розподіл рядків партитури певними руками, що підкріплено



особливим порядком розташування інструментів на сцені. Всі шість частин твору розгортають перед слухачем нарощування складності ритмічного рішення з варіантами поліритмії. Широко представлені ударні та їх функція формується в залежності від електронних звучань, в яких чутно звуки природи, ритуальний спів та ударні інструменти, записані в музичному коледжі Кунтачі із Шінті Уено. Секції готового міксту запускаються перкусіоністом під час роботи з комп'ютера Macintosh.

Вся робота з обробки та мікшування попередньо записаного матеріалу виконувалася на комп'ютері Macintosh у домашній студії Сааріахо. Деякі перетворення виконуються за допомогою резонансних фільтрів у програмі CHANT та за допомогою вокодера SVP Phaser.

Головним принципом композиційного розвитку творів циклу є зміни двох параметрів: ритму та тембру. Якщо, наприклад, для Жерара Грізе, одного із своєрідних філософів нового звуку та структурного тембру, поняття тембр невідокремлено від звуковисотності, то Сааріахо пропонує у «Шести садах» *іншу нерозділеність та взаємну мінливість тембру та ритму*.

«Сад Тэндзю-ан храма Нандзен-дзі» (Перша частина) презентує основні інструменти, які з'являються у певному порядку: трикутник, кротали, підвісна тарілка, дерев'яний блок, бубен, зроблений з колод барабан, 2 гонги та літаври. Мабуть, тут можна було б нагадати ідею руху у тембровому просторі як прорахованого та структурно-визначеного параметру, яку висловив Девід Вессел у 1979 році. На підґрунті багатомірної мапи тембрового простору він запропонував прорахувати відстань між тембрами, перцептивно еквівалентних. Вчений пояснив це аналогією між відстанями звуків у звуковисотному просторі.

У творі Сааріахо електронна частина записана раніше та складається з отфільтрованого голосу цвіркунів і починає рух завдяки перкусіоністу, за допомогою педалі комп'ютера Macintosh на початку твору.

Відповідно до авторської вказівки, ритм потрібно зберігати «дуже рівним» протягом усього твору. Композиційна особливість першої частини – наростання динаміки, коли починається *pianissimo* і повільно переходить до *forte*, а потім останні п'ять тактів (включаючи останній такт із позначкою «повторити *ad lib.*») повертається до *pianissimo*.

З точки зору фактурних параметрів «гладкості-зернистості», за визначенням Сааріахо, цикл має багатопланове рішення їх взаємодії. Так, у порівнянні із першою частиною, яка за фактурою «гладка», друга частина надає поліритмію, що обумовлена зернистістю електронних звучань (Рис. 1).



*Рис. 1 «Багато насолоджень (Сад Кінкаку-дзі)»*

Як зазначає Б. Мейер, «виконавець може відобразити розташування храму на його природному тлі, зосередивши увагу на характерному тембрі металевої пластини, який зустрічається в „Руху II“. Другий рух структурований навколо невеликих секцій, розділених тригером електроніки» [10, 48–49].

Параметр ритму обумовлений індивідуальними фактурними малюнками кожного з тембрів ударних: певного суперництва пальчикової тарілки та металевої пластини.

У третій частині «Сухе горне джерело», присвяченій храму Реандзі (Рис. 2), авторка реалізує завдання презентації «ритму часу» більш активно: перший тип, за визначенням Б. Мейера, суворий (із ремаркою «*Sempre energico*» або «*A tempo*»). Такий тип є стабільним у 19 тактах. Другий тип – вільний час, («*Roso libero*», яке має назву *B-Theme*), без постійної пульсації. Ця повільна п'єса є найбільшою у циклі, ритмічна експресія змінюється тут від «спокійного» до «ескпресивного» і «*roso furioso*», до низького відфільтрованого співу, якій проходить фоном.

Композиторка використовує інструменти різних матеріалів: дерево, шкіра, камінь. З ними співвідносяться тамтам, гонг та литаври. Електронний шар – запис перкусій, що знаходяться у постійних змінах.



*Рис. 2 Сад Реандзі*

Сааріахо з її концепцією відтворення природніх явищ, рухів та звуків, трансформує таким чином візуальні враження від відомого Саду каміння Реандзі, на що вказують дослідники. Як відомо, йдеться про розташування 15 чорних необроблених каменів, що створюють п'ять груп. Обрамленням кожної є зелений мох, а гравій «розчесаний» граблями на тонкі борозенки, що створює відчуття певного типу руху. Вважається, що з якої б точки не розглядав відвідувач саду цю композицію, п'ятнадцятий камінь завжди виявляється поза полем його зору, загородженим іншими каменями. Так виникає типова залежність параметрів від рухливості сприйняття людини та обраної точки зору, коли око рухається різноманітними шляхами. Тобто сприйняття є перемінною, за якими рухаються та змінюються інші параметри, що є аналогією до такої ж характеристики у параметричній архітектурі.

Проведемо паралель із поєднанням природнього світла ландшафту та штучного у будовах Захи Хадід, однієї з видатних представників параметризму в архітектурі. Працю із цими параметрами можна порівняти зі взаємодією електроніки та акустичними інструментами, звучання яких поєднуються зокрема, часом та просторовим континуумом. У проєкті наукового центру

Phaeno (Вольфсбург, 2005) (Рис. 3), якій є поворотним у формуванні творчого методу Захи Хадід, денне світло «працює» у парі зі штучним, що дозволяє людині бачити картину повністю, не поділяючи на зони і тим самим не вириваючи з контексту ландшафту.



*Рис. 3. Заха Хадід науковий центр Phaeno (Вольфсбург, 2005)*

Один з авторів книги, присвяченої ролі світла в архітектурі (Light Perspectives), Томас Шильке, впевнений: «Світло – це зв’язуюча ланка між архітектурою і тим, як ми її сприймаємо. Ми бачимо форму та матеріали не безпосередньо, а за допомогою світла» [5, 239].

Архітектура Захи Хадід не є винятком. Лінії у ранніх роботах і поля у пізніх вона використовувала для того, щоб буквально розкрити форму своїх будівель, підкреслити особливості проектування і вибір матеріалів. Також і в електроакустичній музиці, відчуття та структурування звукомасами часу та простору дозволяє «бачити» щільність або прозорість темброформ.

У «Частині IV» першоджерело візуальності дещо змінено: три основні розділи твору обумовлені трьома групами великих валунів альпінарію (по 5 у кожній). Цільові скелі оточені шаром дрібних каменів, які регулярно згрібають на довгі прямі лінії по довжині усього саду (доглядачі граблями по периметру кожної групи валунів).

У партитурі можна побачити, що верхній голос асоційовано із стеблами, які тягнуться донизу, а стебла, спрямовані вгору, – у нижньому рядку. Домінування A-Voice поступово зникає, тому що B-Voice ніби наздоганяє його. Виконавець, на думку Сааріахо, повинен візуально розділити два голоси протягом усієї частини, завдяки вищезгаданій концепції, розділяючи голоси між двома руками.

У частині V – «Моховий сад Сайхо-дзі» відображено історію саду, в якому альпінарій загинув від вогню та води й поступово

заростає мохом. Композиторка використовує свій багатий досвід трансформування візуальних вражень у *музично-візуальні*: ще у ранньому творі *Vers Le Blanc Verblendungen* закладено ідею, що мазок пензля починається із щільної позначки на сторінці й також, як і окремий звук чи комплекс, трансформується в окремі «пасма», що відповідає слову «*verblendungen*» («засліплення»). Заростання мохом створює іншу територію та врятовує сад, на думку композиторки. Все у саду ніби відповідає цьому відродженню, тому це єдиний твір циклу без електронної частини, і тут, як і в третій п'єсі, перкусіоніст може вільно вибирати деякі інструменти, якщо вони належать до трьох різних сімейств: дерева, шкіри та каменю.

Сааріахо у цьому творі презентує домінування ритмічної щільності між двома голосами, де *A-Voice* складається із кроталів, трикутника і бубона; *B-Voice* складається із дерева, металу та звуку каменю. Розділення рук створює ідеальний поділ між двома голосами руху. Звуки в партитурі реалізовані як скляна пляшка для кам'яного звуку, дерев'яний блок – для дерев'яного звуку та електрична розетка – звук металу.

Остання частина *SJG* під назвою «Кам'яні мости» («*Stone Bridges* («*Furioso*»)) є посиленням до мостів на імператорській віллі Кацура. Мости Кацура основані на довгих криволінійних формах, які відбито у довгих нарощуваннях звуку та його спаданні у цій частині.

Порядок вступу інструментів є, за спостереженням Мейєра, зворотнім відносно до «Частини I». Таким чином, це безумовно, Сааріахо створює цикл, в якому «*Рух VI*» виступає як трансформоване дзеркальне відображення першого руху, відносно входів інструментів і динаміки. Вона підкреслює циклічність твору використанням повторної чверті на трикутнику у початку першої частини та в кінці останньої. Пов'язуючи початок і кінець *SJG*, Сааріахо створює ілюзію, що всі шість рухів *SJG* є одним безперервним твором. Це є також втіленням того «ритму плинного часу», який так приваблював композиторку в японській культурі.

**Висновки.** Параметризм, як певна концепція праці з матеріалом мистецтва, зокрема архітектури та музики, розкриває контрольованість над глибинними процесами художньої структури. Водночас, це дозволяє вивільнити параметри *функціонування* структури, яка гнучко реагує на різні ситуації власного виконання (в музиці) та просторового континууму, явища оточуючого середовища

(в архітектурі). Параметризм у трактуванні Захі Хадід спирається на пластичне відображення енергетики території, на якій будується витвір... витончену образну асоціативність. Параметр світла пов'язує будівлю та сприйняття людини, виявляє форму твору. Аналогічні якості притаманні й творам електроакустичної музики Кайї Сааріахо, які базуються на параметричному підході до композиції, тембру та звуку: завдяки контролю над параметрами динаміки, структури звуку з точки зору різних типів спектру гармонік; тембру, що виступає як певний «промінь світла», який допомагає продемонструвати для сприйняття людини цю внутрішню структуру, яка стає мінливою саме у певній темброво-фактурній ситуації та виконавському виборі. Таким чином, параметризм відкриває нові шляхи для співвідношення у сучасному мистецтві вільного та заданого, прекомпозиційного та композиційного, структурного та функціонального.

#### Список використаних джерел і літератури:

1. Болотов І. Творчість геніального митця архітектури Захі Хадід – новий етап у розвитку архітектури. *Інноваційні технології в архітектурі та дизайні*. [колективна монографія]. Харків: ХНУБА, 2017. 668 с.
2. Грабовський Л. Алгоритмічний стиль вимагає багатого словника. URL: <https://theclaquers.com/posts/5206> (дата звернення: 12.12.2023).
3. Крицька І. Особливості творчого мислення К. Штокгаузена: серіальність, музичний час, метод медіації: автореф. дис. ... канд. мист. Київ, 2008. 22 с.
4. Нікуліна Є., Акопник С. Параметрична архітектура та перспективи її розвитку. *Архітектурний вісник КНУБА*. Вип. 16. 2018. С. 206–215.
5. Шильке Т. Язык освещения: применение семиотики в оценке дизайна освещения. *LEUKOS*, Вип. 15. 2019. С. 227–248.
6. Щириця Д. Творчість Едгара Вареза: взаємодія традиційного та креативного: автореф. дис. ... канд. мист. Київ. 2019. 20 с.
7. The IRCAM Musical Workstation: A Prototyping and Production Tool for Real-Time Computer Music Cort Lippe, Zack Settel, Miller Puckette and Eric Lindemann IRCAM, 31 Rue St. Merri, 75004 Paris, France
8. Koch D. Architectural Articulation and Configurations of Space: Advancing theory, principles and bases for spatial modelling In: *Proceedings of the 12th Space Syntax Symposium*. Beijing: Beijing Jiaotong University. 2019. 264 p.
9. Kaija-Saariaho-six-japanese-gardens. 1993 – 1995. Retrieved 10.12.2023 from URL: <https://relatedrocks.com/2007/10/01/> (дата звернення: 10.12.2023).
10. Meyer B.E. Six japanese gardens and trois rivières: delta: an analysis of Kaija Saariaho's t aho's two major works for ajor works for solo percussion and electronics. *Theses and Dissertations-Music*. 2011. 170. [https://uknowledge.uky.edu/music\\_etds/](https://uknowledge.uky.edu/music_etds/) (дата звернення: 15.12.2023).



11. Schumacher P. Parametricism. A New Global Style for Architecture and Urban Design. AD Architectural Design. Digital Cities. Vol. 79 (4). 2009.

12. Stockhausen K. Momentform: [Neue Zusammenhänge zwischen Aufführungsdauer, Werkdauer und Moment (1960, Text für ein Nachtprogramm des WDR, 'Die unendliche Form')] // Stockhausen K. Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Bd. 1: Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens / [Hrsg. von D. Schnebel]. Köln: M. DuMont Schauberg, 1963. P. 182–210.

### References:

1. Bolotov, I. (2017). Tvorchist henialnoho myttsia arkhitektury Zakhi Khadid – novyi etap u rozvytku arkhitektury. *Innovatsiini tekhnolohii v arkhitekturi ta dyzaini*. [kolektyvna monohrafiia]. Kharkiv: KhNUBA. 668 [in Ukrainian].

2. Hrabovskyi, L. (2023). «Alhorytmichnyi styl vymahaie bahatoho slovnyka». Retrieved 12.12.2023 from URL: <https://theclaquers.com/posts/5206>

3. Krytska, I. (2008). Peculiarities of K. Stockhausen's creative thinking: seriality, musical time, mediation method. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv, 22 [in Ukrainian].

4. Nikulina, E., Akopnyk, S. (2018). Parametric architecture and prospects for its development. *KNUBA architectural bulletin: science and production*. Kyiv: KNUBA, 16, 206–215 [in Ukrainian].

5. Shilke, T. (2019). Yazyik osvescheniya: primeneniye semiotiki v otsenke dizayna osvescheniya, LEUKOS, 15, 227–248 [in Russian].

6. Shchirytsia, D. (2019). The work of Edgar Varez: the interaction of traditional and creative. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv, 20 [in Ukrainian].

7. The IRCAM Musical Workstation: A Prototyping and Production Tool for Real-Time Computer Music Cort Lippe, Zack Settel, Miller Puckette and Eric Lindemann IRCAM, 31 Rue St. Merri, 75004 Paris, France [in Franch].

8. Koch, D. (2019) Architectural Articulation and Configurations of Space: Advancing theory, principles and bases for spatial modelling In: Proceedings of the 12th Space Syntax Symposium. Beijing: Beijing Jiaotong University, 264 [in English].

9. Kaija-Saariaho-six-japanese-gardens. 1993-1995. Retrieved 10.12.2023 from URL: <https://relatedrocks.com/2007/10/01/> [in English].

10. Meyer, B.E. (2011). Six japanese gardens and trois rivières: delta: an analysis of Kaija Saariaho's t aho's two major works for ajor works for solo percussion and electronics. Theses and Dissertations-Music. 2011. 170. Retrieved 15.12.2023 from URL: [https://uknowledge.uky.edu/music\\_etds/](https://uknowledge.uky.edu/music_etds/) [in English].

11. Schumacher, P. (2009). Parametricism. A New Global Style for Architecture and Urban Design. AD Architectural Design. Digital Cities, 79, 4 [in English].

12. Stockhausen, K. (1963). Momentform: [Neue Zusammenhänge zwischen Aufführungsdauer, Werkdauer und Moment (1960, Text für ein Nachtprogramm des WDR, 'Die unendliche Form')] // Stockhausen K. Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Bd. 1: Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens / [Hrsg. von D. Schnebel]. Köln: M. DuMont Schauberg, 182–210 [in German].

**Редя Валентина Яківна,**  
*доктор мистецтвознавства, професор,  
професор кафедри історії світової музики  
Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*  
тел.: (097) 400 - 65 - 08  
e-mail: redya.valentina@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-4754-2371>

## **ДІАЛОГ КУЛЬТУР У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ПЕРЕХІДНИХ ПЕРІОДІВ ЯК «ХУДОЖНІЙ ПРОГНОЗ»**

У широкому полі інтегративних мистецьких взаємодій, що відбувалися на межі ХІХ–ХХ століть, помітним є рівень міжкультурних контактів у аспекті діалогу «Схід – Захід», що постійно приваблює можливістю нових ракурсів наукової розробки. У центрі уваги авторки статті – перспективність такого діалогу, його «прогнозуюча» дія щодо формування подальших шляхів розвитку музичного мистецтва. **Мета статті** – простежити еволюцію втілення східної тематики в музиці від стилістичних розвідок початку ХХ століття – до глибокого розуміння «чужої» ментальності на порозі другого тисячоліття. Основою аналітичних спостережень слугували переважно зразки української композиторської творчості, де східна тема стала у ХХ столітті «наскрізною» й отримала багатоваріантні перетворення. Серед використаних **методів дослідження** виділимо історично-порівняльний (дозволяє простежити еволюцію втілення східної образності від уподібнення «чужому» – до діалогу на рівні розуміння принципово відмінного художнього мислення), а також методи спостереження й узагальнення. **Висновки.** Подолання дистанції між двома музичними світами, що почалося на порозі Новітнього часу шляхом стилістичних шукань, вийшло напочатку ХХІ століття на рівень ментальності. Намічена на межі ХІХ–ХХ століть інтегративна стильова тенденція багато в чому стала «прогнозуючою» для музичного мистецтва і через сто років набула нових горизонтів реалізації, відіграла роль каталізатора у формуванні нових підходів до її розвитку сучасними композиторами. Новий виток прояву інтегративних можливостей і прагнень художньої культури у другій



половині ХХ століття не лише виявив спроможність ідеї культурного синтезу, але й підтвердив її значення як орієнтиру, «дороговказу» на шляху до нового художнього синтезу на наступному етапі музично-історичного процесу.

**Ключові слова:** музично-історичний процес, «перехідні» періоди, взаємодія культур, східна тема у творчості українських композиторів, слово і музика, стилістичні шукання, принципи організації звукового матеріалу.

**Redya Valentyna**, Doctor of Arts hab., professor of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine at the department of world music history

### **Dialogue of Cultures in the Musical Art of Transitional Periods as an „Artistic Prediction”**

In the wide field of integrative artistic interactions that took place at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, the level of intercultural contacts in the aspect of the East-West dialogue is evident. This constantly attracts the possibility of scientific development from new angles. The focus is on the perspective of such a dialogue and its „predictive” effect on the formation of further ways of development of musical art. **The purpose** of the article is to trace the evolution of the embodiment of Eastern themes in music: from the stylistic explorations of the beginning of the 20<sup>th</sup> century to attempts to deeply understand the „alien” mentality at the threshold of the second millennium. Analytical observations were mainly based on samples of Ukrainian composers' works, in which the Eastern theme became "cross-cutting" in the 20<sup>th</sup> century and received multivariate transformations. **Research methods** include the historical-comparative method (it allows us to trace the evolution of embodiment of Eastern imagery from assimilation with „foreign” to a dialogue at the level of understanding fundamentally different artistic thinking), as well as methods of observation and generalization. **Conclusions:** Overcoming the distance between the two musical worlds, which started at the threshold of the modern age through stylistic searches, reached the level of mental energy influence at the beginning of the 21<sup>st</sup> century. The integrative stylistic trend, which appeared at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, became in many respects „predictive” for musical art and a hundred years later acquired new horizons of implementation, played the role of a catalyst in the formation of new approaches to its development by modern composers. A new round of the manifestation of integrative possibilities and aspirations of artistic culture in

the second half of the 20<sup>th</sup> century not only revealed the potential of the idea of cultural synthesis, but also confirmed its importance as a reference point, a „road sign” on the way to new artistic syntheses at the next stage of the musical-historical process.

**The key words:** Musical-historical Process, „Transitional” Periods, Interaction of Cultures, the Eastern Theme in the Work of Ukrainian Composers, Word and Music, Stylistic Search, Principles of Organization of Sound Material.

**Постановка проблеми.** ХХ століття увійшло в історію як час тотальної інтеграції. Повертаючись до його початку, неможливо обійти одну з найважливіших проблем у розкритті картини світу будь-якої епохи – проблему діалогу культур, її прояв у найбільш насичені й суперечливі перехідні періоди історії. В широкому полі інтегративних мистецьких взаємодій рубежу ХІХ – ХХ століть виділяється рівень міжкультурних контактів у аспекті «Схід–Захід», що постійно приваблює можливістю нових ракурсів наукової розробки.

**Актуальність** статті обумовлена обраним ракурсом дослідження – розкрити *перспективність* діалогу культур в означений період, його «прогнозуючу» дію на формування подальших шляхів розвитку музичного мистецтва.

**Огляд літератури.** В українському музикознавстві поняття перехідності в різних аспектах розроблялося Н. Герасимовою-Персидською [3; 4]; О. Зінкевич [7], О. Самойленко [12], І. Туковою [13], С. Шипом [14]. Серед публікацій, що висвітлюють тему «Схід–Захід в музиці», виділимо праці вітчизняного «першопроходця» І. Юдкіна [15; 16] з постановкою проблеми і визначенням основних напрямів її вивчення, а також ґрунтовне дослідження Р. Локка (Ralph P. Locke) [17], статтю Ю. Азарової [1] та одну з новітніх наукових розвідок С. Деоби, присвячену «феномену екзотизму як універсальної загальномузичної тенденції доби модернізму» [5, 34].

**Мета статті** – простежити еволюцію втілення східної тематики в музиці: від стилістичних розвідок початку ХХ століття – до спроб розуміння іншої, «чужої» ментальності на порозі другого тисячоліття.

**Об’єкт дослідження** – діалог культур у перехідні періоди художньо-історичного процесу як «прогнозуюча» для подальших шляхів розвитку музичного мистецтва тенденція, а **предмет** – еволюція композиторського підходу до втілення східної тематики.

**Виклад основного матеріалу.** Рубіж XIX – XX століть за інтенсивністю художніх процесів, історичною значимістю прирівнюють до епохи. У його характеристиці акцентуються суперечливість та хиткість уявлень щодо світового порядку, переважання суб'єктивного типу художньої творчості (активність і сміливість творчого пошуку, спонтанний спосіб художнього вираження), тенденція до синтезу мистецтв (порушення чистоти жанрів, активне взаємопроникнення виражальних засобів різних видів мистецтва).

Найбільш яскраво специфіка «перехідності» виявляється у відкритості мистецтва, активності культурних контактів як у просторі (сучасність), так і у часі (зріз століть). Вступає у силу закон пасіонарності: прагнення компенсувати картину світу, що виявилася «відкритою», диктує необхідність «обживати» нові естетичні території, що стимулює інтегративні процеси на різних рівнях культурної комунікації.

Після декількох століть поступової зміни культурно-історичних циклів, коли основні стилі (бароко – класицизм – романтизм) зберігали пануюче положення тривалі відтинки часу, а покоління, змінюючись, жили у звичному соціокультурному просторі усталених норм, – на порозі XX століття відбулася різка зміна динаміки розгортання музичного процесу. Еволюція музичного мистецтва завершила черговий виток спіралі. Усвідомлення безплідності тотального панування єдиної ідеї, прагнення подолати обмеженість традиційної системи музичної мови і водночас відчуття «розколотого простору» викликали потребу відновлення на новому історичному витку втраченої цілісності. Головною проблемою *homo faber* (людини, яка творить) стало визначення орієнтирів у відкритому культурному просторі. Пошук «точок опори» відбувався у різних напрямках, супроводжуючись унікальними експериментами, не мислимими в усталені культури епохи. Здійснювалися різноманітні спроби виходу із поточної ситуації: від «плавної модуляції» з XIX у XX століття (як у Г. Малера чи С. Рахманінова) – до створення нової музичної системи шляхом радикального зламу усталеної (А. Шенберг) або свідомої позиції «гри стилями» (І. Стравінський). Рятівною виявилась ідея загальної взаємодії – лейтмотив перехідного часу і «нитка Аріадни» у лабіринті ідей, в ситуації різноманіття й багат шаровості культури.

«З'єднувальні реакції» у музичному мистецтві рубежу ХІХ – ХХ століть відбувалися на внутрішньому музичному (жанровому, стильовому), міжвидовому, міжкультурному рівнях – як у горизонтальній площині (синхронно), так і у вертикальній (діахронно). Такі взаємодії стимулювали появу нових сфер образності, жанрово-стильових утворень, технік музичного письма, спрогнозувавши численні процеси та явища в музичному мистецтві минулого століття.

Виключно дієвим виявився рівень міжкультурних контактів. Активне входження в орбіту інонаціональних культурних полів передбачило одну з характерних рис музичного процесу ХХ століття – зближення і взаємопроникнення культур, їхню включеність у потік «всесвітньої взаємності» (М. Бубер). Показово у цьому плані торкнутися теми *Схід–Захід* із точки зору «озвучування» її композиторами початку ХХ століття, коли звернення до східної традиції стало одним із джерел докорінного оновлення мови та виразності європейської музики.

Культурна традиція Далекого Сходу довгий час була «закритою» для європейців, не в останню чергу із-за принципової замкненості цього пласта світової культури. Попит на спілкування із давніми культурами Сходу виник напочатку ХХ століття. Творчість багатьох митців пронизана у той час «ідеєю шляху»: у кризовій ситуації рубежу століть на зміну тяжінню до Сходу як до екзотично-узагальненого, опоетизованого, «ідеального» світу, прийшла потреба проникнути в іншу, невідому систему мислення.

Перша чверть ХХ століття – один із найбільш плідних періодів у розвитку діалогу між Сходом і Заходом, етап нового *сходобачення*, нового рівня *сходознавства* у Європі. Засвоєння «уроку японського мистецтва» у східній Європі йшло насамперед через французьку культуру. Всесвітня виставка у Парижі (1889) познайомила європейців з унікальними етнографічними колекціями французької Океанії. Всесвітня виставка 1900 року (під час якої у французькій столиці звучала музика Яви, Камбоджі, Індонезії, Китаю), а також виставка образотворчого мистецтва у Парижі 1905 року, дозволили європейцям «доторкнутися» до східного мистецтва, що стимулювало бажання пізнати сутність позаєвропейських культур, систему мислення і бачення світу народів зі значно більш давньою історією. Вплив художніх принципів мистецтва Сходу, тембри і ритми східної музики,

звучання індонезійського гамелана, слугували стимулом до оновлення ладогармонічної системи, інтонаційного збагачення східними мотивами ряду творів К. Дебюссі, зі зверненням до культури народів Сходу пов'язані творчі знахідки Д. Мійо та О. Мессіана.

Один з «провідників» східної традиції у європейське мистецтво – традиційна далекосхідна поезія. Її інтерпретаційне поле достатньо широке (поетичні, музичні «переклади»). Опанування далекосхідної традиції відбувалося в музиці через досвід символістів, який значною мірою виявився співзвучним естетиці традиційного японського мистецтва. Проголошений «відкритою системою», символізм прагнув сягнути наднаціонального рівня, наблизитися до непізнаних культур, побачити себе «у їхньому дзеркалі».

Основне художнє завдання для переважної більшості авторів музичних творів – збереження *аури* оригіналу, загального емоційного ладу, внутрішньої динаміки поетичної мініатюри (згадаємо «Пісню про Землю» Г. Малера на вірші давніх китайських поетів). Зразком слугують вокальні цикли на вірші японських поетів 1910-х – початку 1920-х років: «Три вірші з японської лірики» І. Стравінського (1912–1913), «*Nipponari*, Сім пісень з японської поезії для жіночого голосу та фортепіано» Б. Мартіну (1912), «Сім п'ятивіршів японських поетів, давніх і сучасних» М. Черепніна (1922), «Три романси на вірші старовинних китайських поетів» для високого голосу з оркестром Б. Лятошинського (1925), вокальний цикл «Китайська флейта» для сопрано у супроводі фортепіано А. Рудницького (1926) та ін.

Звертаючись до поезії Сходу, композитор, подібно до перекладача, шукає необхідні еквіваленти – у даному разі музичні. Як і перекладачу, йому необхідне розуміння *іншої* культури, проникнення у її образний світ, оволодіння властивостями віршованої мініатюри (афористичність, дискретність часової моделі), закладеними у ній прийомами символіки, багатозначністю й багатоплановістю. Вірш, що є у перекладі своєрідним поліфонічним нашаруванням поколінь, стилів, посередницьких дослідів, здатний стимулювати композиторський пошук інтерпретаційних моделей, мовні експерименти, що знаходить відображення у варіантах музичного прочитання східної лірики.

«Експериментальним» відносно осягнення Сходу європейськими композиторами виглядає *вокальний цикл І. Стравінського «Три вірші з японської лірики»* для голосу і камерного ансамблю, робота над яким

тривала з літа 1912-го до січня 1913 року. Зі збірки поетичних мініатюр «Японська лірика» (переклади А. Брандта) композитор відібрав вірші поетів VIII–IX століть Акахіто, Мацасумі та Сараюкі, об'єднані темою весни. На відміну від сучасників, які рухалися у своїх пошуках скоріше інтуїтивним шляхом, Стравінський визначив конкретне художнє завдання: знайти в музиці аналог звучанню безакцентного японського мовлення. Його вирішенню композитор підкорює усі засоби музичної виразності, ступаючи на шлях «боротьби зі словом», намагаючись налагодити діалог із «чужим» хронотопом, – що й стає джерелом оновлення музичної лексики.

Основний принцип організації звукового матеріалу в циклі – безакцентне варіювання: Стравінський свідомо і послідовно зміщує ударні склади слів на слабкі музичні долі, досягаючи ефекту складової рівнозначності. Словесна й музична ритмічні сфери розгортаються незалежно одна від іншої: відчуття постійного «випередження» супроводу вокальною партією у першій мініатюрі, співставлення підкреслено рівного руху у вокальній партії насиченим живописно-зображальним фоном супроводу у мініатюрі № 2, гра акцентами, підсилення «аморфності» звучання слів на тлі поліфонічних «візерунків» інструментальної партії у третьому «вірші» [11]. Залишаючись у межах тональної системи й спираючись на ладово визначені формули, Стравінський водночас виявляє тенденцію до постійного оновлення (використання нерозв'язаних дисонансів, сполучення діатоніки з хроматикою), що цілком узгоджується із завданням відтворити хистку атмосферу японської поезії.

До аналогій з японським мистецтвом можна віднести і принцип асиметричності, «відкритості» форми мініатюр, що є характерним для японської літератури («розкуті» форми середньовічної поезії сецува, ліричної драми йокьоку /謡曲, укуюку/) і для японської графіки (відсутність обрамлення). З точки зору процесу формотворення виникають аналогії з принципами організації традиційних японських поетичних текстів (перша п'єса – своєрідна «музична танка» 短歌, що може бути предметом спеціального розгляду).

Основою циклу *«Сім п'ятивіршів японських поетів, давніх та сучасних»* М. Черепніна (1922) стали витончені переклади К. Бальмонта (імена японських поетів невідомі). Спираючись на семантичний ряд традиційних японських текстів (образи-символи

саду, місяця, квітів, тиші, водяної гладі тощо), композитор знаходить відповідні «молекулярному» мистецтву танка засоби виразності. Знаково-орієнтальні стилістичні ознаки (пентатоніка, різноманітна остинатність) органічно вписані у вишукане звучання музики. Примарність, мінливість, швидкоплинність образів передано через постійну зміну ладових нахилів, тональних опор, порушення звичної для європейця регулярної ритміки. Засобами тембрової палітри, оригінальними фактурними ефектами («вібрування» музичної тканини, гра «звукових хвиль») створюється особливий звуковий простір, в якому культивуються характерні для Сходу «властивості звуку, що затіняють, розхитують, розчиняють графіку музичних побудов...» [10, 60]. Ідея «неясних контурів» реалізується передусім у партії супроводу («ескізність», вільне «перетікання» гармоній, розмитість ритму, «мерехтливі» синкопи, ладова невизначеність, гра регістрів).

Композитор обрав шлях моделювання звукового простору, що уособлює ауру японського мистецтва, з відчуттям постійного балансування на тендітній грані статичності й динаміки, на межі внутрішнього і зовнішнього світів. Спроба проникнути в іншу систему мислення цілком співзвучна тенденціям часу, з властивим йому духом пошуковості, відкриття та засвоєння невідомого.

На цьому етапі процесу західно-східних музичних взаємодій «японські дослідження» можна розглядати як продовження емпіричного засвоєння східної образної сфери, прагнення подолати відтінок екзотичності, розширити діапазон звичних характеристик східної образної сфери шляхом віднайдення в арсеналі європейської музики адекватних виражальних засобів, доторкнутися до більш суттєвих, визначальних відмінних рис східної музики. Музичне втілення східної лірики суто індивідуальне, але у кожному випадку автор прагне надати звучанню *іностильові* риси, використовуючи інтонаційно-ладові елементи, особливі гармонічні звороти, специфічне темброво-фонічне оформлення.

Звісно, *загальнохудожнє* уявлення про Схід, що склалося на той час, епізодичність дотиків до шедеврів далекої східної культури не могли стати достатньою базою для справжнього синтезу у творчості європейських митців двох світів, двох кардинально протилежних способів мислення. Інтеграція різних музичних систем йшла на рівні інтуїції, слухових алузій. Але «відчуття шляху» у напрямку синтезу

безсумнівно важливе, адже активні процеси різнорівневої інтеграції підготували фундаментальне засвоєння глибинних пластів східної культури музикантами наступних поколінь<sup>4</sup>.

Тож, першим етапом засвоєння інонаціональної музичної традиції було запозичення зовнішніх ознак, наслідування, *уподіблення* «чужому» переважно на рівні музичної стилістики.

У другій половині ХХ століття прагнення до інтеграції протилежних музичних сфер набуло нової якості. Взаємний інтерес стимулювався різноманітними й різнорівневими контактами між Сходом і Заходом у системі міжнаціональних культурних взаємодій (гастрольні поїздки театральних та музичних колективів, кінофестивалі, обмін викладачами і студентами тощо). Схід і Захід прагнуть діалогу на рівні поглибленого спілкування, розуміння специфіки принципово відмінного музичного мислення, художнього мислення в цілому і ширше – усієї системи східного та західного світосприйняття, включно із кардинально протилежним відчуттям часу і простору<sup>5</sup>.

Східна тема стає у ХХ столітті «наскрізною» для українських композиторів. Перший досвід звернення до неї – *вокальний цикл Б. Лятошинського «Три вірші старовинних китайських поетів»* для високого голосу з оркестром (1925, II ред. 1934, переклади Ю. Шуцького). Традиційні східні тексти не стали джерелом радикальних композиторських експериментів. В уявленні композитора про східну музичну традицію знайшли відображення романтичні настрої, захоплення символізмом: «звучання» Сходу сповнене споглядальності й самозаглиблення, а орієнтальні «пізнавальні знаки» (пентатоніка, розкішні примхливі імпровізації, специфічна темброва «напоєність» звукового простору) уведені в традиційний жанр української вокальної лірики.

---

<sup>4</sup> Згадаємо й про зворотній зв'язок – активний вплив європейської традиції на музику далекосхідного регіону. Показовий приклад – Японія, для якої епоха Мейдзі (1868–1912) стала часом входження до національної культури західного світу. Дослідники відзначають, що напочатку знайомства з музикою європейських композиторів Японія “азнала загальнонаціональний комплекс неповноцінності” [6, 163]. Однак тяжіння до *європейського* залишалося значним. Перебудова свідомості, як і впровадження в систему музичної освіти орієнтації на сприйняття європейської музичної системи, невдовзі дали плоди: вже на межі ХІХ–ХХ століть у японських композиторів з’явилися твори, написані “за моделями” західноєвропейських жанрів. Зі стилістичного різноманіття європейської музики початку минулого століття найбільш близькими виявились для японців шукання імпресіоністів, тяжіння до колористики і фонізму.

<sup>5</sup> Докладний перелік творів зі східною тематикою надано у статті Ю. Азарової [1].



Сплеск пасіонарності прийшовся у вітчизняній музиці на 1970–1980-ті роки, активізувавши пошук шляхів до нового стильового синтезу. Різноманіття композиторських дослідів набуває в цей період властивості еквіфінальності – руху різними шляхами до єдиної мети. Навіть побіжний огляд творів зі східною тематикою (всі вони написані на традиційні тексти високої поезії давнього та середньовічного Сходу<sup>6</sup>) дозволяє дійти висновку щодо прагнення композиторів почерпнути у шедеврах східної лірики теми та ідеї загальнолюдського звучання. Східна інтровертність виявилася близькою внутрішній потребі сучасного митця до моновисловлювання, поглибленого самоспоглядання, прагнення заново досягнути своє «я», конструюючи власний «космос».

Стилістичні пошуки нової мови відбуваються у напрямку взаємодії елементів традиційної японської музики із серійною технікою (Ю. Іщенко), прагнення знайти адекватні музичні архетипи часової приналежності поетичних текстів («архаїчний» лад хорів В. Гончаренка), сполучення національних компонентів стилю, прикмет інонаціонального та сучасних технік музичної мови (хорові прелюдії Л. Дичко), пошуку співвіднесеності систем поетичного і музичного текстів шляхом «підключення» музики до ритму та фонічних особливостей вірша (Л. Грабовський), «ілюзії відтворення давньосхідної інтонаційної лексики» [2, 31] (М. Шух).

Звернення композиторів до японської та китайської поезії мало різну мотивацію, але результат можна узагальнити як вихід на рівень виявлення відмінностей у картині світу, що формується західним і східним мисленням, осмислення різного самовідчуття людини у світі (західний «діє», східний «перебуває») і відповідно – різного перетворення його образу в мистецтві. У кожному з перерахованих творів наявна спроба *конструювання нового музичного простору-часу* – «відкритого», мінливого, рухомого.

Показові у цьому плані «*П'ять прелюдій в стилі Шань-шуй*» Л. Дичко, де обраний жанр та стильова орієнтація сприяють просторовій «відкритості» звучання. У трьох із п'яти номерів циклу текст залишається «за кадром», авторка опосередковано озвучує його «прелюдіюванням» у заданих семантичних межах (№ 1, № 4, № 5).

---

<sup>6</sup> «Шість японських віршів для сопрано у супроводі арфи» Ю. Іщенка (1972), «Шість японських хокку» Л. Грабовського (1975), «П'ять прелюдій в стилі Шань-шуй» Л. Дичко (1982), медитативне дійство «Пісні Весни» на вірші давньокитайських поетів М. Шуха (1986), Два хори на слова Бо Цзюй і В. Гончаренка (1988).

Завдання організації звукового простору виходить на перший план. Майстерне володіння тембровою палітрою хору, використання прийомів просторового звучання<sup>7</sup> створюють певну «рухому звукову субстанцію», що постійно тяжіє до оновлення.

У просвітленому «медитативному дійстві» М. Шуха «Пісні Весни» «унікальна дискретна організація музичного просторово-часового континууму» [9, 108] створює особливий психологічний стан внутрішньої зосередженості. Зовнішнє *подієве* поглинається спогляданням, відстороненістю від суєтного, миттєвого, формуючи відчуття повного розчинення у звуковому просторі.

В кінці минулого й на початку нинішнього століття східна тема стала у вітчизняній музиці ще більш актуальною. Розширилася зона пошуку «моделей»: звернення до різного роду літератури (включно з езотеричними книгами Сходу), використання обрядово-міфологічних сюжетів, знакових образів східної культури, орієнтація на театральні та музичні жанри східної традиції. В «Екаграті» для ударних інструментів за «Тібетською книгою мертвих» Л. Юріної (1993), «Книзі змін» для струнного оркестру С. Пілютікова (2000), у вокальному циклі для голосу, флейти, альту, бандури й ударних «Озеро білих лотосів» на вірші Тан Бо Цзюй І О. Рудянського (2001), у вокальному триптиху «Світанковий сувій» для голосу та інструментального ансамблю на вірші китайських поетів М. Шуха (2018)<sup>8</sup> втілена атмосфера медитативного стану, «занурення у тишу і розчинення у ній» (Л. Юріна). Ідея споглядання, нескінченного оновлення, запозичена європейцями у східній філософії, відображена у симфонічній поемі М. Денисенко «Найдовша сутра» (1999).

У балеті В. Польової «Гагаку» (за новелою Р. Акутагави «Муки пекла», 1995)<sup>9</sup> «моделлю» стає жанр середньовічної ритуальної японської музики, що супроводжувала вихід імператора. Для Польової гагаку – символ японського мистецтва. Партитура балету «об'єднує стилізацію в дусі старовинного музикування (інструментарій, жанри, лади, ритміка) із сучасними авангардними засобами» [6, 134]. Абстрагуючись від психологічного наповнення новели Акутагави,

<sup>7</sup> У їх числі звукові нашарування й «розгалуження», «роззвучування» простору шляхом «розхитування» співзвуч, звукових коливань, використання ефекту ехо, стихія звукообразності з цілим спектром явищ звукопису, звуконаслідування тощо.

<sup>8</sup> Назва в оригінальній авторській версії – «Рассветный свиток».

<sup>9</sup> Авторське визначення – «сценічна композиція для пантоміми та камерного оркестру».

композиторка підсилює акцент на ритуальності (зображальності) гагаку, яка для східного слухача є «театром звуку».

**Висновки та перспективи дослідження.** Інтегративна стильова тенденція, намічена напочатку ХХ століття, багато в чому стала «прогнозуючою» для музичного мистецтва і пройшовши столітній рубіж, набула нових горизонтів реалізації. Сьогодні можна лише попередньо підводити певні підсумки, тож відзначимо очевидне: традиція орієнталізму, збагачена інтегративними процесами в музиці рубежу ХІХ – ХХ століть, відіграла роль катализатора у формуванні нових підходів до її розвитку композиторами ХХ століття. Подолання дистанції між двома музичними світами, що почалося на порозі Новітнього часу шляхом стилістичних шукань, вийшло у перші роки ХХІ століття на рівень ментального, синергетичного впливу. Яким буде продовження багатомірного музичного діалогу між Сходом і Заходом, досягне він стадії ентелехії чи рух піде в подальшому по спіралі – покаже час, адже початок нового тисячоліття загострив відчуття «виходу в абсолютно нові простори, <...> у поки що невідоме майбутнє» [4, 335]. Але вже у другій половині ХХ століття, на новому витку прояву інтегративних можливостей та прагнень художньої культури, синтезуючі процеси позначились буквально в усіх галузях духовної діяльності. Таким чином, ідея культурного синтезу, що володіла умами на межі ХІХ–ХХ століть, «спрогнозувала» художній універсум наступного етапу музично-історичного процесу, заклала його фундамент і стала орієнтиром шляху до нових художніх синтезів.

#### **Список використаних джерел і літератури:**

1. Азарова Ю. Діалог Сходу і Заходу в музиці постмодернізму. *Студії мистецтвознавчі. Театр. Музика. Кіно*. 2018. № 3 (63). С. 7–31.
2. Варнавская В., Филатова Т. В поисках гармонии. *Музыкальная академия*. 1996. № 2. С. 30–35.
3. Герасимова-Персидская Н.А. Музыка в новой культурной парадигме. *Герасимова-Персидская Н. А. Музыка. Время. Пространство*. Київ: Дух і літера, 2012. С. 327–334.
4. Герасимова-Персидская Н.А. ХХІ век и “musica mundane”. *Герасимова-Персидская Н. А. Музыка. Время. Пространство*. Київ: Дух і літера, 2012. С. 335–347.
5. Деоба С.А. Екзотична складова дебюссізму: взаємодія універсального і персонального. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*. 2023. № 2 (54). С. 33–41.
6. Д’ячкова О. Блукання Аріадни... *Сучасність*. 2002. № 11. С. 132–137.

7. Есипова М. Музыка Японии в исторических взаимодействиях. *Музыкальная академия*. 2001. № 2. С. 156–165.
8. Зінькевич О. Логика художественного процесса как историко-методологическая проблема. *Зинькевич Е. С. MUNDUS MUSICALE. Тексты и контексты : Избранные статьи*. Київ : Задруга, 2007. С. 7–17.
9. Коробецька С. Арт-терапевтичний аспект музики Михаїла Шуха: “Пісні Весни”. Медитативне дійство на вірші давньокитайських поетів. Михаїл Шух : *Митець і Час. Колективна монографія*. Київ: Вид-во НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2019. С. 104–109.
10. Орлов Г. Древо музыки. Вашингтон – Санкт-Петербург: Н.А.Frager Co, 1992. 408 с.
11. Редя В. Звучащая графика поэзии («Три стихотворения из японской лирики» И. Стравинского). *Музичне мистецтво і культура : зб. наук. праць*. Одеса: Астропринт, 2001. Вип. 2. С. 37–48.
12. Самойленко А. Явление “переходности” в русской музыкальной культуре конца XIX – начала XX веков. *Теоретичні та практичні питання культурології: зб. наук. праць*. Мелітополь, 2002. Вип. VI. С. 94–105.
13. Тукова І. Музыка і природознавство: взаємодія світів в умонастроях епох. XVII – початок XXI століття: монографія. Харків: Акта, 2021. 456 с.
14. Шип С. В поисках логики музыкально-исторического процесса. *Київське музикознавство: Культурологія та мистецтвознавство: зб. статей*. Київ, 2013. Вип. 45. С. 16–32.
15. Юдкин И. Проблема «Восток – Запад» в исследовании музыкальной культуры. *Проблемы музыкальной культуры: сб. статей*. Киев, 1989. Вып. 2. С. 40–51.
16. Юдкін І. Проблема «Схід – Захід» в аспекті взаємодії традицій. *Мистецтво та етнос : зб. статей*. Київ, 1991. С. 72 –93.
17. Locke P. R. On Exoticism, Western Art Music, and the Words We Use. *Archiv für Musikwissenschaft*. 2012. Vol. 69. Issue 4. P. 318–328. URL: <https://www.jstor.org/stable/10.1525/jm.2007.24.4.477> (дата звернення: 5.09.2023).

### References:

1. Azarova, Yu. (2018). Dialoh Skhodu i Zakhodu v muzytsi postmodernizmu (Dialogue between East and West in postmodern music). In: *Studii mystetstvoznachchi. Teatr. Muzyka. Kino*, 3 (63), 7–31 [in Ukrainian].
2. Varnavskaya, V., Filatova, T. (1996). V poiskakh garmonii [In search of harmony]. *Muzy`kal`naya akademiya*, 2, 30–35 [in Russian].
3. Gerasimova-Persidskaya, N.A. (2012). Muzy`ka v novej kul`turnoj paradigme [Music in a new cultural paradigm]. In: Gerasimova-Persidskaya N. A. *Muzy`ka. Vremya. Prostranstvo*. Kyiv: Dukh i litera, 327–334 [in Russian].
4. Gerasimova-Persidskaya, N.A. (2012). XXI vek i “musica mundane” [XXI century and “musica mundane”]. In: Gerasimova-Persidskaya N.A. *Muzy`ka. Vremya. Prostranstvo*. Kyiv: Dukh i litera, 335–347 [in Russian].

5. Deoba, S.A. (2023). Ekzotychna skladova debiussizmu: vzaiemodiia universalnogo i personalnogo [Exotic component of Debussism: Interaction of Universal and Personal]. In: KELM (Knowledge, Education, Law, Management). No. 2 (54), 33–41 [in Ukrainian].
6. Diachkova, O. (2002). Blukannia Ariadny... [Wanderings of Ariadne...]. In: Suchasnist, 11, 132–137 [in Ukrainian].
7. Esipova, M. (2001). Muzy`ka Yaponii v istoricheskikh vzaimodejstviyakh [Music of Japan in Historical Interactions]. In: Muzy`kal`naya akademiya, 2, 156–165 [in Russian].
8. Zin`kevich, E. (2007). Logika khudozhestvennogo proczessa kak istoriko-metodologicheskaya problema [The logic of the artistic process as a historical and methodological problem]. In: Zin`kevich E. S. MUNDUS MUSICALE. Teksty` i konteksty`: Izbranny`e stat`i. Kyiv: Zadruga, 7–17 [in Russian].
9. Korobecz`ka, S. (2019). Art-terapevtychnyi aspekt muzyky Mykhaila Shukha: „Pisni Vesny”. Medytatyvne diistvo na virshi davnokytajskikh poetiv [The art-therapeutic aspect of Mykhailo Shukh's music: „Songs of Spring”. Meditative action based on the poems of ancient Chinese poets]. In: Mykhail Shukh: Mytets i Chas. Kol. monohrafiia. Kyiv: Vyd-vo NPU im. M.P. Drahomanova, 104–109 [in Ukrainian].
10. Orlov, G. (1992). Drevo muzy`ki [Tree of Music]. Vashington – Sankt-Peterburg: H.A.Frager Co, 408 [in Russian].
11. Redya, V. (2001). Zvuchashhaya grafika poe`zii („Tri stikhotvoreniya iz yaponskoj liriki” I. Stravinskogo) [Sound graphics of poetry (“Three poems from Japanese lyrics by I. Stravinsky)]. In: Muzychne mystetstvo i kultura : zb. nauk. prats. Odesa, Astroprint, 2, 37–48 [in Russian].
12. Samojlenko A. (2002). Yavlenie „perekhodnosti” v russkoj muzy`kal`noj kul`ture koncza XIX – nachala XX vekov [The phenomenon of “transition” in Russian musical culture of the late 19th – early 20th centuries]. In: Teoretychni ta praktychni pytannia kulturolohii : zb. nauk. prats. Melitopol, VI, 94–105 [in Russian].
13. Tukova, I. (2021). Muzyka i pryrodoznnavstvo: Vzaiemodiia svitiv v umonastroiakh epokh. XVII – pochatok XXI stolittia: monohrafiia [Music and natural science: Interaction of lights in the mentality of eras. XVII – beginning of the XXI century: monograph. Kharkiv: Akta, 456 p. [in Ukrainian].
14. Ship, S. (2013). V poiskakh logiki muzy`kal`no-istoricheskogo proczessa [In search of the logic of the musical-historical process]. In: Kyivske muzykoznavstvo. Kulturolohii ta mystetstvoznnavstvo. Kyiv, 45, 16–32 [in Russian].
15. Yudkin, I. (1989). Problema “Vostok–Zapad” v issledovanii muzy`kal`noj kul`tury` [The “East-West” problem in the study of musical culture]. In: Problemy` muzy`kal`noj kul`tury`: sb. statej. Kyiv, 2, 40–51 [in Russian].
16. Yudkin, I. (1991). Problema „Skhid–Zakhid” v aspekti vzaiemodii tradytsii [The "East-West" problem in the aspect of the interaction of traditions]. In: Mystetstvo ta etnos : zb. statei. Kyiv, 72 –93 [in Ukrainian].
17. Locke, P.R. (2007). On Exoticism, Western Art Music, and the Words We Use. Archiv für Musikwissenschaft, 69, 4, 318–328. URL: <https://www.jstor.org/stable/10.1525/jm.2007.24.4.477> (accessed: 5.09.2023).

UDC 001.891.3:[784.5+785]  
DOI 10.33287/222334

**Халєєва Олена Вікторівна,**  
*кандидат мистецтвознавства,  
доцент, завідувач кафедри  
вокально-хорової підготовки вчителя  
Харківської гуманітарно-педагогічної академії*  
тел.: (066) 493 - 94 - 52  
e-mail: haleevam@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-8151-4374>

**Цуранова Оксана Олексіївна,**  
*кандидат мистецтвознавства,  
доцент, завідувач кафедри фортепіано  
Харківської гуманітарно-педагогічної академії*  
тел.: (096) 406 - 41 - 36  
e-mail: oksanatsuranova@ukr.net  
<https://orcid.org/0000-0002-1516-1582>

**Цехмістро Ольга Валентинівна,**  
*кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри  
вокально-хорової підготовки вчителя  
Харківської гуманітарно-педагогічної академії*  
тел.: (068) 236 - 72 - 68  
e-mail: tser1970@gmail.com

## **КАНТАТНО-ОРАТОРІАЛЬНИЙ ЖАНР У СЕМІОТИЧНОМУ ДИСКУРСІ**

**Метою статті** є застосування семіотичного підходу як методу жанрово-стильового аналізу кантатно-ораторіального жанру, визначення можливості знаходження значенєвої одиниці музичного жанру і функціонування семантичних одиниць у кантатно-ораторіальній жанровій системі. **Методологія дослідження** спрямована на аналіз, виділення і осмислення структури й функціонування кантатно-ораторіального жанру як інформаційно-семіотичного об'єкту. У межах статті застосовано аналіз, синтез, абстрагування, узагальнення, індукцію, дедукцію, джерелознавчий, системний, функціональний методи. **Наукова новизна** обумовлена першою спробою системного семіотичного аналізу кантатно-

ораторіального жанру в культурологічному контексті. **Висновки.** Новий погляд, на кантатно-ораторіальний жанр з позицій семіотики і герменевтики надає можливість трактувати його як культурний текст, як засіб розуміння культури. Як комунікативну систему його можна вважати найбільш демократичним у порівнянні з іншими музичними жанрами з огляду на більш широку слухацьку аудиторію. У статті кантатно-ораторіальний жанр аналізуємо як знакову багаторівневу систему з якостями мобільності, довжини в часі, яка в певному сенсі є унікальною і разом із тим багатозначною. Це дає можливість розглядати кантатно-ораторіальний жанр і жанрову систему в цілому як багаторівневу знакову систему, що є частиною мегасистеми культури та вийти на проблему розуміння жанру як культурного тексту. Звернення до кантатно-ораторіального жанру як до тексту викликано не тільки науковою новизною й універсальністю даної категорії, але і тим, що дана проблематика відповідає реаліям розвинутих інформаційних технологій сучасної епохи. Це у свою чергу дозволяє усвідомити широкий культурологічний контекст побутування і функціонування кантатно-ораторіального жанру.

**Ключові слова:** кантатно-ораторіальний жанр, семантика, прагматика, синтактика, знак, текст, діалог.

**Khaleeva Olena**, Candidate of Art History, Associate Professor, head of the department Vocal and choral teacher training at the Kharkiv Humanitarian Pedagogical Academy

**Tsuranova Oksana**, Candidate of Musical Art, Docent, Head of the Piano Department at the Kharkiv Humanitarian Pedagogical Academy

**Tsekhmistro Olha Valentinovna**, Candidate of Art History, Senior Instructor of vocal and choral teacher training at the Kharkiv Humanitarian Pedagogical Academy

### **Cantata-oratorio genre in semiotic discourse**

**The purpose** of the article is to apply a semiotic approach as a method of genre-stylistic analysis of the cantata-oratorio genre, determining the possibility of finding the meaningful units of the musical genre and the functioning of semantic units within the system of the cantata-oratorio genre. **The research methodology** is aimed at the analyzing, identifying and comprehending the structure and functioning of the cantata-oratorio genre as an informational-semiotic object. Within the framework of the article, various methods have been employed, including analysis, synthesis, abstraction, generalization, induction, deduction, source analysis, systemic

analysis, functional analysis, and others. **The scientific novelty** is attributed to the first attempt at a systematic semiotic analysis of the cantata-oratorio genre within a cultural context. **Conclusions.** This new perspective on the cantata-oratorio genre from the standpoint of semiotics and hermeneutics provides the opportunity to interpret it as a cultural text, a means of understanding culture. As a communicative system, it can be considered the most democratic compared to other musical genres due to its broader audience appeal. In the article, the cantata-oratorio genre is analyzed as a multilayered sign system characterized by qualities such as mobility, temporal duration, a certain uniqueness, and, simultaneously, multiplicity in relation to the non-sign (background) and contextuality. This allows us to consider the cantata-oratorio genre and the genre system as a whole as a multilayered sign system that is part of the mega-system of culture, thus addressing the issue of understanding the genre as a cultural text. The exploration of the cantata-oratorio genre as a text is driven not only by its scientific novelty and universality but also by its relevance to the realities of advanced information technologies in the modern era. This, in turn, allows for a deeper understanding of the broad cultural context in which the cantata-oratorio genre exists and functions.

*The key words:* cantata-oratorio genre, semantics, pragmatics, syntax, sign, text, dialogue.

**Постановка проблеми.** Кантатно-ораторіальний жанр, як відомо, кристалізує музично-естетичні уявлення епохи, одночасно є яскравим виразником домінуючих характеристик «художньої картини світу». Без аналізу жанрово-стильового «устрою» творів неможливо зрозуміти також і специфіку художнього мислення в його відношенні до дійсності. Слід зазначити, що сучасне музикознавство поступово виходить за рамки вузько музикознавчого рішення наукових проблем, розширює межі своїх досліджень, використовуючи досвід різних наук. Особливо відчутний вплив на розвиток наукових концепцій музикознавства виявила семіотика і герменевтика, збагативши категоріальний і термінологічний апарат музикознавства поняттями: «знак», «текст», «діалог» та ін.

Дослідження кантатно-ораторіального жанру як інформаційно-семіотичного об'єкта відкриває новий погляд на його функціонування в жанровій системі й системі культури як єдиного складного організму. Цим обґрунтована **актуальність** даної проблематики.



**Огляд літератури.** Слід відмітити, що в даний час не існує єдиної загальноприйнятої теорії знака і денотата, а отже, однозначного їх застосування й у музикознавстві, що істотно ускладнює подальшу розробку даної проблеми. Як відомо, один з основоположників семіотики Ч. Пірс [20] дав типологію знаків, досліджував їхнє функціонування, порушив питання про смислове наповнення знака, показав тріадичну природу знака, що згодом знайшла своє втілення в трьох рівнях семіотичного аналізу знакових систем: синтактики, семантики і прагматики. Структуралістська програма Ф. де Соссюра [15] стала основою семіотичних досліджень у різних науках, але насамперед у структурній лінгвістиці (Р. Якобсон, Л. Єльмслев [4] та ін.). Також семіотика трактувалася як наука про засоби комунікації (К. Леві-Стросс [21]). За прикладом структурної лінгвістики семіотичний підхід проникнув в естетику, зокрема в прикладному аспекті – семіотичне вивчення «мов» театру, кіно, музики й інших видів мистецтва; у психологію і педагогіку; в етнографію; антропологію і власне культурологію.

У музикознавстві семіотичний підхід одержав науковий розвиток порівняно недавно. Проте ще на початку ХХ століття через інтонаційну теорію намітилося виявлення сутності інтонації через збагнення музичної форми як процесу розгортання інтонаційного змісту і спрямованості музичної форми на слухацьке сприйняття. Серед сучасних українських науковців-музикознавців є роботи, в яких досліджувалася семіотична природа музичного мистецтва: І. Гулеско [5], О. Козаренко [8], О. Капічіна [7], І. П'ятницька-Позднякова [12], О. Самойленко [14], М. Черкашина [16], С. Шип [18], М. Шулак [19] та ін. Дослідження в області прагматики проводилося переважно як соціологічне, тобто поза відповідною семіотичною проблематикою.

Виходячи з аналізу літератури з музичної семіотики, можна виділити у велику групу роботи з дослідження проблеми музичної мови (мовлення), пошуки в ньому семантичних одиниць та їх взаємодії як у внутрімузичному процесі так і у виході цих зв'язків на позамузичний рівень. В меншому ступені досліджені ракурси синтактики і прагматики музичної мови (мовлення, інтонації). Жанрово-стильовий же аналіз у семіотичному аспекті дотепер недостатньо розроблений. Можна констатувати наявність окремих статей, у яких порушена дана проблема (стаття М. Черкашиної

«Поэтика музыкальных жанров») [16], Б. Сюта «Жанри музичної мови: постановка питання». Українське музикознавство [13].

**Мета дослідження.** У рамках статті спробуємо застосувати семіотичний підхід як метод жанрово-стильового аналізу кантатно-ораторіального жанру, визначити можливості знаходження значеневої одиниці музичного жанру і функціонування семантичних одиниць у системі кантатно-ораторіального жанру.

**Об'єкт дослідження** – семіотика як метод дослідження музичного жанру, а **предмет** – кантатно-ораторіальний жанр як інформаційно-семіотичний об'єкт.

**Виклад основного матеріалу.** З причини невирішеності проблеми семіотичного аналізу музики, в музикознавстві не затихає полеміка про те, чи є музика або конкретний музичний добуток знаком або знаковою системою. Супротивники концепції знакової природи музичного мистецтва ґрунтуються зазвичай на строгій відповідності структурно-лінгвістичного підходу в семіотиці, висунутого Ф. де Соссюром, із системою музичного твору. Але, на наш погляд, такої відповідності не може бути, оскільки є чимало між ними розходжень. Відповідно, застосовуючи семіотичний підхід у строго лінгвістичному сенсі, зустрічаємося зі складностями при аналізі музичного жанру. Доречно згадати думку Ф. де Соссюра про те, що його метод первісно був призначений для природньої мови (навіть не для літературної), але, як відомо, закони функціонування природньої і поетичної мови (у тому числі і музичної) принципово різні. Тому доцільно, на наш погляд, використовувати семіотичний підхід не в строго лінгвістичному, а в культурологічному аспекті, розглядаючи кантатно-ораторіальний жанр як інформаційно-комунікативну систему. Спираючись на інформаційну теорію художнього тексту К. Леві-Стросса, де уся культура є знаковою системою (а будь-яка знакова система припускає кодування певної інформації, тобто є культурним текстом), зазначимо, що будь-який художній твір, будучи носієм інформації і засобом комунікації, представляє собою культурний текст, закодований певним чином у залежності від засобів, обраних для цієї мети (у музиці – звуки, у живопису – барви, у танці – пластика і т.п.). Якщо ж художній твір (у даному випадку музичний) є закодованим текстом, то він ніщо інше, як знак або знакова система. В контексті сказаного, кантатно-ораторіальний жанр також може вважатися специфічною знаковою системою або точніше – складним

знаком системного походження, що складається із субзнакових і знакових утворень. Специфіка розкривається при цьому в способі і засобах викладу інформації, в особливостях комунікаційного процесу.

Спробуємо виокремити умовну значеннєву одиницю кантатно-ораторіального жанру й умовно розділити кантатно-ораторіальний жанр на рівні: синтаксичний, семантичний і прагматичний для обґрунтування структурно-функціональної взаємодії семантичних одиниць і способу комунікації.

Для виявлення умовної одиниці значення в кантатно-ораторіальному жанрі звернемося до «Великої української енциклопедії» [3], в якій знак позначений як об'єкт (артефакт) у тому числі і музичний, що виступає у комунікативному чи трансляційному процесі аналогом іншого об'єкта (предмета, властивості, явища, поняття, дії), що заміщає його. Але знак також може бути аналогом не тільки якого-небудь об'єкта, а і загальноприйнятого уявлення про цей об'єкт або клас об'єктів. Крім предметного і значеннєвого, знак може мати також експресивне значення – виражати при використанні певні почуття, емоції, настрої.

Отже, природа знака може бути різною в залежності від соціального, національного середовища, від умов функціонування тих чи інших знаків.

Спробуємо застосувати значення знака в семіотиці до специфіки музичного жанру. Можна укласти, що жанрові знаки-ознаки формуються під впливом умов побутування і функціонування жанру, а виявляються через той зміст і форму (у вузькому й у широкому змістах), що характеризують той чи інший жанр. Таким чином, знаком (чи означаючим) у музичному жанрі може виступати форма (у всіх змістах) чи така послідовність взаємодоповнюючих «субзнаків» (за М. Бонфельдом) і знаків, через яку можна трактувати зміст жанру (чи його фрагментів), де зміст виступає як означаєме.

Як відомо, особливістю знакової природи музичного мистецтва є реляційний смисл, детермінованість контекстуальністю цілого твору і ширше – контекстом музичного мислення часу. Незважаючи на те, що в музичному творі можна знайти свій синтаксис, свої правила поєднання окремих елементів у єдине ціле, зміст кожного елемента залежить не тільки від його власних властивостей, але і від його місця в системі твору. Уточнення ж змісту семантичної одиниці продовжується протягом усього твору. Однак воно йде по шляху не

стільки конкретизації, скільки збагачення. Тільки в контексті цілого твору семантична одиниця розкриває свій зміст. У зв'язку з процесуальністю становлення музичного значення, можна відзначити особливість процесу формування музичної семантики, виражену в просторово-часовому відношенні через систему значень, що розростається (композиторська творчість, виконавство і сприйняття). Разом з тим, семантика цілого твору не складається із простої суми деяких значеннєвих одиниць, а носить цілісний, інтегральний характер. Методологічного значення набуває висловлення Я. Йиранека про те, що семантичний ряд є відкритою системою. З чого випливає постійне відновлення, «нарощування», розростання значущих одиниць, взаємовпливаючих і взаємодоповнюючих один одного. Хоча можна привести приклади й устояних семантем, використовуваних різними авторами (знак хреста, труби і т.п.).

З проблемою синтаксису безпосередньо пов'язане питання про системний характер музичних знаків, оскільки музичний знак не може бути зрозумілий як поза контекстом, значеннєвого простору, так і поза системою знаків, що впливають один на одного як у внутрішньомузичному так і культурному просторі. Зміст культури є інформаційним матеріалом «макроозначаючим» музики, цей закріплений музичною культурою зв'язок має психосеміотичний характер. Розуміння ж культури як системи породження, накопичення, трансляції соціального досвіду робить очевидною приналежність музичного мистецтва і жанрів до цієї системи. Зазначимо, що відомі випадки самостійних знаків, що складають «інтонаційний словник епохи» (згадаємо опорні точки в кантаті-поемі «Хустина» Л. Ревуцького: використана семантика жанру канта, чумацьких пісень, семантика катарсису у своєрідному епілозі-післямові «Як билина, як лист..» та ін.). Також іноді музичний твір або жанр ставали не просто знаками, а символами (наприклад, гімн – загальновідомий символ держави).

Отже, можемо укласти, що музичний жанр має зовнішню і внутрішню форму (що утворюється відповідно до визначеного правилами і специфікою змісту), через яку по багатоканальній системі субзнаків і знаків транслюється зміст і є засобом комунікації, що по суті не суперечить визначенню знакової системи в семіотичному плані.

Прагматика, як відомо, вивчає відношення між знаковими системами і тими, хто сприймає, інтерпретує і використовує

повідомлення, що містяться в них. Якщо кантатно-ораторіальний жанр – знакова система особливого роду, то можемо розглянути умовно виділені рівні комунікації у світлі семіотики. Першим комунікативним актом, на наш погляд, є «включення» композитора у світову музичну культуру за допомогою свого роду діалогу між ним і художньою творчістю минулого і його часу, що знаходить відображення у новаторстві музичної мови, стилю тощо. Другим етапом (чи рівнем) комунікації є підключення в діалог виконавця-інтерпретатора, який будучи активним суб'єктом творчості може актуалізувати значення тих чи інших значущих одиниць. Найбільш важливим, на наш погляд, є третій рівень (етап) комунікаційного процесу – це повідомлення змісту слухачеві, що також бере активну участь у сприйнятті інформації та вступає у своєрідний полілог. Ще на початку ХХ ст. музикознавці звернули увагу на один зі шляхів включення в музику фактора простору, а саме відчуття в ній орієнтованості на той чи інший зал з погляду її величини, кількості можливих у ньому слухачів і, відповідно, ступеня демократичності аудиторії. З цих позицій кантатно-ораторіальний жанр, як правило, більш демократичний ніж камерна музика, звернена до кількісно меншої аудиторії. Завершальним «витком» у цьому процесі є відповідна, «відбивна» реакція слухачів на музичний твір. Виникає зворотний зв'язок, що у свою чергу стимулює творчість композиторів у тому чи іншому напрямку.

Звертаючись безпосередньо до хорової культури, треба пам'ятати, що вона має глибокі корені, пройшла у своєму розвитку не одне століття. Вже ця обставина є показником високого рівня семантичних зв'язків. Загальновідома і синтетична сутність хорової музики, що сполучає у собі вербальну і музичну природу; акумулювала в собі риси різних жанрів, стилів, ставши не тільки найдосконалішою формою семантизації музичної образності, а й моделлю, що володіє практично не обмеженими виражальними, комунікативними, семантичними можливостями, мобільна за своєю суттю і завжди готова як до внутришньомузичного, так і до загальнокультурного діалогу. Тут важливого значення набуває знайдене О. Козаренко поняття про «креативне середовище» музично-семіотичного процесу як про засіб розвитку музичної культури. Разом з тим про кантатно-ораторіальний жанр можна говорити як про засіб втілення авторської концепції, де автор знаходить у ньому окремі

семантичні і комунікативні можливості. При цьому кожен елемент музичної культури має свою «пам'ять» і композитор, що використовує той чи інший жанр, ладогармонічну, композиційну та інші структури, а разом з ним виконавець і сприймаючий входять у багатоплановий значеннєвий простір, привносячи своє світосприйняття. Отже, жанр в процесі полілогу являє собою первісну інстанцію, оскільки саме з вибору жанра починається добір семантичних засобів (особливості музичної мови, структура, стиль і т.п.), але разом з тим, він є «фінальним поняттям», що включає до себе всі перераховані компоненти, представляючи собою діалектичну єдність творчого процесу і кінцевого результату, обраного жанру і стиль викладу. Разом з тим орієнтація на той чи інший жанр не випадкова, а відбувається в системі тих музичних уявлень, що склалися в психіці композитора під впливом усієї музичної культури. В процесі ж розвитку музичної культури об'єктивні і неминучі семантичні (так само як і синтаксичні і прагматичні) зрушення, оскільки тільки змінюючись разом зі світом і культурою, музика зберігає вплив на відношення людей до себе і навколишньому світу. Механізм формування і функціонування «семантичної пам'яті» (за О. Самойленко) можна застосувати і до кантатно-ораторіального жанру, у процесі еволюції жанрово-стильових моделей якого здійснюється механізм постійного «перекодування» (за О. Самойленко) значень. Тим самим відбувається «нарощування» обсягу пам'яті музичного тексту (тексту як пам'яті) і можливостей його активного зворотного впливу на умови музичної творчості.

**Висновки.** Таким чином, на основі проведеного нами розгляду кантатно-ораторіального жанру як інформаційно-семіотичного об'єкта з позицій музичної культурології можемо дійти таких висновків:

1. Кантатно-ораторіальний жанр не тільки можливо, але і необхідно досліджувати з позицій семіотики і герменевтики, тобто як культурний текст, як засіб розуміння культури; а як комунікативну систему його можна вважати найбільш демократичним в порівнянні з іншими музичними жанрами з огляду на більш широку слухацьку аудиторію.

2. Знаки кантатно-ораторіального жанру являють собою не просто єдиноскладний знак, а знакову багаторівневу систему, що утворюється як у рамках конкретного добутку (мікросистема), так охоплює і всю метасистему кантатно-ораторіального жанру.

Системність же кантатно-ораторіального жанру як інформаційно-семіотичного об'єкта обумовлена:

- розумінням культури як мегасистеми, що складається з підсистем, серед яких знаходить своє місце жанрова система і кантатно-ораторіальний жанр як метасистема;
- виявленням не лінійності, а багатоканальності трансльованої інформації в музичному творі, отже, багаторівневості субзнакових структур, що у кінцевому рахунку і складає знакову систему будь-якого музичного жанру (особливо якщо мова йде про вокально-симфонічний жанр);
- визначенням конкретної структурно-композиційної організації музичного тексту в рамках авторського методу і стилю, що у свою чергу, також характеризує кантатно-ораторіальний жанр як систему відносин, що володіє досить стійкою структурою.

3. Специфіка синтаксису кантатно-ораторіального жанру (як і будь-якого музичного жанру) полягає в більш вільному утворенні структурних зв'язків, залежить від контексту цілого добутку і структури поєднань знаків носять інтегральний характер, створюючи цілісний художній образ твору.

4. До особливостей умовної знакової одиниці відносимо: мобільність, довжину в часі, в певному змісті унікальність і разом з тим багатозначність у відношенні до не-знака (фону), контекстуальність.

**Перспективи дослідження.** На закінчення відзначимо, що кантатно-ораторіальний жанр, вбираючи в себе художню культуру минулих поколінь, стає своєрідною призмою добору художніх цінностей, виводить їх зі стану підсвідомості й актуалізує в сучасній музичній свідомості. Жанр стає своєрідним мостом, через який здійснюється діалог. Діалог же як принцип культурного розвитку дозволяє не тільки органічно запозичати краще зі світової спадщини, але і відкривати нові можливості, внутрішні ресурси для саморозвитку своєї національної культури. Тому дуже актуальними є дослідження, пов'язані з відродженням культурної пам'яті українського народу, традицій національної музичної спадщини.

#### **Список використаних джерел і літератури:**

1. Барт Р. Від твору до тексту. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. *Слово. Знак. Дискурс.* 2 вид., доп. За ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 2002. С. 491–496.

2. Беліченко Н.М. Структурна поетика музичного твору (на матеріалі музики сучасних композиторів 80-х років): автореф. дис.... канд. мист. 17.00.02. Київська державна консерваторія ім. П.І. Чайковського, 1992. 16 с.
3. Велика українська енциклопедія. Тематичний реєстр гасел з напрямку «Культурологія»: в 2-х ч. / Укладачі: Арістова А.В., Гаврилишина Н.А., Шліхта І.В.; за заг. ред. д. і. н., проф. Киридон А.М. Київ: Державна наукова установа «Енциклопедичне видавництво», 2022. Ч. 1. 264 с.
4. Глухоман І.В. Взаємозв'язок лінгвістики і поетики у світлі вчень Р.Якобсона. *Вісник Житомирського державного університету*. Вип. 40. Філологічні науки, 2002. С. 168–171.
5. Гулеско І.І. Новітні тенденції в сучасному хоровому мистецтві України (методологічний аспект). *Соціокультурні комунікації в інформаційному суспільстві*. Харків: ХДАК, 2003. С. 200–201.
6. Джеймс В. Прагматизм. Київ: Альтернатива, 2000. 144 с.
7. Капічіна О.О. Музичний текст і твір у контексті семіотичного аналізу. *Вісник ДАККМ*. Київ, 2013. Вип. 1. С. 6–10.
8. Козаренко О.В. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку: автореф. дис... д-ра мист.: 17.00.03. Київ, 2001. 36 с.
9. Лотман Ю. Текст у тексті. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Слово. Знак. Дискурс*. 2 вид., доп. За ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 2002. С. 581–595.
10. Москаленко В. Про задум та музичну ідею твору. Музичний твір як творчий процес. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Київ, 2002. В. 21. С. 10–17.
11. Овчаренко С.В. Проблема жанру у класичній та некласичній естетиці: автореф. дис... д-ра філ. наук: 09.00.08 УН-т ім. Т. Шевченка. Київ, 1999. 34 с.
12. П'ятницька-Позднякова І.С. Музичне мовлення в семіотичному дискурсі сучасності. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2015. Вип. 42. С. 22–35.
13. Сюта Б.О. Жанри музичної мови: постановка питання. *Українське музикознавство*. Київ, 2012. С. 138–159.
14. Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса: «Астропринт», 2002. 225 с.
15. Соссюр Ф. Курс загальної лінгвістики. Пер. з фр. Київ: Основи, 1998. 292 с.
16. Черкашина М. Поетика музикальних жанров. *Музыкальное мышление: проблемы анализа и моделирования*. Київ: Госконсерватория, 1988. С. 17–24.
17. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу: монографія. Київ: Логос, 2009. 228 с.
18. Шип С.В. Знакова функція та мовна організація музичного мовлення: автореф. дис. ... д-ра мист.: 17.00.03 НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2002. 42 с.
19. Шулак М. Перспективи семіотичного підходу в музиці: від структуралізму до екосеміотики. *Вісник Львівського університету*. 2021. Вип. 27. С. 88–101.
20. Peirce Ch. S. Values in a Universe of Chance. *Select Writings of Charles S. Peirce*. Garden City, NY, 1958. P. 276–280.
21. [https://Levi Strauss\\_Structural\\_Anthropology.pdf&usg=AOvVaw2T3Y9i/](https://Levi%20Strauss_Structural_Anthropology.pdf&usg=AOvVaw2T3Y9i/)



## References:

1. Bart, R. (2002). From the work to the text. Anthology of world literary and critical thought of the 20th century. Word. Sign. Discourse. 2 ed., add. Under the editorship M. Zubrytska. Lviv: Litopys, 491–496 [in Ukrainian].
2. Belichenko, N.M. (1992). Structural poetics of a musical work (based on the music of modern composers of the 80s). Autoref. thesis... candidate myst. 17.00.02. Kyiv State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky, 16 [in Ukrainian].
3. The great ukrainian encyclopedia. (2022). thematic register of gasel from the field of "Culturology": in 2 parts / Compilers: A.V. Aristova, N.A. Havrylyshina, I.V. Shlichta; in general ed. d. i. n., prof. Kyrydon A. M. Kyiv: State Scientific Institution "Encyclopedic Publishing House", Part 1. 264.
4. Gluhoman, I. V. (2002). The relationship between linguistics and poetics in the light of the teachings of R. Jakobson. Bulletin of Zhytomyr State University. 40. Philological Sciences, 168–171 [in Ukrainian].
5. Gulesco, I. I. The latest trends in the modern choral art of Ukraine (methodological aspect). Sociocultural communications in the information societ. Kharkiv: KHDAK, 2003. 200-201 [in Ukrainian].
6. James, V. (2000). Pragmatism. Kyiv: Alternative, 144 [in Ukrainian].
7. Kapichina, O.O. (2013). Musical text and work in the context of semiotic analysis. Bulletin of the State Academy of Managerial Personnel of Culture and Arts. Kyiv, Issue 1. 6–10 [in Ukrainian].
8. Kozarenko, O.V. (2001). Ukrainian national musical language: genesis and modern development trends. autoref. thesis... Doctor of Art Studies: 17.00.03, 36 [in Ukrainian].
9. Lotman, Yu. (2002). The text in the text. Anthology of world literary and critical thought of the 20th century. Word. Sign. Discourse. 2 ed., add. Under the editorship M. Zubrytska. Lviv: Litopys, 581–595 [in Ukrainian].
10. Moskalenko, V. (2002). About the conception and musical idea of the work. A musical piece as a creative process. Scientific Bulletin of the NAU named after P.I. Tchaikovsky. Kyiv, 21. 10–17 [in Ukrainian].
11. Ovcharenko, S.V. (1999). The problem of genre in classical and non-classical aesthetics. Autoref. dis... Dr. Philos. Sciences: 09.00.08; Kyiv. University named after T. Shevchenko. Kyiv, 34 [in Ukrainian].
12. Pyatnytska-Pozdniakova, I. S. (2015). Musical speech in the semiotic discourse of modernity. Problems of the interaction of art, pedagogy and the theory and practice of education. Issue 42, 22–35 [in Ukrainian].
13. Syuta, B.O. (2012). Genres of musical language: posing a question. Ukrainian musicology. Kyiv, 138-159 [in Ukrainian].
14. Samoilenko, A. (2002). Musicology and methodology of humanitarian knowledge. The problem of dialogue. Odessa: "Astroprint", 4–225 [in Ukrainian].
15. Saussure, F. (1998). Course of general linguistics. Trans. from Fr. Kyiv: Osnovy, 292 [in Ukrainian].
16. Cherkashina, M. (1988). Poetics of musical genres. Musical thinking: problems of analysis and modeling. Kyiv: State Conservatory, 17-24 [in Ukrainian].

17. Chekan, Yu. (2009). Intonational image of the world: monograph. Kyiv: Logos, 228 [in Ukrainian].
18. Ship, S.V. (2002). Symbolic function and language organization of music broadcasting. Autoref. thesis... Doctor of Art Studies: 17.00.03. National music Acad. of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv, 42 [in Ukrainian].
19. Shulak, M. (2021). Perspectives of the semiotic approach in music: from structuralism to ecosemiotics. Bulletin of Lviv University. Series of philosophical sciences. 27, 88–101 [in Ukrainian].
20. Peirce Ch. S. Values in a Universe of Chance. Select Writings of Charles S. Peirce. Garden City, NY, 1958, 276–280 [in English].
21. [https://LeviStrauss\\_Structural\\_Anthropology.pdf&usg=AOvVaw2T3Y9i/](https://LeviStrauss_Structural_Anthropology.pdf&usg=AOvVaw2T3Y9i/)

*UDC 78.071.1/785.72*  
*DOI 10.33287/222335*

**Андріянова Оксана Вікторівна,**  
*кандидат мистецтвознавства,*  
*доцент кафедри камерного ансамблю*  
*Одеської національної музичної академії*  
*ім. А.В. Нежданової*  
тел.: (067) 732 - 65 - 11  
e-mail: aaksinya1996@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0003-1117-2425>

**ОСОБЛИВОСТІ АНСАМБЛЕВОГО ПИСЬМА  
У ФЛЕЙТОВИХ СОНАТАХ Ф. ГОБЕРА  
(на прикладі Сонати № 3)**

**Мета статті** полягає у визначенні специфічних особливостей ансамблевого стилю флейтових сонат Ф. Гобера, невід’ємною складовою якого є ансамблеве письмо як комплексне явище, що будується на певних музично-технологічних принципах. **Методологія дослідження** спирається на комплексне використання системного та структурно-функціонального методів, музично-історичного підходу, музикознавчого методу жанрово-стильового аналізу. **Наукова новизна** статті полягає у розробці теоретичних аспектів камерно-ансамблевого стилю флейтових сонат Ф. Гобера, що визначають виконавську логіку творчо-інтерпретаційного процесу. **Висновки.** Розгляд ансамблевого письма у флейтових сонатах органічно пов’язаний з дослідженням становлення флейти як багатофункціонального інструмента із широким полем семантичного

навантаження та великим виразовим потенціалом, чому сприяє вивчення особливостей взаємодії флейти і фортепіано на рівнях композиторського тексту й виконавської форми. У смисловому полі поняття «ансамблеве письмо» об'єднуються різні рівні композиторського та виконавських музично-технологічних прийомів (тип музичного тематизму, тембр, регістр, динаміка, штрих та ін.), що визначає комплексну природу даного явища (за І. Смірноюю). Вона дозволяє виявити логіку їхньої взаємодії як передумову стильової цілісності камерно-ансамблевого твору. Розмаїттю флейтового звучання в сонатах Ф. Гобера сприяє використання широкого регістрового, штрихового та динамічного спектру, жанрового забарвлення музичного тематизму та прийомів його розвитку, різних способів взаємодії з фортепіанною партією. Характер музичного тематизму інструментальних партій зумовлює штриховий параметр звучання; показовою є особлива увага композитора до динамічного балансу в ансамблевій єдності флейта-фортепіано, який досягається використанням різнорівневої динаміки. Кожен із зазначених аспектів ансамблевого письма як системного явища претендує на спеціальну розробку, що суттєво збагатить виконавські підходи до флейтових сонат французького композитора та музикознавчу проблематику, пов'язану із розвитком камерно-інструментальних жанрів у ХХ ст., особливостями індивідуально-композиторського стилю та специфікою камерно-ансамблевого виконавства.

**Ключові слова:** флейтова соната, камерний ансамбль, ансамблеве письмо, ансамблева взаємодія, інструментальна партія, фактура, музичний тематизм.

**Andriianova Oksana** – PhD in Arts, associated professor, at the Department of chamber ensemble, Odessa National Antonina Nezhdanova Academy of Music

### **Peculiarities of ensemble writing in the flute sonatas of F. Gobert (using the example of Sonata No. 3)**

**The purpose** of the article is defining the specific features of the ensemble style of F. Gober's flute sonatas, an integral component of which is ensemble writing as a complex phenomenon built on certain musical and technological principles. **The research methodology** is based on the complex selection of systemic and structural-functional methods, comparative studies, musical-historical approach, as well as the music-study method of genre-style analysis. **The scientific novelty** lies in the

development of theoretical aspects of the chamber-ensemble style of F. Guber's flute sonatas, which determine the performance logic of the creative-interpretive process. **Conclusions.** Ensemble writing in flute sonatas is organically connected with the study of the formation of the flute as a multifunctional instrument with a wide field of semantic load and great expressive potential, which is facilitated by the study of the peculiarities of the interaction of the flute and the piano at the levels of the compositional text and performance form. In the semantic field of the concept of „ensemble writing” various levels of compositional and performing music-technological techniques are combined (type of musical thematism, timbre, register, dynamics, stroke, etc.), which determines the complex nature of this phenomenon (according to I. Smirnova). It allows us to reveal the logic of their interaction as a prerequisite for the stylistic integrity of a chamber-ensemble work. The variety of flute sound in F. Guber's sonatas is facilitated by the use of a wide range of register, bar and dynamic spectrum, genre coloring of musical themes and methods of its development, various ways of interacting with the piano part. The nature of the musical theme of the instrumental parts determines the stroke parameter of the sound; the special attention of the composer to the dynamic balance in the ensemble unity of the flute and piano, which is achieved by the use of multi-level dynamics, is indicative. Each of the mentioned aspects of ensemble writing as a systemic phenomenon claims a special development, which will significantly enrich the performance approaches to the flute sonatas of the French composer and the musicological issues related to the development of chamber-instrumental genres in the 20th century, the features of the individual compositional style and the specifics of the chamber-ensemble performance.

***The key words:*** flute sonata, chamber ensemble, ensemble writing, ensemble interaction, instrumental part, texture, musical theme.

**Постановка проблеми.** Флейтові сонати Ф. Губера є класичними зразками сучасного європейського камерно-ансамблевого репертуару, які яскраво представляють традиції французької флейтової музики та особливості творчої композиторської трактовки флейти як ансамблевого інструмента. Творчий доробок видатного французького флейтиста, композитора та педагога Ф. Губера, серед якого сонати для флейти і фортепіано займають провідне місце, є вельми показовим з точки зору наслідування національно-стильових засад флейтового

мистецтва та їх оновлення у композиторській і виконавській творчості ХХ століття. Проте специфіка ансамблевого стилю даних опусів французького майстра, зокрема особливості їх ансамблевого письма, не ставали спеціальним предметом музикознавчого інтересу та не розглядалися у вітчизняних дослідженнях, присвячених флейтовій музиці минулого століття. Це зумовлює **актуальність** обраної проблематики, що посилюється також і тим фактом, що творчість Ф. Гобера є малодослідженою у цілому в українському музикознавстві, незважаючи на те, що його твори постійно затребувані у сучасній навчальній та концертно-виконавській практиці. Тому звернення до означеної теми є своєчасним і зумовлено необхідністю формування музично-виконавських уявлень про ансамблевий стиль флейтових сонат Ф. Гобера та введення творчої спадщини видатного представника французького музичного мистецтва у вітчизняний музикознавчий дискурс.

**Аналіз сучасних публікацій.** Питанням жанрово-стильової специфіки та історичної еволюції західноєвропейської флейтової сонати XVII – XVIII століть присвячені дослідження І. Єрмак, І. Палійчук та Л. Фреюк. У вітчизняних музикознавчих дослідженнях французької музичної культури ХХ століття творча постать Ф. Гобера залишається за межами дослідницької уваги, за малочисленими виключеннями, які стосуються спеціальних аспектів дослідження його флейтових творів (стаття Г. Лукацької [2]). Проблеми жанрової поетики опусів для флейти і фортепіано Ф. Гобера були розглянуті в англomовному дослідженні Т. Філіпс [8]. Однак у цій роботі не ставиться за мету виявлення особливостей ансамблевого письма Ф. Гобера на підставі аналітичних описів його творів.

**Мета статті** – визначення специфічних особливостей ансамблевого стилю флейтових сонат Ф. Гобера, невід’ємною складовою якого є ансамблеве письмо як комплексне явище, що будується на певних музично-технологічних принципах.

**Об’єкт дослідження** – флейтові сонати Ф. Гобера, а **предмет** – їх ансамблевий стиль, репрезентований індивідуально-композиторським ансамблевим письмом.

**Виклад основного матеріалу.** У творчому доробку Ф. Гобера музика для флейти і фортепіано займає особливе місце, адже саме вона складає основну частину опублікованих сьогодні творів композитора. Не дивлячись на те, що він є автором декількох камерних творів для

труби, тромбона та кларнета, невеликої кількості камерних творів для різних вокально-інструментальних складів та оркестрової музики – популярність здобули саме його флейтові опуси. Крім того, більшість аудіозаписів, які сьогодні є доступними, обмежуються також його флейтовими творами. І хоча його оркестровою та сценічною музикою захоплювалися і вона часто звучала протягом його життя, вона не зберегла своєї популярності після його смерті.

Вважаємо, що так сталося не випадково, оскільки Ф. Гобер був видатним флейтистом свого часу, він досконало володів інструментом і прекрасно усвідомлював його технічний та виразовий потенціал, що дозволило йому на високому художньому рівні розкрити унікальний звуковий світ флейти, який відрізняється оригінальністю та вимагає від флейтиста високого рівня виконавської майстерності та розуміння тембрової природи найдавнішого у світі інструмента.

Цікаво, що французький композитор не писав суто інструктивних творів, які у свій час засуджував П. Таффанель, але майже кожен із флейтових опусів майстра демонструє багатий технічний арсенал флейти: різнобарв'я тембрового колориту, екстремальні та швидкі динамічні «перемикання», гучна гра у низькому регістрі та тиха у високому, плавні стрибки октав і стрімкі пасажі й т.п. На думку Т. Філліпс, «...артистизм і майстерність у музиці Ф. Гобера походять від уміння досягти великого гармонічного та динамічного різноманіття, зберігаючи красу й чистоту флейтового звуку» [8, 91].

Це справедливе твердження акцентує увагу на вкрай показовій для флейтових сонат французького композитора особливій естетиці звучання, яка спирається на розуміння звуку як комплексного явища, «як певної кількості бажаних якостей, будь-яке чи кожне з яких становить важливу частину „звуку” загалом» (за визначенням відомого англійського флейтиста Т. Вая, який у своїх «Вправах на звук» вказує на декілька параметрів звуку як такого – забарвлення, обсяг, проекція (польотність), інтенсивність, вібрація, чистота [10, 5]).

Саме тому виконавці будь-яких творів французького композитора, але особливо його сонат, відкривають для себе безмежні можливості виразності флейтового тембру, які у поєднанні із звучанням фортепіано створюють дивний звуковий простір. У першій половині ХХ століття флейта досягла найвищого рівня свого розвитку та статусу автономної сфери композиторської та виконавської творчості, в яких «закріплювався» класичний звуковий вигляд цього інструмента як

такого, що «...здатний видавати велику різноманітність звуків, більше, ніж будь-який інший оркестровий інструмент» [10, 9].

Флейтові сонати Ф. Гобера багато в чому наслідують стильову лінію камерно-ансамблевого музикування барокової доби, зокрема *sonata da chiesa* німецьких авторів (Й. Бах, Г. Телеман, Г. Гендель), яка об'єднала в органічному синтезі французькі та італійські традиції флейтової музики. Творам цього жанрового різновиду сонати притаманні такі риси, як різноманітне трактування флейтового тембру, використання можливостей всього флейтового діапазону, особлива увага до блискучого звучання верхнього регістру, інтонаційно-тематична рельєфність, розвиненість мелодійної лінії, жанрова забарвленість тематизму, ритмічна примхливість, тональне розмаїття, віртуозні технічні прийоми (наприклад, довгі віртуозні пасажі у швидкому темпі).

Зазначені жанрово-типологічні показники багато в чому сприяли затвердженню такого принципу формоутворення у французькій флейтовій сонаті від початку ХХ століття, в якому, на думку Д. Менделенко, «переважає експозиційність, а мотивна розробка замінюється появою нового тематичного матеріалу, що призводить до строкатої багатотемності музичної тканини» [3, 225]. Дослідниця пояснює дану особливість доречним порівнянням Б. Асаф'євим французького музичного стилю з німецьким: «Кінцева мета – викликати у слухачів бажані емоційні стани та передати почуття – і там, і тут одна. Але у французькій музиці це досягається, перш за все, „зараженістю” слухача пластичною красою матеріалу, у німецькій – силою його виразності» [там само].

Зазначені особливості флейтового стилю Ф. Гобера та музично-мовного комплексу його сонат багато в чому визначають специфіку взаємодії флейти та фортепіано у його сонатах, що розкриває принципи ансамблевого мислення композитора й утворює так зване ансамблеве письмо – явище, яке І. Смірнова визначає як «...комплекс композиторсько-технологічних прийомів і принципів ансамблевої взаємодії, спрямованих на встановлення певного типу функціональних відносин між партіями з метою створення узгодженої гармонійної цілісності, відповідно до втілюваної у творі індивідуальної художньої ідеї в межах інструментального камерно-ансамблевого типу висловлювання» [7, 65]. У даній дефініції суттєвим є розуміння

сміслової змістовності як музичного явища ансамблю, так і поняття письма, на чому наголошує згадана дослідниця.

Так, суть ансамблевого музикування полягає у сумісності, узгодженості, гармонії цілого й часткового (за І. Польською [5, 14], якщо його розуміти як певну форму «художньої узгодженості, збалансованості й цілісності, яка належить і до композиторської творчості, й до виконавської діяльності» [5, 46]. А під письмом на сучасному етапі часто розуміють не стільки процес написання музичного тексту й певну знакову систему, скільки комплекс конкретних прийомів, «...які становлять відмінну ознаку композиторської індивідуальності або стають стилеутворюючим компонентом на рівні епохального стилю в силу своєї вибраності, стійкості й поширеності (загальноновживаності)» [7, 65]. Тому розгляд ансамблевого письма у флейтових сонатах органічно пов'язаний з дослідженням становлення флейти як багатофункціонального інструмента із широким полем семантичного навантаження та великим виразовим потенціалом, чому сприяє вивчення особливостей взаємодії флейти і фортепіано на рівнях композиторського тексту та виконавської форми. Як зазначає І. Смірнова, «саме письмо реагує на зміну тембру, регістру, обміну теситурними позиціями між інструментами, появу дублювання, його інтерваліки» [6, 191].

У музикознавчих працях іноді можна зустріти близьке за своїми смисловими значеннями до ансамблевого письма поняття ансамблевої техніки, під якою розуміється «найтонші градації звучання», «майже імпровізаційні відхилення від ритму», «деякі нюанси, недоступні оркестру» (А. Готліб [6, 108]). Зрозуміло, що в даному випадку йдеться про специфічний тип композиторського мислення, заснований на певних уявленнях про виразні можливості ансамблево-інструментальної взаємодії та володіння музично-технологічним комплексом, що дозволяє реалізувати музичний зміст за допомогою цих можливостей. Як відомо, для музичної тканини камерно-інструментальних жанрів характерні такі властивості як деталізація і тонкі градації музично-виразних засобів, залежно від тембрової диференціації та композиційної логіки. Це, власне, і відрізняє камерно-ансамблеву традицію європейської музики від оркестрового стилю: «Піднесення тембру до рівня жанроутворювального компонента стає можливим унаслідок розвитку тембрового мислення в європейському музичному мистецтві Нового часу, що приводить до трактування його



як невід'ємного елемента музичної мови та однієї з важливих сторін музичного образу в музиці ХІХ ст.» [6, 190].

У зв'язку із цим закономірним є твердження І. Смірної про те, що з явищем ансамблевого письма нерозривно пов'язана категорія фактури, адже вони знаходяться у синхронно-асинхронній взаємодії, і перше з них (ансамблеве письмо) «...реалізується на більш низькому логіко-структурному рівні композиції, ніж фактура» [6, 190]. Розмірковуючи про спорідненість понять вказаних явищ, дослідниця відносить поняття «голос» до фактури, а поняття «партія» до ансамблевого письма. В основу якого покладений принцип ансамблевої взаємодії інструментальних партій [7, 66].

У своїй дисертації, що присвячена питанням ансамблевого письма в камерно-інструментальних творах для змішаних складів німецьких композиторів кінця ХVІІІ – ХІХ століть, І. Смірнова визначає основні компоненти ансамблевого письма, серед яких: *тембр, регістр*; за аналогією з оркестровим письмом – *дублювання, характер взаємодії* («переплетіння») тембрів, передачі матеріалу від тембру до тембру; *динаміка, штрихи, артикуляція*, які вважаються виконавськими засобами [6, 190]. Об'єднуючи у смисловому полі поняття ансамблевого письма різні рівні композиторського та виконавських музично-технологічних прийомів, дослідниця вказує на комплексну природу даного явища, яке охоплює різні площини музично-творчого мислення, і дозволяє виявити логіку їхньої взаємодії як передумову стильової цілісності камерно-ансамблевого твору. Спираючись на вказані теоретичні положення даної концепції ансамблевого письма, позначимо основні особливості флейтових сонат Ф. Гобера, що зумовлюють специфічні особливості їхньої ансамблевої стилістики та дозволяють виявити індивідуально-композиторське розуміння художньо-естетичної ідеї камерного інструменталізму.

Вихідним пунктом у розгляді ансамблевого письма в сонатах французького майстра є композиторське розуміння флейтового тембру як універсального, що володіє найвищим технічним і виразним потенціалом, здатним до передачі широкої палітри фарб і відтінків звучання, емоційних нюансів та образно-змістовної повноти. Ф. Гоберу властиве дуже різноманітне трактування флейтового звучання залежно від драматургічної концепції сонатного циклу, в кожному окремому випадку семантичне наповнення флейтового

звучання підпорядковане композиторському задуму, що підтверджує думку І. Смірної про те, що «...ансамблеве письмо в логічно-конструктивному плані пов'язане із логікою викладення й розвитком тематизму та драматургії» [6, 190].

Тембровий колорит флейтового звучання у сонатах зумовлений особливою естетикою звуку, про яку вже згадувалося раніше (звук як комплексне явище, що володіє рядом якісних параметрів), і яка відповідає виконавським уявленням та досвіду Ф. Гобера – видатного представника французької флейтової школи. Мабуть, не дарма М. Моїз, учень Ф. Гобера, вважав, що першорядним завданням флейтиста є опанування різних боків звуку як такого – експресії, вібрато, кольору, гнучкості, та стверджував наступне: «...інтерпретація досягається розумним використанням звукової модифікації. Звук та інтерпретація насправді симбіотичні, і з цього випливає, що чим більша палітра звучання флейтиста, тим більший діапазон інтерпретації. Справді, різноманітність звукового забарвлення є однією з головних у майстерності гри на флейті» [8, 27].

Розмаїттю флейтового звучання в сонатах сприяє використання широкого регістрового, штрихового та динамічного спектру, жанрового забарвлення музичного тематизму та прийомів його розвитку, різних способів взаємодії з фортепіанною партією. При цьому остання не менш різноманітна у своїх тембральних проявах, ніж флейтова, і в більшості випадків, перебуваючи у діалогічних співвідношеннях із флейтою, виступає на паритетних началах в ансамблевій єдності. Безумовно, темброве багатство флейтової партії переважає в сонатах Ф. Гобера, проте його композиторська концепція далека від трактування фортепіано як інструмента, що виконує акомпануючу функцію. Ця позиція, власне, і зумовлює інтерес до ансамблевого письма Третьої сонати для флейти і фортепіано як зразка зрілого камерно-інструментального стиля композитора.

Так, одним із найпоширеніших типів ансамблевого співвідношення є поєднання контрастного музичного тематизму у флейтовій та фортепіанній партіях, які відтіняють один одного у тембральному відношенні. У даному випадку найчастіше представлений звуковий образ «співаючої флейти» з розвиненою, пластичною мелодикою (вокальні витоки музичного тематизму), що розгортається у своєму тематичному розвитку на тлі пульсуючої фактури фортепіано (проведення обох основних тем у I ч.). Вокальна

кантилена флейтового тембру іноді підкреслюється пасажною технікою, яка звучить solo на витриманих акордах фортепіано, що надає йому характерного віртуозного звучання «блискучого стилю», про що часто писали сучасники композитора: «Віртуозність поставлена на службу ліризму: естетика бельканто, що походить від великих співочих традицій. Фактично, Гобер бачив у флейті голос...» [8, 48]. Але вокальна природа музичного тематизму не обмежується виключно флейтовим тембром, оскільки виразний спів флейти «підхоплює» фортепіано після проведення основного тематизму в партії флейти – так здійснюється тембральний діалог за допомогою прийому передачі мелодійного матеріалу партії другого «голосу» ансамблю (фортепіанна зв'язка перед другим проведенням основної теми у I ч., завершення середнього розділу I ч., третє проведення теми у фортепіано у II ч.).

Флейтова партія також може виконувати фонову функцію у взаємодії з фортепіано, підкоряючись драматургічній логіці та переводячи процес інтонаційно-тематичного розвитку в іншу темброву площину, як це відбувається, наприклад, у середньому розділі II частини сонати.

У якості модифікації зазначеного прийому ансамблевої взаємодії можна вказати на поєднання кантиленної або пасажної мелодики флейти та арпеджованої фактури фортепіано (що може поєднуватися з акордовим викладом мелодійної лінії чи її октавним дублюванням), яке часто застосовується композитором у розробкових розділах композиції як спосіб динамізації музичного розвитку (середній розділ I ч.). Дане поєднання суттєво збагачує темброву палітру фортепіано, надаючи йому той же рівень інтонаційної експресії, що притаманний голосу флейти.

Характер музичного тематизму інструментальних партій зумовлює штриховий параметр звучання: маємо на увазі домінування легато у партії фортепіано і різноманітність штриха у фортепіано (легато практично відсутнє, наприклад, в експозиційному розділі I ч.).

Динамічний профіль вокального тематизму флейтової партії у Третій сонаті відрізняється деталізованістю, що сприяє гнучкості та пластичності мелодійної лінії, контрастуючої інтонаційній та динамічній статиці фортепіано, що виконує функцію гармонійної підтримки «співаючого» голосу (проведення головної теми у флейти в I ч., початок II ч.). Відзначимо також увагу композитора до

динамічного балансу в ансамблевій єдності флейта - фортепіано, який досягається іноді використанням різнорівневої динаміки (*p* в партії флейти, *pp* – у фортепіано на початку I ч.), *mf* у флейти (низький регістр), *p* – в партії фортепіано (репризний розділ I ч.), *f* у флейти високий регістр, *ff* – у фортепіано (щільна фактура).

Показовим є факт відсутності буквального дублювання партій в ансамблевому письмі Третьої сонати, що вказує на принципово діалогічну концепцію ансамблевої взаємодії в даному творі, яка базується на ідеї тембрально-тематичного розмежування партій-голосів ансамбля; але композитор часто використовує прийом «фактурного дублювання», зближуючі контрастні інструментальні тембри на рівні типу фактурної організації музичного матеріалу та уникаючи унісонного звучання (фігурації флейти - фортепіано після другого проведення основної теми у II ч.). В якості модифікованої форми тематичного дублювання може виступити початок фінальної частини сонати, який являє імітаційний виклад головної теми, в якому партії флейти і фортепіано уподібнюються голосам поліфонічної фактури, що надає музиці ефекту стилізації. Останній виступає яскравим контрастом до вишуканого у своїй інтонаційній гнучкості подальшого мелодійного розвитку в партії флейти, що плавно «перетікає» у фортепіанну партію, утворюючи безперервний мелодійний потік. Певна механістичність початкової імітації поступово розчиняється у штриховому та динамічному розмаїтті ансамблевих голосів, їх тематичній розбіжності та різноспрямованості руху (вгору-вниз).

Особливого тематичного, штрихового та динамічного контрасту ансамблеві партії набувають у середньому розділі фіналу, в якому відбувається інтенсивний розвиток вихідного тематизму на основі комплексного застосування мотивної та варіантної розробки і збагачення його гармонійного колориту. Ця ідея химерного малюнка музичної тканини, що складається із безперервних змін типів мелодійного руху, штриха та динамічних градацій у звучанні флейти й фортепіано (при відносній реєстровій стабільності, але явно превалюючому діапазоні флейтового звучання) – зберігається і у заключному розділі фіналу. Завдяки контрастній драматургії сонатної циклічної форми ансамблева взаємодія флейти і фортепіано представлена у розмаїтті своїх форм, що утворюють гармонійну звукову форму, яка втілює чудову турботу композитора «...про

чистоту, елегантність і баланс» [9, 65], які генетично пов'язані з національно-стильовими стереотипами французького музичного мистецтва. На що неодноразово вказували його сучасники та послідовники: «Можна з упевненістю сказати, що в його музиці, у дещо приглушеній формі, можна знову знайти (або відкрити) тонкість виразу Дебюссі, плавну витонченість Форе, якийсь пристрасний і поетичний запал, який цілком міг би бути самим виразом його власної особистості» [9, 71].

**Висновки.** Викладені у статті спостереження над ансамблевим письмом Ф. Гобера у Сонаті № 3 для флейти та фортепіано не є вичерпними, і представлені як деякі узагальнення, які містять як теоретико-методологічний, так і практичний потенціал подальшого дослідження камерно-ансамблевих творів видатного французького композитора. Кожен із зазначених аспектів ансамблевого письма як системного явища (за І. Смірноюю) претендує на спеціальну розробку, що суттєво збагатить виконавські підходи до флейтових сонат французького композитора та музикознавчу проблематику, пов'язану з розвитком камерно-інструментальних жанрів у ХХ столітті, особливостями індивідуально-композиторського стилю та специфікою камерно-ансамблевого виконавства. Останнє заслуговує на окрему дослідницьку увагу, оскільки діяльність концертмейстера визначається «...майстерністю-вмінням узгодити-гармонізувати дії ансамблів, що передбачає майстерне володіння всіма засобами ансамблево-піаністичного узгодження з інструментом-солістом: художньо-психологічне, акустичне, динамічне, тембрально-артикуляційне, ритмічне, технологічне тощо» [4, 7].

**Перспективи подальшого дослідження** означеної теми полягають у вивченні кожного із зазначених аспектів ансамблевого мислення Ф. Гобера, що сприяє розширенню виконавського уявлення про камерно-ансамблевий стиль його творів.

#### **Список використаних джерел і літератури:**

1. Золозова Т. Інструментальна музика післявоєнної Франції. (1945 – 1970). Дослідження. Київ: Музична Україна, 1989. 216 с.
2. Лукацька Г.О. Про втілення традицій салонної музики у творах для флейти і фортепіано Г. Форе, Ф. Гобера і С. Шамінад. *Вісник НАКККіМ*. Вип. 3. 2018. С. 401–406.
3. Менделенко Д. Камерно-інструментальна соната у творчості Ф. Пуленка: особливості трактування жанру та жанрові витоки. *Київське музикознавство*.

*Світова та вітчизняна музична культура: стилі, школи, персоналії*. 2014. Вип. 50. С. 221–230.

4. Повзун Л.І. Ансамблева творчість піаніста-концертмейстера. Одеса: Фотосинтетика, 2009. 106 с.

5. Польская И.И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика. Харьков: ХГАК, 2001. 396 с.

6. Смірнова І.В. Ансамблеве письмо в камерно-інструментальних творах для змішаних складів у творчості німецьких композиторів кінця XVIII – XIX століть: дис. ... канд. мист.: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Сумський державний педагогічний університет ім. А.С. Макаренка. Суми, 2020. 213 с.

7. Смірнова І.В. Поняття «ансамблеве письмо»: до проблеми дефініції. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. В. 1. Харків, 2020. С. 63–69.

8. Phillips T. A Performance Guide to the Music for Flute and Piano by Philippe Gaubert. New York: Routledge Taylor & Francis Group. 2006. Retrieved from [http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU\\_migr\\_etd-0948](http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_migr_etd-0948) (дата звернення: 12.12.2023).

9. Sordet D. Douze chefs d'orchestre. Librairie Fischbacher, 1924. 107 p.

10. Wye T. Practice Book for the Flute. Omnibus Edition: Books 1-6. Music Sales America; Combined edition. 2015. 238 p.

#### References:

1. Zolozova, T. (1989). Instrumental music of post-war France. (1945-1970). Follow-up. Kiev: Musical Ukraine. 216 [in Ukrainian].

2. Lukatska, G. (2018). On the embodiment of the traditions of salon music in works for flute and piano G. Faure, F. Guber and S. Shaminad. Bulletin of the National Academy of Management of Culture and Arts, 3, 401–406 [in Ukrainian].

3. Mendelenko, D. (2014). Chamber-instrumental sonata in the work of F. Poulenc: features of the interpretation of the genre and genre origins. Kiev musicology. World and domestic music culture: styles, schools, personalities, 50, 221–230 [in Ukrainian].

4. Povzun, L. (2009). Ensemble work of a pianist-concertmaster. Odesa: Fotosynthetika, 106 [in Ukrainian].

5. Polskaya, I. (2001). Chamber ensemble: history, theory, aesthetics. Kharkov: HGAK [in Russian].

6. Smirnova, I. (2020). Ensemble writing in chamber-instrumental works for mixed ensembles in the works of German composers of the late 18th-19th centuries: PhD dis.: 17.00.03 Musical art. A. Makarenko Sumy State Pedagogical University. Sumy, 213 [in Ukrainian].

7. Smirnova, I. (2020). The concept of „ensemble writing”: to the problem of definition. Traditions and innovations in higher architectural and art education. Kharkiv, 1, 63–69 [in Ukrainian].

8. Phillips, T.K. (2006). A performance guide to the music for flute and piano by Philippe Gaubert. Florida State University [in English].

9. Sordet, D. (1924). Douze chefs d'orchestre. Librairie Fischbacher, 107 [in French].

10. Wye, T. (2015). Practice Book for the Flute. Omnibus Edition: Books 1-6. Music Sales America; Combined edition, 238 [in English].

**Кисляк Богдан Миколайович,**  
*кандидат мистецтвознавства,  
доцент 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>*

## **СУЧАСНА БАЯННА ТВОРЧІСТЬ: ПОГЛЯД НА ТРАДИЦІЇ І НОВАТОРСТВО**

**Мета статті** полягає в комплексному аналізі сучасного стану та розвитку баянної творчості, з фокусом на взаємодію традиційних елементів та новаторських підходів. Дослідження має на меті виявити вплив сучасних технологій, музичних напрямків і творчих вподобань на виконавську практику та композиторську діяльність у галузі баянної музики, а також спрямована на підкреслення важливості збереження та вдосконалення традицій у контексті сучасного музичного мистецтва й підтримки творчого потенціалу сучасних баянних виконавців. **Методологія наукової роботи** базується на комплексному аналізі сучасного стану та розвитку баянної музики. Основним методом є аналіз, що включає в себе систематизацію та критичний огляд наукових публікацій, аналіз музичних творів і творчості сучасних баянних виконавців. **Наукова новизна** полягає у вдосконаленні та глибшому розумінні еволюції баянної творчості. Робота проникає в особливості сучасного баянного виконавства, розкриваючи вплив інноваційних та експериментальних підходів на традиційний музичний контекст. **Висновки.** Незважаючи на різноманіття сучасної баянної музики, інноваційне тяжіння українських композиторів все ж порушило баланс між традиціями і новаторством, на користь очевидного розширення концепції інновацій та абсолютизації ідеї нескінченного розвитку-оновлення. У контексті нинішнього панування музичного модерну, позначеного «технологічною стихією» нашої епохи, інноваційність баянної творчості стає не лише аргументом на користь її консолідації із сучасним мистецтвом, а й стимулом до пошуку нових імпульсів задля

подальшої актуалізації. Наскільки ж симптоматика інноваційного позитивізму баянної творчості виявиться органічною як унікальний шар сучасної музики, покаже час, протягом якого повинна дозріти власна, історично визнана, своєрідна баянна традиція.

**Ключові слова:** сучасна баянна творчість, новаторський підхід, технологічний прогрес, традиційність, інноваційність, класичне виконання.

**Kislyak Bohdan**, candidate of art history, docent of Lviv Ivan Bobersky University, department of choreography and art history.

### **Contemporary bayan creativity: exploring traditions and innovation**

**The purpose** of this research is to conduct a comprehensive analysis of the current state and development of bayan creativity, with a focus on the interaction between traditional elements and innovative approaches. The study aims to identify the impact of modern technologies, musical trends, and creative preferences on performance practices and compositional activities in the field of bayan music. **The methodology** of this research is based on a comprehensive analysis of the current state and development of bayan music. The primary method employed is literary analysis, which includes the systematic organization and critical review of scholarly publications, as well as the analysis of musical compositions and the creativity of contemporary bayan performers. **The scientific novelty** lies in the refinement and deeper understanding of the evolution of this unique musical genre. The work delves into the intricacies and subtleties of contemporary bayan performance, revealing the impact of innovative and experimental approaches on the traditional musical context. **Conclusions.** Despite the diversity of contemporary accordion music, the innovative drive of Ukrainian composers has still disrupted the balance between tradition and innovation in favor of an evident expansion of the concept of innovation and the absolutization of the idea of endless development - renewal. In the context of the current dominance of musical modernism, marked by the «technological element» of our era, the innovativeness of accordion creativity becomes not only an argument in favor of its consolidation with contemporary art, but also a stimulus for seeking new impulses for further actualization. The extent to which the symptomatology of innovative positivism in accordion creativity will prove to be organic as a unique layer of contemporary music will be revealed by time, during which its historically recognized, significant accordion tradition must mature.



*The key words:* contemporary bayan creativity, innovative approaches, technological progress, traditionality, innovativeness, classical performance.

**Постановка проблеми** дослідження полягає в обґрунтуванні важливості та актуальності аналізу взаємодії традиційних елементів та новаторських підходів у сучасній баянній творчості. Основною проблемою є виявлення впливу інноваційних технологій, творчого експерименту та сучасних музичних тенденцій на розвиток цього музичного напрямку.

**Актуальність** теми дослідження виявляється у контексті сучасних тенденцій в музичній сфері. Розгляд традицій та новаторських підходів у баянній творчості має велике значення для розуміння її розвитку в сучасному музичному світі. Дослідження спрямоване у векторі виявлення впливу інновацій на музичний процес та розкриття нових можливостей задля творчого самовираження.

**Аналіз публікацій.** У працях таких авторів як Р. Безугла [2], В. Багацький [1], О. Берегова [3], М. Булда [4], А. Василенко, А. Сташевський [5], Г. Голяка [6], М. Давидов [7], Ю. Дяченко [8], М. Іхманицький [9], В. Сподаренко [10] розглянуті тенденції сучасної баянної творчості, що, на жаль, не позначені взаємодією, водночас, традицій та новаторства.

**Мета статті** полягає в комплексному аналізі сучасного стану та розвитку баянної творчості, з фокусом на взаємодію традиційних елементів та новаторських підходів.

**Об'єктом** дослідження є сучасна баянна творчість у контексті взаємодії традиційних та інноваційних підходів до музичного виконавства, а **предметом** – специфічні ознаки взаємодії традицій та новаторства у сучасній баянній творчості.

**Основний матеріал.** Баянна творчість є важливим аспектом сучасної музичної культури. Вона охоплює широкий спектр стилів і жанрів, від класичної музики до сучасних експериментальних напрямків. У цьому контексті, важливим є взаємодія традиційних елементів баянної музики із новаторськими підходами сучасних композиторів. Традиції баянної музики мають коріння в глибині української культури та народної музичної спадщини. Баян, як музичний інструмент, здатен виразно передавати настрій та емоції, і він був невід'ємною частиною українського музичного фольклору. Однак, сучасні композитори й виконавці розширюють ці рамки,

впроваджуючи нові техніки, звукові ефекти та експерименти. Їхні твори можуть поєднувати у собі елементи різних стилів та напрямків, від класики до сучасного авангарду.

I. Лісняк пише: «На сучасному етапі розвитку мистецтвознавства є міждисциплінарні дослідження, що значною мірою спрямовані на цілісне охоплення обраних мистецьких явищ, осмислення їх у мистецьких, культурологічних контекстах» [11, 266].

Серед актуальних аспектів дослідження заслуговує на увагу погляд на баянну творчість із позицій традицій і новаторства. Такий підхід дає змогу глибше усвідомити сутнісні ознаки об'єкта у його розвитку та взаємодії здобутків минулого і сучасного, зокрема й простежити закономірності процесів заміни «старого» на «нове», переосмислити традиції, а також краще зрозуміти логіку функціонування цього мистецтва.

У більшості формулювань понять традицій і новаторства дослідники слушно застерігають від їх штучного виокремлення, або навіть протиставлення. Принаймні в художній творчості вони тісно пов'язані діалектичною єдністю, де традиція є посередником між минулим і сучасністю. Тісний зв'язок традицій і новаторства виявляє себе через взаємопроникнення, внаслідок чого вони не існують окремо. Різною мірою елементи новаторства присутні у традиційних творах. Водночас у новаторських композиціях, які здавалось би заперечують будь-які традиції, не є рідкісними ознаки спадковості у вигляді принаймні натяків на знайоме, впізнавальне. Відтак, коаліція традицій і новаторства є специфічною складною системою, яка передбачає низку внутрішньо взаємопов'язаних компонентів і водночас протиборство старого і нового, а також різний характер і ступінь активності змін. Як доводить багатовікова історія художньої культури, переваги і життєвість художньої творчості залежать від того, наскільки новаторство опирається на поживний ґрунт традицій, з яких проростають нові ідеї, збагачуючи мистецтво.

Взаємодія традицій та новаторства властива також українській баянній творчості як будь-якому іншому мистецькому явищу, що зазнало еволюційних трансформацій – від створеного фонду традицій до яскраво новаторських тенденцій сьогодення. У нашому випадку – від періоду традиціоналізму творчості 30–60-х рр. ХХ ст., до її протилежності – баянного екстриму останніх десятиліть. Втім, баянні традиції й новаторство мають свої безперечні особливості. Вони

пов'язані з коротким періодом становлення української баянної творчості (трохи більше півстолітнього періоду), що зумовило специфічну мистецьку конфігурацію її традицій і новаторства, сформованих не внаслідок тривалого розвитку, властивого, наприклад, академічному європейському мистецтву, а у спресованому режимі, впродовж усього декількох останніх десятиліть.

Відтак, за своїми стислими хронологічними параметрами кристалізації традицій, баянна творчість не співставна із жодним класичним музичним жанром, чий розвиток, як відомо, тривав століттями. На цей феномен акселератного розвитку баянного мистецтва вказує М. Імханицький: «Досягнення в усіх галузях цієї великої сфери (професійного народно-інструментального мистецтва – Б.К.) протягом ХХ ст., і особливо декількох останніх десятиліть, виявились насправду феноменальними. За короткий час було пройдено шлях, на який багатьом «класичним» інструментам – фортепіано, скрипці, віолончелі, органу та іншим – знадобилося декілька століть» [9, 232].

Як чинник прокладання інтелектуально-естетичного містка до вищих сфер камерно-інструментального мистецтва, баянний екстрим (з усіма його контрверсіями несподіваного перетворення) був своєрідним відгуком на беззастережну фаворизацію елітних цінностей технократичного суспільства ХХ – початку ХХІ ст. [3, 105]. В ньому відображена глобальна закономірність еволюції сучасної музики, позначеної прискореною зміною музичних напрямів, форм та творчих методів komponування. З історії сучасної музики відомо, що чимало композиторів ХХ–ХХІ ст. віддали данину авангарду, який концентровано фокусує новаторські винаходи сучасної музики.

Сферою інтенсивного новаторства стає також українська баянна музика кінця ХХ – початку ХХІ століть. Її автори – відомі представники авангардного крила сучасної музики В. Рунчак, К. Цепколенко, Ю. Гомельська, Л. Самодаєва, В. Польова, О. Щетинський, А. Карнак, С. Пілютиков, А. Загайкевич знайшли в баяні новий інструментально-тембровий ресурс втілення сучасних ідей та образів. Музику цих композиторів об'єднують характерні спільні риси притаманні модерній лексиці: насичена дисонансами хроматизована гармонія, вихід у полі- та атональність, складні ритми, знахідки «нового звуку» та сучасні композиторські техніки.

На «низовому» рівні емпіричного сприйняття такий ускладнений виразовий комплекс різко відрізнявся від мови баянних творів минулого періоду, традиційно афільованої у благозвуччя пісенно-інтонаційної основи. Сформувався специфічний і досі незнаний масив мовно-креативних структур нового музичного вислову в межах згаданого феномену модерн-баян. Як наслідок, такий зсув до сфер музичного авангарду не міг не вплинути на його слухацьке сприйняття (радіше несприйняття) широкою публікою, орієнтованою переважно на традиційну музику.

Вирішальний крок баяна до берегів модерну був стимульований також естетичним чинником у вигляді потреб сучасного слухача (передусім обізнаного й з належним слуховим досвідом) в оновленні й збагаченні своїх музичних запитів. Як свідчить історія музики, внаслідок їх мінливого характеру відбувався перманентний процес переоцінки традицій і виникнення нових уподобань, стимульованих появою відповідно нових форм вираження, що виникають із свіжого погляду на традиції. Водночас відбувався й зворотній процес традиціоналізації нового. Внаслідок «багаторазового засвоєння» й тривалого культивування усяке відкриття із часом втрачало свою якість новотвору як «узвичаєння нового», перетворюючись на традицію у ближчій чи дальшій її перспективі. Така доля новаторства віддзеркалює тяглий характер традиційно-новаторського континууму з усіма його естетичними наслідками впливу на слухача, а в кінцевому рахунку й на актуальність самого мистецького явища. Внаслідок поступового перетворення новацій у конвенціональний формат (мова, звісно, про окремі прийоми авангарду) вони стають усе ближчими слухачеві, викликаючи потребу повторного їх сприйняття. Як доводить багатовіковий досвід музичного мистецтва, саме так відбувалось поступове розширення кола шанувальників нової музики як природної й унормованої даності.

Було б, однак, спрощенням лінійно сприймати такий перебіг системно взаємодіючих традицій і новаторства як самодостатній та універсальний у мистецькому сенсі механізм, який сам собою стимулює і забезпечує плідний розвиток мистецтва певної епохи. З огляду на діалектичний зв'язок традицій і новаторства, ця диспозиція їх обоїльної синергії формально не викликає заперечень.

Притаманну музичному мистецтву конкурентність поглядів і критеріїв щодо прогресу, виявляє в тому числі й українська баянна

творчість. У ній дотепер співіснують незалежні від часу появи й ужитковості твори традиційні за мовою (В. Власов, А. Білошицький, В. Подгорний, А. Гайденко), а також модерні композиції (В. Рунчак, К. Цепколенко, Л. Самодаєва, О. Щетинський тощо).

Кожен із цих полярних репертуарних сегментів має своїх шанувальників у вигляді, з одного боку, елітної частини прихильників модерн-баяна, з другого – любителів традиційної баянної музики (в тому числі конвенціональних обробок, варіацій, попури на теми тощо. Останню «інерційний слухач» сприймає як безперечний абсолют природної баяністичності. Що більше, така локальна класика жанру «на рівні своєї аудиторії», що не без успіху опонує баянному авангарду, який загальноприйнято асоціювати з новим словом у мистецтві й прогресом; що йде в ногу із часом. Та для традиційної аудиторії він не є жодним феноменом прогресу як принципово чужий баянові.

Опираючись на досвід сучасної музики ХХ–ХХІ ст., композитори баянного жанру прагнуть розширити джерельну базу баянної творчості як молодій традиції, вільній від консерватизму композиторського мислення ще недалекого минулого. Відтак, на хвилі інтеграції баяна до модерної музики ХХ – початку ХХІ ст., композиторами було зроблено важливий крок у напрямі акцентуації типових рис її універсального словника звуковияву та технологій. На цій основі відтворення-трансляції парадигм сучасних мовно-креативних процесів, з'явилися ознаки переходу баянної творчості у нову якість реально новаторського мистецтва. Його показовим наслідком стає кристалізація характерних тенденцій баянної творчості, узгодженої з провідними течіями сучасної музики. Це – неофольклоризм Зубицького, Тараненка; авангард Рунчака, Цепколенко, Гомельської, Щетинського; постмодерн і естрадно-джазові перегуки творів Власова, Ю. Шамо.

**Висновки.** Узагальнюючи думки про сучасну баянну творчість, можна сказати, що вона демонструє динамічний розвиток у зіставленні традицій та новаторства. Українські композитори активно вносять інновації, розширюючи горизонти поняття новаторства і сприяючи його утвердженню як важливої складової сучасної музики. У контексті сучасного музичного середовища, що визначене технологічними витоками нашої епохи, баянна творчість стає не лише важливим компонентом культурної спадщини, а й джерелом нових ідей та

напрямів у музичному мистецтві. Ця тенденція дозволяє баянній творчості залишатися актуальною та цікавою для аудиторії різного віку та музичних смаків. Важливою є і взаємодія баянної музики з іншими музичними напрямками, що сприяє виникненню нових творчих ідей та напрямків розвитку.

**Перспективи подальшого вивчення.** Подальше вивчення цього явища музичного мистецтва варто розглядати як детальний аналіз взаємозв'язку між традиціями і новаторством. Велике поле досліджень відкривається перед вченими та митцями, які прагнуть розкрити сутність цього симбіозу. Вивчення впливу традиційних мотивів на сучасну баянну творчість розкриває важливість спадкового зв'язку із минулим, що несе у собі потужний емоційний заряд задля майбутнього.

#### **Список використаних джерел і літератури:**

1. Багацький В., Кормич Л. Культурологія: історія і теорія світової культури ХХ ст.: навч. пос. Київ: Кондор, 2007. 304 с.
2. Безугла Р. Баянне мистецтво в музичній культурі України (II пол. ХХ ст.). автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Київ, 2014. 19 с.
3. Берегова О. Сильові тенденції в камерній музиці українських композиторів 80-90-х років ХХ ст. *Українське музикознавство*. Вип. 29, 2000. С. 103–108.
4. Булда М. Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: композиторська творчість і виконавство. автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Харків, 2007. 19 с.
5. Василенко А. Сташевський А. *Історія виконавства на народних інструментах (українська академічна школа)*. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2015. С. 258–259.
6. Голяка Г. Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Харків, 2009. 16 с.
7. Давидов М., Самітов В. Анатолій Білошицький «Перерваний каданс». *Історія виконавства на народних інструментах (українська академічна школа)*. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2005. С. 229–232.
8. Дяченко Ю. Естрадно-джазовий напрям баянно-акордеонного мистецтва ХХ – початку ХХІ століть: композиторські та виконавські виміри: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Київ, 2017. 19 с.
9. Імханицький М., Власов В. *Історія виконавства на народних інструментах (українська акад. школа)*. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2005. С. 232–235.
10. Сподаренко В. Неоромантичні риси акордеонно-баянної творчості Анатолія Білошицького. *Виконавське музикознавство*. Вип. 22. 2016. С. 330–343.
11. Лісняк І. Академічне бандурне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ ст. Київ: Видавництво ІМФЕ, 2019. 266 с.

## References:

1. Bahackiy, V., Kormych, L. (2017). Kulturologiya: istoriya i teoriya svitovoyi kultury XX st: navch. posibnyk. [Culturology: History and Theory of World Culture in the 20th Century: Textbook] Kyiv: Kondor, 304 [in Ukrainian].
2. Bezuhla, R. (2014). Bayanne mystetstvo v muzychniy kulturi Ukrayiny (II pol. XX st.). [The Bayan Art in the Musical Culture of Ukraine]. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
3. Berehova, O. (2000). Stylovi tendentsii v kamerniy muzytsi ukrayinskykh kompozytoriv 80-90-kh rokiv XX stolittya. Ukrayinske muzykoznavstvo. [Stylistic Trends in Chamber Music of Ukrainian Composers in the 1980s – 1990s. Postmodern Situation. Ukrainian Musicology], 29, 103–108 [in Ukrainian].
4. Bulda, M. (2007). Estradno-dzhazova muzyka v akordeonno-bayannom mystetstvi Ukrayiny druhoyi polovyny XX – pochatku XXI stolittya: kompozytorskaya tvorchist' i vykonavstvo. [Popular and Jazz Music in the Accordion-Bayan Art of Ukraine from the Second Half of the 20th Century to the Beginning of the 21st Centuries: Compositional Creativity and Performance]. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].
5. Vasylenko, A. Stashevskyy, A. (2015). Istoriya vykonavstva na narodnykh instrumentakh (Ukrayins'ka akademichna shkola). [The History of Performance on Folk Instruments] Kyiv: NMAU im. P.I. Chaykovs'koho, 258 –259 [in Ukrainian].
6. Holiaka, H. (2009). Tvorchist' Volodymyra Zubyt'skoho v konteksti rozvytku suchasnoho bayannoho repertuaru [The Creative Work of Volodymyr Zubitsky in the Context of Contemporary Bayan Repertoire Development]. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].
7. Davidov M., Samitov, V. (2005). Anatoliy Biloshchits'kyy «Perervanyy kadans». Istoriya vykonavstva na narodnykh instrumentakh (Ukrayins'ka akademichna shkola). [Anatoliy Biloshitsky 'Interrupted Cadence'. History of Performance on Folk Instruments]. Kyiv: NMAU im. P.I. Chaykovs'koho, 229–232 [in Ukrainian].
8. Dyachenko, Yu. (2017). Estradno-dzhazovyy napryam bayanno-akordeonnoho mystetstva KhKh – pochatku KhKhI stolitt': kompozytorskyy ta vykonavskyy vymiry. [The Pop and Jazz Direction of Accordion-Bayan Art from the 20th to the Beginning of the 21st Century: Compositional and Performance Aspects]. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
9. Imkhanits'kyy, M., Vlasov, V. (2005). Istoriya vykonavstva na narodnykh instrumentakh (Ukrayins'ka akademichna shkola). Pidruchnyk dlya vyshchykh ta serednykh muzychnykh navchal'nykh zakladiv. [The History of Performance on Folk Instruments] Kyiv: NMAU im. P.I. Chaykovs'koho, 232–235 [in Ukrainian].
10. Spodarenko V. (2016) Neoromantichni rysy akordeonno-bayanoji tvorchosti A.Biloshchits'koho. Naukovyy visnyk Vykonavs'ke muzykoznavstvo. [Neo-Romantic Features in the Accordion-Bayan Art of A. Biloshitsky], 22, 330–343 [in Ukrainian].
11. Lisnyak, I. (2019). Akademichne bandurne mystetstvo Ukrayiny kintsya 20 – pochatku 21 st [The Academic Bandura Art of Ukraine from the End of the 20th to the Beginning of the 21st Century]. Kyiv: Vydavnytstvo IMFYE, 266 [in Ukrainian].

**Щітова Світлана Анатоліївна,**  
*кандидат мистецтвознавства, доцент,  
завідувач кафедри історії та теорії музики  
Дніпровської академії музики*  
тел. (093) 151 - 99 - 81  
e-mail: shchitova.dnipro@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0003-2350-39>

**Лисенко Ганна Валентинівна,**  
*здобувач освітнього ступеня «Бакалавр»  
кафедри історії та теорії музики  
Дніпровської академії музики*  
тел. (095) 486 - 69 - 12  
e-mail: annaluschenko2332@gmail.com  
<https://orcid.org/0009-0001-5810-9004>

## **РЕКВІЄМ Ю. ЕЛЬСНЕРА – ТРАДИЦІЇ АБО НОВАТОРСТВО?**

**Мета статті** – вияв збереження закладених канонів жанру музичного реквієму та їх оновлення в духовних творах польського композитора Юзефа Ельснера (1769 – 1854). Для втілення поставленої мети застосовуються наступні **методи дослідження**: історичний – при розгляді польської хорової музики доби романтизму; компаративний – при порівнянні традиційної моделі реквієму з Реквіємом Ю. Ельснера; аналітичний – при зверненні до хорових творів Ю. Ельснера, зокрема духовних жанрів; метод узагальнення отриманих результатів. **Наукова новизна** запропонованої статті зумовлюється відсутністю сучасних наукових досліджень духовної хорової творчості одного з засновників польської національної композиторської школи – Юзефа Ельснера. **Висновки.** У результаті розгляду Реквієму c-moll Юзефа Ельснера, як зразка поєднання канонічних традицій з композиторським стилістичним новаторством, були отримані певні результати. З одного боку – композитор використовує повний богослужбовий латинський текст, заперечує різкі контрасти, дотримується встановленої структури музичного реквієму, спирається на старовинну традицію обрання складу хору, не додає до меси солістів, зберігає усталені форми частин у нерозривному зв'язку із



текстом. З іншого боку – Ельснер обирає незвичний парний склад оркестру, з відсутністю високих дерев'яних духових інструментів, додає литаври, що підсилює симфонічну напругу, вводить наскрізну ритмоформулу у solo труби, яка виконує сигнальну функцію, поєднує традиційні та старовинні форми заупокійної меси, тим самим синтезує церковне й світське. Відтак, Ю. Ельснер звертається до канонічної структурної традиції написання реквієму, але надає їй нового змісту, драматичного насичення.

**Ключові слова:** реквієм, духовність, жанр, канон, Ельснер, польський композитор.

**Shchitova Svitlana**, PhD in Arts, docent, head of the history and theory of music chair of Dnipropetrovsk Music Academy named after Mikhail Glinka

**Lysenko Hanna**, Bachelors degree holder for the history and theory of music chair at the Dnipro academy of music

### **J. Elsner's Requiem: Tradition Or Innovation?**

**The purpose** of the article is to reveal the preservation of the established canons of the musical requiem genre and their renewal in the sacred works of the Polish composer Józef Elsner (1769 – 1854). To realize this goal, the following **research methods** are used: historical – when considering Polish choral music of the Romantic period; comparative – when comparing the traditional model of the requiem with the Requiem by J. Elsner; analytical – when referring to the choral works of J. Elsner, in particular spiritual genres; the method of generalizing the results obtained. **The scientific novelty** of the proposed article is due to the lack of modern scientific research on the sacred choral works of Józef Elsner, one of the founders of the Polish national school of composition. **Conclusions.** As a result of examining Józef Elsner's Requiem in C-moll as an example of combining canonical traditions with composer's stylistic innovation, we have obtained certain results. On the one hand, the composer uses the full liturgical Latin text, denies sharp contrasts, adheres to the established structure of a musical requiem, relies on the ancient tradition of choosing the composition of the choir, does not add soloists to the mass, and preserves the established forms of the parts in an inseparable connection with the text. On the other hand, Elsner chooses an unusual paired orchestra, with no high woodwind instruments, adds timpani, which increases the symphonic tension, introduces a through rhythmic formula in the solo trumpet, which performs a signaling function, combines traditional and ancient forms of the

funeral mass, thus synthesizing the church and the secular. Thus, Y. Elsner refers to the canonical structural tradition of writing a requiem, but gives it a new meaning, dramatic saturation

*The key words:* requiem, spirite, genre, canon, Elsner, Polish composer.

**Постановка проблеми.** Жанр реквієму є одним з найстародавніших у духовній культурі. Зародившись як літургійний жанр заупокійної меси, реквієм у подальшому почав стрімко розвиватись та видозмінюватись, перетворюючись із канону на твір більш світського концертного спрямування.

У польській музичній культурі доби романтизму, серед достатньої кількості хорових духовних творів композиторів Яцека Щуровського, Матеуша Звежовського, Марціна Юзефа Жебровського зустрічаються і звернення до жанру заупокійної меси/реквієму, зокрема у композитора, диригента, педагога Юзефа Ельснера.

Однак, не дивлячись на широкий виконавський інтерес, повного стилістичного аналізу його духовних творів в іноземному та українському музикознавстві не знаходимо. Втім, Реквієм ор. 42 с-moll Ю. Ельснера представляє для дослідників неабиякий інтерес, як зразок поєднання канонічних традицій написання заупокійної меси з композиторським стилістичним новаторством.

**Актуальність теми** пояснюється популярністю обраного твору серед виконавців при недостатній кількості інформації щодо хорової творчості Ю. Ельснера, отже, потребує теоретичного осмислення з точки зору його композиційного, жанрово-стилістичного аналізу.

**Огляд літератури.** Серед численних наукових статей, монографій, дисертаційних досліджень, присвячених хоровій духовній музиці, зокрема жанру реквієму/меси, значущими для висвітлення обраної теми є монографія Аліни Новак-Романович з оглядом біографічних відомостей Ю. Ельснера, видана у середині ХХ століття [5], сучасні наукові роботи І. Вербицької-Шокот [2], Л. Донченко [1], О. Зосім [4], А. Єфіменко [3], в яких ретельно вивчається реквієм як один з пріоритетних жанрів церковної музики та особливості, шляхи становлення, канонізація і еволюція його як музичного жанру.

Але треба зазначити, що, не дивлячись на ґрунтовно розроблений в українському сучасному музикознавстві концепт духовної музики,

жодного звернення до саме мес Ю. Ельснера не знайдено ані українською, ані іноземною.

**Мета статті** – вияв збереження закладених канонів жанру музичного реквієму та їх оновлення в духовних творах польського композитора Юзефа Ельснера (1769 – 1854).

**Об'єктом дослідження** є жанр реквієму в польській музиці, а **предметом** – хорові твори Юзефа Ельснера в контексті збереження канонів католицької духовної хорової музики. Матеріалом дослідження обрано Реквієм ор. 42 c-moll.

**Виклад основного матеріалу.** Польська музична культура славиться своїми здобутками у різних сферах: фортепіанній, оркестровій, оперній, камерно-вокальній, камерно-інструментальній. Але провідне місце посідає саме духовна музика. Починаючи з композиторів епох Просвітництва на чолі з Марціном Юзефом Жебровським (1710 – 1792), класицизму – Юзефом Ельснером (1769 – 1854), романтизму – Станіславом Монюшко (1819 – 1872), періоду ХХ століття – Кшиштофом Пендерецьким (1933 – 2020) і до наших днів церковна музика зберігає свою пріоритетність.

Серед перелічених вище композиторів особливої уваги заслуговує постать Юзефа Антоні Францішека Ельснера – композитора, диригента, педагога, одного з найвидатніших представників польської музичної культури першої половини ХІХ століття.

Творчий здобуток композитора надзвичайно різноманітний: 18 опер, 3 балети, 8 симфоній, фортепіанні твори. Тим не менш, одним з провідних напрямків його творчості є духовно-релігійна музика. Такий інтерес пов'язаний, насамперед, з навчанням Ельснера в єзуїтському колегіумі м. Бреслау (суч. Вроцлав), де він вивчав богослов'я і був учасником оркестру при домініканському монастирі.

За своє життя композитор написав близько ста релігійних творів : мотети, 6 градуалів, 21 оферторій. Серед духовних жанрів крупної форми Ю. Ельснера визначимо особливу значущість та вагомість тридцяти мес різних видів. Для дослідників інтерес представляє його заупокійна меса – Реквієм ор. 42 c-moll як зразок поєднання канонічних традицій реквієму з композиторським стилістичним новаторством.

Реквієм написаний для специфічного виконавського складу : різновиду парного оркестру – 2 фаготи, 2 валторни, 2 кларнети,

3 тромбони, 2 віолончелі, контрабаси і литаври, що свідчить про класицистичне оркестральне мислення – але без тембрів флейт і гобоїв. Вибір хорового складу з обмеженим звучанням тільки чоловічих голосів свідчить про тяжіння композитора до збереження традицій меси епохи Середньовіччя (Гійома де Машо). Таким чином, виокремлення жіночих голосів з хору і високих дерев'яних духових інструментів з оркестру надає Реквієму Ю. Ельснера певної похмурості, згущеності викладу музичного матеріалу.

Твір орієнтований на структуру зразка музичного реквієму і складається із восьми обов'язкових частин: 1. «Introitus», 2. «Kyrie», 3. «Dies irae», 4. «Offertorium», 5. «Sanctus», 6. «Benedictus», 7. «Agnus Dei», 8. «Communio».

Відкриває Реквієм Ельснера «Introitus» («Requiem aeternam»). Тиха, помірна мелодія хору наставляє слухачів на певну семантичну молитовно-зосереджену спрямованість завдяки повільному темпу (Adagio), приглушеній динаміці (p), плавному руху мелодії, ритмічній вирівняності, загальній стабільності всіх голосів.

Цікавим є будова і поєднання першої частини твору і наступної – «Kyrie». Як зазначає дослідниця І. Вербицька-Шокот у своїй статті: «Відповідно до структури меси, що надає Introit заупокійної меси двочастинну побудову, перша частина репрезентує також і „Kyrie eleison”» [2, 163].

На відміну від закладеного каноном принципу двоєдності «Introitus» – «Kyrie», Ельснер відокремлює другу частину в нотному тексті, ніби створює подобу самостійної частини, хоча й буде музичний матеріал на темі I розділу «Introitus». Відповідно «Kyrie» звучить як реприза першої частини твору.

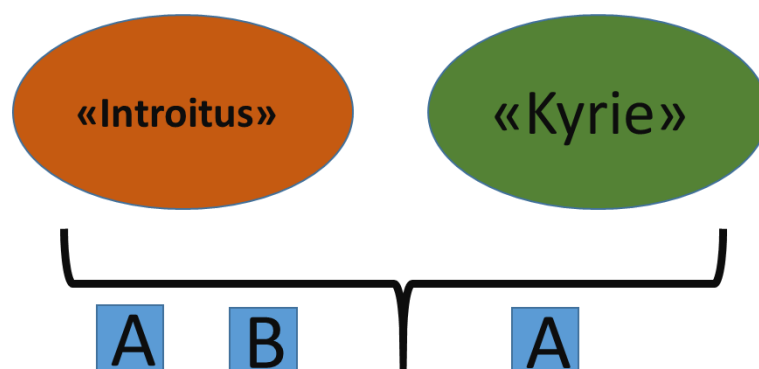


Рис. 1. Ю. Ельснер Реквієм c-moll. Особливості поєднання частин «Introitus» та «Kyrie»

Реквієм набуває цілісності завдяки особливості прийому обрамлення ідентичним тематичним матеріалом початкового «Requiem aeternam» – «Kyrie» і заключного «Communio».

Якщо в першій та другій частинах слухач зосереджує увагу на молитовно-релігійному стані, то в наступному «Dies irae» сенс доноситься через насиченість оркестрової тканини, яка виступає провідником головної ідеї – передачі гніву, страждань, жаху, небесної кари.

Для підсилення чуттєвого ефекту композитор вводить ритмоформулу у вигляді фанфарного вигуку труби на домінантовому ступені тональності c-moll. Надалі ця наскрізна інтонація, що виконує сигнальну функцію, проходить майже у всіх частинах Реквієму як нагадування про сенс тексту заупокійної меси – показ нестійкості, благання до помилування.

«Dies irae» – традиційно, найбільш масштабна та центрально-конфліктна частина – складається із шести розділів подібно структурі Реквієму В. Моцарта: 1. «Dies irae», 2. «Tuba mirum», 3. «Rex tremendae majestatis», 4. «Recordare», 5. «Confutatis maledictis», 6. «Lacrimosa dies illa».

Зіставлення та розвиток контрастно-конфліктних тем, театральне зіткнення образів – небесної кари та благословення, страждання і ліричності – надає «Dies irae» особливого сенсу. Висока концентрованість усіх провідних настроїв твору дозволяє вважати дану частину справжнім драматичним центром Реквієму.

«Offertorium» (Andante con moto, Es-dur), після конфліктного «Dies irae», ніби переводить в іншу реальність, завдяки його пастрольно-споглядальному характеру. Спокійна, насичена імітаціями голосів мелодія веде слухача у світ мрій, а другий розділ (Adagio ma non troppo, G-dur, piano) частини звучить як тиха колискова, не порушуючи рефлексійно-медитативного стану.

Четверта частина розпочинається з урочистого вступу, як і личить «Sanctus» (Andante, C-dur). Кварткові стрибки в мелодії хору та зміна тональності з основного c-moll на однойменний мажор додають рішучості та величності сакральному гімну «Sanctus». Музичний матеріал розвивається вільно, підтримуючи загально-піднесений характер меси.

У «Benedictus» (Andantino, F-dur) зберігається лірично-споглядальний настрій попередньої частини. Цікавим є те, що

композитор майже повністю прибирає супровід оркестру, залишаючи звучання хорового а cappella. Можливо, такий задум композитора призначений для створення образу усамітненості, інтимної розмови з Богом.

Ліричний, просвітлений образ втілено у «Agnus Dei», де присутня невизначеність за рахунок поліфонічних імітацій голосів. Плавна мелодія хору, повільний темп (Adagio) налаштовують на екзистенційний стан. «Agnus Dei» не вміщує трагічності і драматизму, хоча написаний у мінорній тональності (f-moll), що постійно варіюється з паралельним мажором. Наприкінці частини Ельснер використовує вокаліз у хорі, як запозичення старовинної манери церковного співу.

Завершує Реквієм різнохарактерна частина «Communio». Початковий величний вступ немов налаштовує на завершення меси. У ньому композитор обирає гучну динаміку, масштабне звучання оркестру і хору для позначення ефекту грандіозності. Після невеликого проведення імітаційної мелодії у голосах ми відчуваємо повернення музичного матеріалу з «Introitus». Тема хору звучить ідентично I частині, однак тепер в хорі з'являється наскрізна ритмоформула-сигнал з «Dies irae», як нагадування про картину страшного суду. Таким чином, «Communio» сприймається як реприза всього Реквієму та завершальний рішучий, вольовий елемент заупокійної меси.

**Висновки.** В результаті розгляду Реквієму c-moll Юзефа Ельснера як зразка поєднання канонічних традицій з композиторським стилістичним новаторством, ми отримали певні результати. З одного боку – композитор використовує повний богослужбовий латинський текст, заперечує різкі контрасти, дотримується встановленої структури музичного реквієму, спирається на старовинну традицію обрання складу хору, не додає до меси солістів, зберігає усталені форми частин у нерозривному зв'язку з текстом. З іншого боку – Ельснер обирає незвичний парний склад оркестру, з відсутністю високих дерев'яних духових інструментів, додає литаври, що підсилює симфонічну напругу, вводить наскрізну ритмоформулу у solo труби, яка виконує сигнальну функцію, поєднує традиційні і старовинні форми заупокійної меси, тим самим синтезує церковне і світське. Відтак, Ю. Ельснер звертається до канонічної структурної традиції написання реквієму, але надає їй нового змісту, драматичного насичення.

**Перспективи дослідження.** Дослідження польської хорової духовної музики для створення більш глибокого уявлення про традиції та їх оновлення, передбачає аналіз ще декількох зразків мес різних видів Юзефа Ельснера. В процесі подальшого опрацювання заявленої теми статті може стати вплив здобутків Ельснера не тільки на музику його безпосередніх сучасників (наприклад, С. Монюшко), а й, в цілому, на польську духовну хорову традицію впритул до сьогодення.

#### **Список використаних джерел і літератури:**

1. Донченко Л.І. Особливості еволюції реквієму як жанру хорової музики. *Час мистецької освіти. Теорія і методика виховання художньо-обдарованої особистості у закладах мистецької освіти*: зб. ст. VII Всеукр. наук.-практ. конф Харків. нац. пед. ун-т ім. Г.С. Сковороди. Харків: ХНПУ, 2019. Ч. 2. С. 62–68.
2. Вербицька-Шокот І.В. Деякі тенденції розвитку Реквієму ХІХ сторіччя та їх вплив на «Requiem» Джузеппе Верді. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2011. № 5. С. 161–164.
3. Єфименко А. Шляхи оновлення теорії та богослужбової практики католицької меси ХХ століття (на прикладі творчості церковних композиторів): монографія. Луцьк: Вежа, 2011. 402 с.
4. Зосім О.Л. Західноєвропейська богослужбова музика нового часу у вимірах «нової сакральності». *Мистецтвознавчі записки*. Вип. 28. Київ, 2015. С. 99–110.
5. Nowak-Romanowicz A. Józef Elsner: monografia. Kraków: PWM, 1957. 352 s.

#### **References:**

1. Donchenko, L. (2019). Features of the evolution of the requiem as a genre of choral music. *Chas mystetskoï osvity. Teoriia i metodyka vykhovannia khudozhno-obdarovanoi osobystosti u zakladykh mystetskoï osvity*: zb. st. Proceedings of the VII All-Ukrainian Scientific and Practical Conference of Kharkiv H.S. Skovoroda National Pedagogical University. Kharkiv: KHNPU, 2, 62–68 [in Ukrainian].
2. Verbytska-Shokot, I. (2011). Some trends in the development of the nineteenth-century Requiem and their influence on Giuseppe Verdi's Requiem. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dizainu i mystetstv*, 5, 161–164 [in Ukrainian].
3. Zosim, O. (2015). Western European liturgical music of the new era in the dimensions of «new sacredness». *Mystetstvoznavchi zapysky*, 28, 99–110 [in Ukrainian].
4. 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 [in Ukrainian].
5. Nowak-Romanowicz, A. (1957). Józef Elsner: monografia. Kraków: PWM. 352 [in Polish].

**Яценко Галина Володимирівна,**  
*аспірантка кафедри мистецтвознавства  
та методики музичного мистецтва  
Тернопільського національного педагогічного  
університету ім. В. Гнатюка*  
тел. (098) 855 - 02 - 75  
e-mail: galinayatsenko@ukr.net  
<https://orcid.org/0009-0005-2380-3759>

**Водяний Богдан Остапович,**  
*кандидат мистецтвознавства, професор,  
заслужений діяч мистецтв України,  
завідувач кафедри музикознавства  
та методики музичного мистецтва  
Тернопільського національного педагогічного  
університету ім. В. Гнатюка*  
тел. (067) 350 - 86 - 57  
e-mail: labdsto@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0003-2723-7393>

## **СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ДУХОВНИХ ПІСЕНЬ**

**(на матеріалі діяльності хорового ансамблю молодіжного  
духовного театру-студії «Воскресіння»)**

**Метою статті** є розкриття стильових особливостей сучасних українських духовних пісень, на прикладі репертуару хорового ансамблю Молодіжного духовного театру-студії «Воскресіння» Місійного центру Редемптористів міста Тернополя. **Методи дослідження.** У статті використано метод комплексного аналізу музичного тексту, а також ретроспективний та стильовий науково-дослідницькі методи. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що у цій статті вперше здійснено стилістичний аналіз сучасних духовних пісень з оригінального репертуару хорового ансамблю МДТ «Воскресіння», на основі текстологічного та музично-теоретичного аналізу. **Висновки.** У статті висвітлено системну цілісність стильових ознак сучасних духовних пісень, які проявляються через сукупність мелодико-інтонаційних констант, характерних для виконання



хорового ансамблю «Воскресіння» (поєднання інтонаційно-стильових особливостей традиційних духовних піснеспівів та сучасної пісні, стилістика музичного супроводу, використання характерних ритмічних побудов, хорових підголосків тощо). В авторських оригінальних духовних піснях хорового ансамблю органічно співіснують засоби сучасної музичної мови та глибокі філософсько-екзистенційні тексти. У розкритті образного змісту пісні, її ідеї і тематики, використовується онтологічний підхід, що характеризує ще одну особливість виконавського стилю цього колективу. Стилістичні особливості сучасних духовних пісень потребують подальшого вивчення з метою популяризації їх в контексті сучасного духовно-мистецького культурного простору.

**Ключові слова:** сучасна українська духовна пісня, репертуар хорового ансамблю «Воскресіння», духовні пісні, стиль, стильові ознаки, виконавські особливості.

**Yatsenko Halyna**, Ph.D. student at the Department of Musicology and Methodology of Musical Art Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatiuk

**Vodyany Bogdan**, Candidate of Arts, Professor, Honored Artist of Arts Ukraine, Head of the Department of Musicology and Methodology of Musical Art at Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatiuk

**Stylistik features of contemporary Ukrainian spiritual songs (based on the activities of the choir ensemble of the youth spiritual theater-studio «Voskresinnya»)**

**The purpose** of the scientific article is to reveal the stylistic features of contemporary Ukrainian sacred songs, on the example of the repertoire of the choral ensemble of the Youth Spiritual Theater-Studio „Voskresinnya” of the Redemptorist Mission Center in Ternopil. **Research methods:** the scientific characterized article uses methods of complex analysis of musical text, retrospective and stylistic methods. **The scientific novelty** of the represented study is that this article is the first to provide a stylistic analysis of contemporary sacred songs from the original repertoire of the „Voskresinnya” choral ensemble based on textual, musical, and theoretical analysis. **Conclusions.** The submitted scientific article highlights the systemic integrity of the stylistic features of modern sacred songs, which are manifested through a set of melodic and intonational constants characteristic of the performance of the „Voskresinnya” Choir Ensemble (a

combination of intonational and stylistic features of traditional sacred chants and modern songs; stylistics of musical accompaniment; use of characteristic rhythmic constructions, choral sublimations, etc.) In the author's original spiritual songs of the choir ensemble, the means of modern musical language and deep philosophical and existential texts organically coexist. The ontological approach is used to reveal the figurative content of the song, its idea and theme, which characterizes another feature of the performance style of this ensemble.

**The key words:** contemporary Ukrainian spiritual song, repertoire of „Voskresinnya” spiritual songs, style, stylistic features, text, performance characteristics.

**Постановка проблеми.** Сучасна українська духовна пісня – явище відносно молоде, цікаве і ще мало досліджене. Початком її розвитку можна вважати 1991 рік – період відновлення незалежності України, коли після багатьох років радянської атеїстичної політики активізувався інтерес до релігії, національно-культурної ідентичності та духовних цінностей. У цей час в Україні відбуваються процеси духовного піднесення, наша країна пройшла ряд трансформацій, які суттєво вплинули на її духовний розвиток. Ці процеси резонують із різними аспектами суспільного життя в Україні. Питання духовного піднесення є складним, багатограним та відображає динаміку українського суспільства із його екзистенційним прагненням до глибшого розуміння світу та себе у ньому. Забезпечення вирішення духовних потреб тогочасного суспільства здійснювалося, в тому числі, через Українську Церкву, яка перебувала на етапі свого відродження, а також через духовно-мистецькі, культурно-просвітницькі осередки, які своєю діяльністю спонукали до пізнання та усвідомлення національної історії, культури та духовності українського народу.

Для української мистецтвознавчої науки, зокрема музикознавства, у цей період також актуалізуються нові тематичні напрямки досліджень, які вже звільнялися від чужої для української національної музичної культури радянсько-московської методології, що відразу розширило базові можливості для вивчення духовних музичних жанрів.

До цього часу в Україні уже існували дослідження в цій царині, до висвітлення духовних піснеспівів скеровували свою наукову думку М. Грушевський, І. Франко, Б. Кудрик, В. Гнатюк, М. Возняк, О. Шреєр-Ткаченко, О. Колеса, О. Кошиць, та ін. Тривалий час

вивчення духовно-пісенної спадщини переживало застій. Попри те, з набуттям Україною незалежності, почали з'являтися нові наукові розвідки, де предметом уваги стала українська духовна пісня, таких авторів, як: Л. Корній, О. Гнатюк, Л. Костюковець, Н. Герасимової-Персидської, Ю. Медведика, О. Зосім, та ін.

**Актуальність дослідження** полягає у висвітленні стильових особливостей сучасних українських духовних пісень. Формотворчими засадами для їх становлення були нові музичні тенденції, які стрімко інспірувалися в український культурний простір пострадянського періоду, а також потреба і актуальність духовно-релігійних практик. Українські духовні піснеспіви отримали нову форму вираження, з характерними стильовими ознаками сучасних, в т.ч. естрадних пісень того часу, розширивши при цьому коло свого побутування.

Стиль є особливою категорією не тільки теоретичного музикознавства, але й музичної культурології, що надає цій проблемі актуальності у різних історико-мистецьких параметрах її дослідження.

К. Зав'ялова, досліджуючи музикознавчі проблеми категорії стилю, розглядаючи його аспекти, окреслює найголовніші філософсько-естетичні поняття: «співвідношення історичного і логічного, світового і національного, фольклорного і авторського, індивідуального і загального, свого та чужого, старого і нового, традиційного і новаторського, теоретичного і практичного» [4]. Окремі із цих співвідношень властиві й сучасній українській духовній пісні, до прикладу: співвідношення світового та національного, де духовна пісня як явище національної музичної культури вбирає в себе світові тенденції художнього вираження. Сюди ж можна віднести і співвідношення старого і нового, традиційного і новаторського, з огляду на те, що духовна пісня уже декілька століть існує у християнській церковній традиції і не боїться нових перевтілень, які диктує сучасність. Сучасна українська духовна пісня знаходиться на стильових перетинах між традицією та новаторством. Співвідношення індивідуального і загального в духовній пісні простежується в духовних інтенціях окремої людини, чи то автора пісні, чи виконавця, і презентування їх аудиторії.

**Огляд літератури.** Сучасні дослідження української духовної пісні варто відзначити на прикладі таких праць: Л. Корній «Українська шкільна драма і духовна музика XVII – першої половини XVIII ст.», яка вийшла у 1993 р. [5]; «Українська духовна бароккова пісня»

О. Гнатюк (1994 р.) [3]; реферат Л. Костюковець «Із спостережень над історією розвитку різдвяних псалмів-колядок», тези якого були виголошені на конференції до 200-річчя «Богогласника» у Львові (1990 р.) [7]. Д. Матіяш, на матеріалах покаянних пісень, окреслює особливості поетики української барокової поезії [10]. Також з'являються публікації Н. Герасимової-Персидської, Ю. Медведика, О. Зосім та ін.

Цінний вклад у студіювання над українськими духовними піснеспівами здійснив Ю. Медведик, який досліджував їх від витоків і створив фундаментальну базу для подальшого вивчення. Одним із аспектів вивчення духовнопісенної спадщини серед його розвідок були жанрово-стильові особливості духовних пісень. «Вбираючи необхідну для розвитку жанру вкорінену у глибину століть музично-лексичну праоснову, духовна пісня стає ґрунтом культивування нових ідей, продиктованих реальним станом тогочасних суспільно-культурних відносин та релігійним світоглядом з одного боку, а з іншого – тут визріває та шліфується мелодика нового типу...» [11, 224]. Тут мова йде про творення духовної пісні XVII – XVIII ст. На розвиток сучасної української духовної пісні мали вплив ті ж фактори, лише на тлі культурного, суспільного, релігійного устрою періоду відновлення незалежності України.

Багаторічна творчість хорового ансамблю МДТ «Воскресіння» знайшла своє відображення у декількох наукових розвідках [1; 2], а також у публікаціях місцевих ЗМІ. Проте, стильові особливості сучасної духовної пісні не були в полі зору наукового зацікавлення дослідників.

**Мета статті** полягає у висвітленні стильових особливостей сучасних українських духовних пісень, зокрема з репертуару хорового ансамблю Молодіжного духовного театру-студії «Воскресіння».

**Об'єктом** дослідження є українська духовна пісня, а **предметом** – стильові особливості сучасних українських духовних пісень з репертуару хорового ансамблю Молодіжного духовного театру-студії «Воскресіння».

**Виклад основного матеріалу.** Молодіжний духовний театр-студія «Воскресіння» був організований у 1995 р. та функціонує до нині при Місійному центрі Редемптористів<sup>1</sup> м. Тернополя у храмі Матері Божої Неустанної Помочі. Чимало греко-католицьких парафій у Тернополі, вектор своєї душпастирської та духовно-просвітницької

практики спрямовують на піднесення духовності українського суспільства. МДТ «Воскресіння» став духовним осередком саме в такому напрямку. Діяльність молодіжного колективу гармонійно влилася у соціокультурний простір того часу, оскільки вона поєднувала театральні та концертні виступи з духовно-просвітницькими мистецькими програмами освітнього і виховного спрямування.

Визначаючи обриси власної концепції творчої діяльності, духовний театр обирає головним критерієм «істину духу». Духовний театр, як різновид сакральної творчості, був покликаний впливати на внутрішній моральний стан людини, формувати її світогляд, одночасно маючи відношення і приналежність до певної релігійної спільноти.

Редемптористи (від. лат. *redemptor*, що означає «Відкупитель, Ізбавитель»). Редемптористи – католицький монаший орден, Чин Найсвятішого Ізбавителя (ЧНІ), який, у 1732 році заснував святий Альфонс де Лігуорі в місті Скаля на півдні Італії. В Україні редемптористи східного обряду працюють із 1913 року. Своїм існуванням тут вони завдячують митрополиту Андрію Шептицькому, який ознайомився зі служінням бельгійських Редемптористів серед українців та запросив їх на землі Києво-Галицької митрополії. Від тоді місіонери ЧНІ працюють в Україні. У 2013 році Редемптористи відзначали 100-літній ювілей своєї духовної праці на теренах України.

Перманентні зміни кадрів, що було пов'язано з віковими особливостями учасників, позаяк театр-студія іменує себе як «молодіжний». На зміну дорослим приходили нові молоді люди, ентузіасти, бажаючи стати частиною цієї духовно-мистецької родини. Кожен учасник своєю творчістю долучався до діяльності колективу, таким чином виконуючи місію мистецької творчості, яка полягає у тому, щоб здійснюючи свій щоденний духовний подвиг, допомогти людині прагнути до осягнення вершин духовності.

Творчий доробок Молодіжного духовного театру-студії «Воскресіння» налічує чимало вистав на християнську тематику, духовно-мистецьких програм, сценаріїв різноманітних духовних заходів, театралізованих дійств, святкування парафіяльних свят, концертів.

Особливістю МДТ «Воскресіння» є універсальність його акторів, котрі разом із навичками акторської майстерності, володіють також

знаннями із теорії і практики музичного виховання, професійно займаються вивченням вокалу, гри на музичних інструментах і хореографією. Завдяки цьому діяльність колективу характеризується різножанровістю духовно-мистецьких програм і широкими можливостями сценічної реалізації цікавих художніх ідей і творчих задумів.

Виокремлення малих виконавських одиниць в межах колективу – тріо, квартет, хоровий та інструментальний ансамблі, є ще однією характерною особливістю творчої діяльності «Воскресіння».

Провідною в духовно-мистецькій просвітницькій діяльності Молодіжного театру, незаперечно, є роль хорового ансамблю, який задіяний практично в усіх формах роботи колективу.

Хоровий ансамбль виник на базі МДТ «Воскресіння» і відіграв провідну роль у контексті його духовно-просвітницької діяльності. «Це зумовлювалось потребами і умовами праці, серед яких найважливішими були – спів св. Літургій, можливість побудови тематичних мистецьких програм на основі духовних хорових творів, мобільність щодо виступів на різних імпровізованих сценах та в організації конкретних поїздок» [1, 97]. Окрім пропагування духовних цінностей, хоровий ансамбль МДТ «Воскресіння» здійснює удосконалення професійного рівня виконавської майстерності. До його репертуару входять також і хорові твори сакральної музики українських композиторів (А. Веделя, Д. Бортнянського, М. Березовського, М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, та ін.), які звучать як на Літургії, так і на концертах духовної музики. Поряд у репертуарі присутні духовні хорові твори західноєвропейських композиторів, а також хорові обробки традиційних українських духовних пісень, котрі залучені до Служби Божої, хоча не є сакральними. Виконання творів вище переліченого репертуару вимагає високого рівня підготовки співаків і учасники хорового ансамблю це демонструють, позаяк більшість із них є студентами, або випускниками факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

За період свого функціонування хоровий ансамбль МДТ «Воскресіння» набув притаманної саме йому манери виконання, певного виконавського стилю, що зумовлено поєднанням духовної тематики репертуару із сучасними особливостями музичної мови.

Питання «стилю» стосується багатьох категорій, у музиці, зокрема. Л. Короткова визначає магістральні ознаки феномену стиль, та встановлює унікальність цього поняття. «Стиль – сукупність головних ідейно-художніх особливостей творчості майстра, які виявляються у типових для нього темах, ідеях, характерах, конфліктах, а також у різноманітності виражальних засобів, художніх прийомів» [6, 54]. Авторка виділяє стиль епохи, стиль конкретного виду мистецтва, стиль художньої школи (або напряму), національний стиль та стиль окремого митця.

В основі кожного стилю – творчість конкретної людини, яка є представником певної нації, певної епохи. Виконавський стиль, окрім технічних прийомів, включає в себе емоційну виразність, власну інтерпретацію, імпровізацію та персоналізацію, тобто особистий підхід до музичного вираження. Виконавський досвід хорового ансамблю МДТ «Воскресіння» – екзистенційні вираження кожного учасника, зокрема, духовне сходження молодої людини через покаєння, душевне очищення до відновлення і святості. Звісно, що цей шлях кожен проживає по-своєму, індивідуально, проте, фактором, що об'єднує виконавців при інтерпретації, слугує духовна пісня з її смислами. Індивідуальний духовний прояв кожного виконавця при формуванні художнього образу створює колективне свідоме для вираження прихованих у пісні концептів.

Окреме місце у репертуарі хорового ансамблю МДТ «Воскресіння» мають оригінальні твори, народжені у самому колективі «як відповідь на потребу осучаснення духовного хорового репертуару» [1, 98]. Розглянемо детальніше, для прикладу, декілька цих пісень, щоб окреслити їх стилістичні особливості.

Однією з перших у репертуарі МДТ «Воскресіння» була написана пісня «Великдень» на слова Є. Крименка. Автором музики є один із учасників першого складу колективу – Л. Чермак. Це піднесено-урочиста пісня естрадного характеру, яка оспівує найвеличніше свято для усіх християн – Воскресіння Христове, Великдень. Метафори поетичного тексту Є. Крименка вражають образністю вираження символіки свята («розгойдалися дзвони...», «мов писанка собор», «Воскресний грає дзвін»), семантичні структури поезії демонструють християнську символіку («в небеснім омофорі», «в іконах мерехтить», «Пасхальні ірмоси», «заквітчанім хрестом в Божественній долоні»).

Твір написаний для соло (сопрано) та хору, виконувався під супровід фонограми мінус, хоча може звучати й акапельно. Форма пісні – куплетно-варіаційна, де у першому куплеті виклад хорових партій служить гармонічним супроводом (хоровий вокаліз) для солістки, а у другому куплеті хор виконує вокаліз із підголосками, повторенням окремих фраз тексту соло («мов писанка», «весною», «життя і символ краси»...) у синкопованому ритмі, що, разом із тріолями в соло, надає пісні естрадного характеру. Загальнохоровий виклад теми звучить в останньому (третьому) куплеті, партія сопрано і альта – терція головної теми, виклад партій тенора і баса написаний відповідно до класичної гармонізації. Головна тема у солістки розпочинається скачком на квінту вгору на слово «Великдень», що відразу надає твору урочистості та піднесеності. Мелодична лінія соло плавна, в межах ч.4, ч.5, лише початки фраз розпочинаються скачками вгору на м.7, ч.8, м.6. У цьому творі використано класичні гармонічні звороти. Головна тональність – *B-dur*, у першому періоді першого і другого речення використано відхилення у паралельну тональність: гармонічний мінор (*g-moll*) і повернення в головну тональність, через  $\Pi_7$ - *D (B-dur)*.

Пісня «Воскресіння», слова М. Людкевич, музика Б. Водяного, стала своєрідною «візитівкою» хорового ансамблю, адже неодноразово ставала окрасою на концертних сценах та неодмінно звучить під час Літургій у Великодній період. Ця духовна пісня написана в куплетній формі (проста двочастинна форма куплету з повторенням другої строфи). Перші два куплети поезії пісні – своєрідні рефлексії на тему Воскресіння Христового «Воскресіння в душі й на устах, Воскресіння у всьому...», а завершується другий куплет одвічним питанням буття «О, людські несходимі путі, де ж та праведна жде нас дорога?». Текст третього куплету має молитовно-патріотичний характер: «Щирим серцем у молитві святій ми випрошуєм в Бога єдине – щоб для щастя нових поколінь віродилась навік Україна». Головна тональність твору – *C-dur* із відхиленнями у *a-moll* гармонічний. Голосоведення мелодичної лінії плавне, у середній теситурі, діапазон партії сопрано –  $mi^1$ - $do^2$ , у партії альта –  $сі$ - $ля^1$ . Переважає тісне розташування голосів, укладене за правилами класичної гармонізації. Особливість гармонічної мови полягає у тому, що побудова завершення другої строфи здійснюється через  $D_7$  у *C-dur*, а при повторі другої строфи, куплет закінчуються у *a-moll*. Тільки у



завершальному акорді пісні мінор змінюється на мажор (у теноровій партії «до» переходить у «до-дієз»). Окрім мелодичних і гармонічних змін, повтор другої строфи має також ритмічні зміни.

«Молитва», на слова С. Семирозум, музика О. Водяної – ще один зразок сучасної духовної пісні, текст якої виражає персональну молитву за рідний край, людей, звичаї, мову, пісню. Цей духовний хоровий твір призначений більше для концертного, аніж для виконання під час Літургії. Форма пісні куплетна, куплет укладений в просту двочастинну форму. Починається твір хоровим поліфонічним викладом вокалізу (9 тактів), де кожна партія проведена у суцільному звуковому мереживі, що створює атмосферу молитви, а на 7-му такті вступає соліст (тенор) зі словами: «Ніч туманом землю застеляє тихо, я творю молитву Господу з небес». Далі – загальнохоровий виклад матеріалу з головною темою у сопрано. Пісня написана в тональності *d-moll*, простежуються відхилення в паралельний мажор (*F-dur*) у першій строфі, яка закінчується на D головної тональності. У другій строфі відхилення в *c-moll* і *D-dur*, гармонічна побудова закінчується, через S-D, T головної тональності. Голосоведення у пісні плавне, без скачків, трудність при виконанні складають висхідні мелодичні секвенції у високій теситурі із альтерацією у сопрано і тенора у другій строфі.

У творчому доробку хорового ансамблю «Воскресіння» є цикл програмних пісень, присвячених отцям-редемптористам, які були проголошені блаженними мучениками греко-католицької церкви – о. Зіновію Ковалику, о. Івану Зятику, о. Василю Величковському та о. Миколаю Чарнецькому. Ці пісні звучать у виставі «Дорогою Апостолів і Страдників». У цих творах оспівана ціла історія життя кожного з названих подвижників, історія покликання, історія переслідування за Христову віру, особиста драма на шляху до спасіння та мученицька смерть.

В. Панченко у своїй науковій розвідці про стилістичний портрет сучасної пісні пропонує схему його створення, одним із етапів якої є концептосфера пісні [12, 63]. У духовних піснях, що входять у цикл, присвячений мученикам, простежуємо спільну концептосферу тексту. Концептосфера тексту пісні про о. Зіновія Ковалика: «*Божя слава*», «*віра*», «*переконання*», «*страждання*», «*жертва*», «*любов*». Пісня, присвячена о. Василю Величковському, написана як колискова матері для сина, концептосферою тут є: «*благала*», «*віра*», «*служити*»,

«випробування», «терпіння», «Воскресіння». «Владико, отче Миколаю» – пісня про о. Миколая Чарнецького, в якій «Блаженний», «страждання», «Престол», «пастир», «спасіння», «терниста путь», «дар» складають концептосферу пісні.

Пісня «Отець Іван Редемпторист» про отця Івана Зятика, на слова о. В. Мендруня, музика О. Водяної. Концептосфера тексту у ній «покликання», «монаший світ», «тюрма», «віра», «вірність», «небо». Це хорівий твір куплетної форми (3 куплети) із приспівом, де куплет укладений в просту двочастинну форму. Тональність твору *d-moll*, у 4 такті першого куплету з'являється відхилення у *f-moll* і куплет закінчується на *D* цієї ж тональності. Приспів першого куплету розпочинається у *F-dur*, на слова «Блаженний отче наш Іване», мажорна тональність в даному контексті звучить ствердно, підносячи образ головного героя.

Н. Тихомирова визначає взаємозалежність стилю і тексту твору, стверджуючи, що в тексті твору виражається стиль композитора, який пізнається в процесі вивчення самого тексту, а для розшифрування тексту необхідні знання так званого коду, тобто стилю композитора [14, 154].

М. Сухолова говорить про «семантично сталі союзи між автором текстів та музики пісень і їх виконавцями», підсумовуючи, що «дана триєдність авторського пісенного складу є вже системною конститутивною рисою вітчизняного естрадного пісенного мистецтва» [13, 299]. В контексті діяльності хорового ансамблю МДТ «Воскресіння» переважають саме такі союзи, позаяк авторами більшості пісень оригінального репертуару є учасники колективу, які перебувають в одному духовно-тематичному культурному полі. Тексти таких духовних пісень складаються відповідно до тематики тієї чи іншої вистави, події, постаті, а музика і аранжування – відповідно до тексту, з урахуванням можливостей виконавського складу.

**Висновки.** Стиль охоплює усі характерні риси музичного твору, що включає елементи музичної мови, особливості тексту, організацію виконання цілого твору. У творчості хорового ансамблю МДТ «Воскресіння» знайшли втілення інтонаційно-стильові характеристики традиційних духовних піснеспівів та сучасної пісні. Стильові особливості сучасної пісні в цьому репертуарі полягають у використанні фонограми мінус, інструментального супроводу (фортепіано, гітари, скрипки, контрабаса, та ін.), також у використанні

ритмічних побудов (тріолі, синкопи), а також підголоски в загальнохоровому викладі. В оригінальних піснях колективу успішно реалізувалися засоби сучасної музичної мови з глибокими поетичними текстами філософсько-екзистенційного змісту.

Домінуючим у МДТ «Воскресіння» при художній інтерпретації сучасних духовних пісень являється осмислення, розуміння, глибоке проникнення у зміст пісні, у її художньо-образну систему.

До визначальних особливостей виконавського стилю окресленого хорового ансамблю можемо віднести онтологічний підхід у розкритті образного змісту пісні, її тематики та ідеї, який полягає в сутнісному розумінні та усвідомленні змісту й смислового навантаження.

**Перспективи дослідження теми.** Стилiстичні особливості сучасних духовних пісень потребують подальшого вивчення з метою популяризації їх в контексті сучасного духовно-мистецького культурного простору.

#### **Список використаних джерел і літератури:**

1. Водяний Б. Духовно-просвітницька діяльність хорового ансамблю Молодіжного духовного театру-студії «Воскресіння». *Молодь і ринок*. 2011. № 11 (82). С. 95–98.
2. Водяний Б., Водяна В. Молодіжний духовний театр «Воскресіння». Кроки духовно-мистецького зростання. Тернопіль, 2006. 78 с.
3. Гнатюк О. Українська духовна бароккова пісня. Варшава-Київ, 1994. 185 с.
4. Зав'ялова К. Музикознавчі проблеми категорії стилю. *Сучасна картина світу: Природа, суспільство, людина*. Суми, 2008. С. 296–304.
5. Корній Л. Українська шкільна драма і духовна музика XVII – першої половини XVIII ст. Київ, 1993. 185 с.
6. Короткова Л. Стиль як універсальна категорія: міждисциплінарний підхід. *Science and Education a New Dimension. Philology*, VII (60), Issue: 204, 2019 Sept. С. 52–55.
7. Костюковець Л. Із спостережень над історією розвитку різдвяних псалмів-колядок. ЗНТШ. Львів, 1993. Т. 226. С. 238–243.
8. Крепак К. Стилiстичні особливості жанру «Кобзарське мистецтво» у сучасному соціумі. *Музичне мистецтво і культура*. 2021. Вип. 33. С. 67–77.
9. Лігус О.М. Теоретичні аспекти співвідношення музичного стилю і жанру. *Вісник КНУКІМ*. 2016. Вип. 35. С. 129–137.
10. Матіяш Д. Особливості поезики української барокової духовної пісні (на матеріалі покайних пісень). *Магістеріум*. Вип. 4. 2000. С. 23–30.

11. Медведик Ю. Жанрово-стильові особливості української духовної пісні XVII – XVIII ст. *Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії*. 2004. Ч. 2. С. 213–224.
12. Панченко В. Стилістичний портрет сучасної пісні. *Записки з українського мовознавства*. 2019. Т. 2 № 26. С. 62–67.
13. Сухолова М. Стильові особливості сучасної естрадної пісні. *Журнал «Перспективи та інновації науки»*. 2023. № 7 (25). С. 291–302.
14. Тихомирова Н. Стильовий підхід у музичній педагогіці. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. 2013. № 10 (269). Ч. 2. С. 152–156.

### References:

1. Vodjanyj, B. (2011). Dukhovno-prosvitnycjka dijalnistj khorovogho ansamblju Molodizhnogho dukhovnogho teatru-studiji «Voskresinnja». *Molodj i rynek*. № 11 (82), 95–98 [in Ukrainian].
2. Vodjanyj, B., Vodjana, V. (2006). *Molodizhnyj dukhovnyj teatr «Voskresinnja»*. Kroky dukhovno-mystecjkogho zrostannja. Ternopilj, 2006. 78 [in Ukrainian].
3. Ghnatjuk, O. (1994). *Ukrajinsjka dukhovna barokkova pisnja*. Varshava; Kyjiv, 185 [in Ukrainian].
4. Zav'jalova, K. (2008). Muzykoznavchi problemy kategoriji stylju. *Suchasna kartyna svitu: Pryroda, suspiljstvo, ljudyna*. Sumy, 296–304 [in Ukrainian].
5. Kornij, L. (1993). *Ukrajinsjka shkiljna drama i dukhovna muzyka XVII — pershoji polovyny XVIII st.* Kyjiv, 1993. 185 [in Ukrainian].
6. Korotkova, L. (2019). Stylj jak universaljna kategorija: mizhdyscyplinaryj pidkhid. *Science and Education a New Dimension. Philology*, VII (60), Issue: 204, 52–55 [in Ukrainian].
7. Kostjukovec, L. (1993). Iz sposterezhenj nad istorijeju rozvytku rizdvjanykh pslalmiv-koljadok. *ZNTSh*. Ljviv, 226, 238–243 [in Ukrainian].
8. Krepak, K. (2021). Stylistychni osoblyvosti zhanru «Kobzarsjke mystectvo» u suchasnomu sociumi. *Muzychne mystectvo i kuljtura*, 33, 67–77 [in Ukrainian].
9. Lighus, O.M. (2016). Teoretychni aspekty spivvidnoshennja muzychnogho stylju i zhanru. *Visnyk KNUKIM*, 35, 129–137 [in Ukrainian].
10. Matijash, D. (2000). Osoblyvosti poetyky ukrajinsjkoji barokovoji dukhovnoji pisni (na materialy pokajannykh pisenj). *Maghisterium*, 4, 23–30 [in Ukrainian].
11. Medvedyk, Ju. (2004). Zhanrovo-styljovi osoblyvosti ukrajinsjkoji dukhovnoji pisni XVII – XVIII st. *Naukovyj zbirnyk z istoriji cerkovnoji monodiji ta ghymnoghrafiji*, 2, 213–224 [in Ukrainian].
12. Panchenko, V. (2019). Stylistychnyj portret suchasnoji pisni. *Zapysky z ukrajinsjkogho movoznavstva*, 2 (26), 62–67 [in Ukrainian].
13. Sukholova, M. (2023). Styljovi osoblyvosti suchasnoji estradnoji pisni. *Zhurnal „Perspektyvy ta innovaciji nauky”*, 7 (25), 291–302 [in Ukrainian].
14. Tykhomyrova, N. (2013). Styljovyj pidkhid u muzychnij pedaghoghici. *Visnyk LNU imeni Tarasa Shevchenka*, 10 (269), 2, 152–156 [in Ukrainian].

**Карась Віталій Миколайович,**  
*аспірант кафедри музикознавства, композиції  
та виконавської майстерності  
Дніпровської академії музики*  
тел. (095) 234 - 23 - 27  
e-mail: vit.karas@meta.ua  
<https://orcid.org/0000-0003-4173-787X>

## **ХОРОВИЙ КОНЦЕРТ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ: ВІД ВИТОКІВ ДО СЬОГОДЕННЯ**

Досліджено стильову динаміку розвитку жанру хорового концерту в українській професійній музичній культурі, в його історичній проекції, починаючи від другої половини XVII століття до сьогодення. **Метою** дослідження є прослідкувати динаміку розвитку жанру хорового концерту і виявити спадковість традицій між його давніми і сучасним етапами. **Методологія** дослідження ґрунтується на принципах історизму як основі наукового пізнання об'єктів культурної та мистецької діяльності, що належать до сфери гуманітарних знань. Провідним є системний метод, якому властиві пошуки взаємозв'язків і взаємодії окремих компонентів у рамках цілого; у нашому випадку це жанр хорового концерту та окремі етапи його розвитку, що розглядаються як складники єдиного, цілісного процесу. Для з'ясування процесів, що відбувалися в межах кожного етапу, також було залучено діалектичний метод. **Наукова новизна** основних положень статті полягає у визначенні рис спадковості та узгодженості різночасових і різностильових етапів розвитку жанру хорового концерту, у формуванні стрункої системи їхньої внутрішньожанрової взаємодії. **Висновки.** 1. Розвиток жанру хорового концерту в українській музиці зазнав три етапи внутрішньожанрової еволюції – бароковий (друга половина XVII – середина XVIII ст.), класицистичний (друга половина XVIII – початок XIX ст.) і сучасний (від кінця XX століття до сьогодення). 2. Розвиток жанру хорового концерту в межах двох перших етапів відбувався відповідно другого закону діалектики щодо кількісного накопичення і якісного результату, переходу кількості в якість (Г. Гегель). 3. Розвитку жанру хорового концерту на сучасному етапі властиві множинність і

різновекторність стилєвих тенденцій, тож він відповідає першому закону діалектики щодо єдності і боротьби протилежностей. 4. Розвиток жанру хорового концерту в українській музиці має характер пульсації.

*Ключові слова:* українська музика, жанр хорового концерту, бароко, класицизм, постмодернізм, стилєва динаміка.

**Karas Vitalii**, Postgraduate student of the Department of musicology, composition and performing skills of Dnipro Academy of Music

### **Choral concert in Ukrainian music: from the origins to the present**

The stylistic dynamics of the development of the choral concert genre in Ukrainian professional musical culture, in its historical projection, starting from the second half of the 17th century to the present day, have been studied. The **purpose** of the study is to follow the dynamics of the development of the choral concert genre and to reveal the heredity of traditions between its ancient and modern stages. The research **methodology** is based on the principles of historicism as the basis of scientific knowledge of objects of cultural and artistic activity belonging to the field of humanitarian knowledge. The leading one is the system method, which is characterized by the search for relationships and interactions of individual components within the framework of the whole; in our case, it is the genre of a choral concert and separate stages of its development, which are considered as components of a single, integral process. A dialectical method was also used to clarify the processes that occurred within each stage. The **scientific novelty** of the main provisions of the article lies in the determination of features of heredity and consistency of different temporal and different stylistic stages of the development of the choral concert genre, in the formation of a slender system of their intra-genre interaction.

**Conclusions.** 1. The development of the choral concert genre in Ukrainian music has undergone three stages of intra-genre evolution – baroque (second half of the 17th – middle of the 18th century), classicist (second half of the 18th – beginning of the 19th century) and modern (from the end of the 20th century to the present). 2. The development of the choral concert genre within the first two stages took place in accordance with the second law of dialectics regarding quantitative accumulation and qualitative result, the transition of quantity into quality (H. Hegel). 3. The development of the choral concert genre at the modern stage is characterized by multiplicity and diversity of stylistic trends, so it corresponds to the first law of dialectics

regarding the unity and struggle of opposites. 4. The development of the choral concert genre in Ukrainian music has the character of pulsation.

*The key words:* Ukrainian music, choral concert genre, baroque, classicism, postmodernism, stylistic dynamics.

**Постановка проблеми.** Жанрова система сучасної української музики є надзвичайно різноманітною. Деякі жанри мають давню історію побутування і вкорінюються у національну специфіку розвитку української музики попередніх етапів, деякі були сприйняті як цілком сформоване цілісне утворення, деякі виникли у процесі еволюції у пізніший час. До числа жанрів, що були сформовані в межах національної музичної культури на основі багатовікових виконавських традицій та впливів тенденцій тогочасної західноєвропейської музики, належить жанр хорового концерту. Відомий з другої половини XVII століття, він закріпився у музичній практиці української церкви і розвивався протягом наступних часів. Поступово залишивши лоно церковної традиції, жанр хорового концерту зазнав проявів у галузі світської музики і в такий спосіб дожив до сьогодення.

Якщо окремі етапи розвитку жанру хорового концерту в українській музиці ретельно вивчалися у численних працях українських науковців, то питання загальної еволюції цього жанру дотепер не ставали предметом спеціального дослідження. Однак така праця є потрібною в аспекті виявлення спадковості жанрових ознак, усвідомлення їхньої природи та розуміння сучасного стану функціонування даного жанру.

Тож, **актуальність** обраної теми пов'язана із вирішенням наукових та практичних завдань щодо визначення історичного коріння та спадковості традицій існування жанру хорового концерту, який на сучасному етапі, у творчості українських композиторів кінця XX – першої чверті XXI століття, переживає справжнє піднесення. Сплеск інтересу відбувається в контексті трансформації початкової жанрової моделі і різностильових проявів, що є характерним для естетики постмодернізму.

**Аналіз сучасних публікацій.** Жанр хорового концерту в українській музиці розглядався у великій кількості монографій, статей, у дисертаційних дослідженнях. Однією з перших, ще у 1970-ті роки, до його вивчення приступила відома українська вчена Ніна Герасимова-Персидська. Вона ретельно дослідила перший етап розвитку жанру – т. зв. партесний концерт кінця XVII – першої

половини XVIII століть [4]. Другий етап розвитку жанру, а саме хоровий концерт доби класицизму у той час вивчала Марина Рицарева [12]. Однією з перших робіт стосовно розвитку жанру на сучасному етапі стала дисертація Галини Батичко [1]. У подальшому публікувалися роботи по розвитку жанру хорового концерту у старовинній музиці (Тетяна Гусарчук [5], Ольга Шуміліна [14], Євгенія Ігнатенко [7], Андрій Кутасевич [10]) і у творчості сучасних українських композиторів (Вікторія Осипенко [11], Яна Кириленко [8; 9], Марина Варакута [2; 3] та ін.). Єдиною узагальнюючою працею, в якій досліджено етапність розвитку жанру хорового концерту в українській (а також російській) музиці, починаючи від другої половини XVII століття і до сьогодення, є стаття Лариси Рязанцевої [13], але ж одна вона не вичерпує усієї проблематики.

**Мета статті** – вивчити шляхи розвитку хорового концерту в українській музиці від витоків до сьогодення, прослідкувати динаміку розвитку жанру, виявити спадковість традицій між його давніми і сучасним етапами.

**Об'єктом дослідження** є жанр хорового концерту в творчості українських композиторів, а **предметом** – своєрідність етапності розвитку жанру, виявлення зв'язків між етапами та напрямками його еволюції.

**Основний матеріал.** Жанр хорового концерту в українській музиці має особливу історію побутування, переривчастий хід еволюції. Він вперше з'явився в другій половині XVII століття, потім переживав періоди підйомів і спадів, розквіту й забуття, а з кінця XX століття зазнав нову стадію відродження.

Такий характер еволюції жанру на початкових етапах був обумовлений його особливим положенням у системі жанрів церковної музики. Будучи вставним номером літургії, не пов'язаним зі строгими нормами проходження канону, хоровий концерт став способом творчого самовираження його численних авторів. «Жанр духовного концерту – художній результат нового ренесансно-гуманістичного світовідчуття людини, ідеали якої – розкриття індивідуального потенціалу особистості, самостійність творчого мислення, мистецький експеримент» [6, 63].

Словесною основою більшості концертів, що виконувались у службах, були тексти псалмів, у яких відображався багатовіковий релігійний духовний досвід. Зберігаючи основний зміст тексту псалма,



композитори могли довільно вибирати з нього окремі рядки, компонувати їх з іншими, повторювати окремі слова, фрази, речення, розділи. «Створення власної версії словесного ряду концерту свідчить про дивовижний феномен, який виник в рамках культового мистецтва: творчий задум композитора визначає прийоми компонування літературного матеріалу та особистості його музичного втілення, він єдиний щодо музики та слова» [6, 65].

Вказаний чинник вплинув на музичну мову творів концертного жанру, зробив їх в більшій мірі фактом мистецтва, ніж обряду. «Формування авторської версії поетичної композиції на основі канонічного літературного джерела – Псалтирі – свідчить про нове ставлення до жанру духовного концерту як музично-поетичного твору, обидва складники якого – слово та музика – формують єдину художню цілісність» [6, 65].

Тривалий період побутування жанру хорового концерту в українській музиці віддзеркалив особливості його еволюції. Він пережив періоди підйомів і спадів, зберігаючи при цьому певний жанровий комплекс і здобуваючи нові риси. У кожному з епох у хорових концертах проявлялись основні жанрові ознаки, що відрізняють їх від хорових співів інших жанрів.

Протягом першого етапу (друга половина XVII – середина XVIII ст.), пов'язаного з виникненням і розвитком жанру хорового концерту в партесному багатоголоссі (передусім у творчості М. Дилецького, його сучасників та послідовників), він зазнав формування і стабілізації жанрових ознак, які стали константними в наступні періоди. Спираючись на дослідження Н. Герасимової-Персидської [4], можна окреслити жанрові риси, характерні для партесного концерту другої половини XVII – середини XVIII століть, розвиток якого становить перший етап еволюції жанру:

1. Багатоголосна а'капельна хорова фактура перемінного типу із її членуванням на окремі хори, а потім і темброві групи;
2. Зіставлення груп хору або tutti та ансамблів як прояв принципу концертування;
3. Акордово-гармонічний склад з поступовим виділенням з нього мелодичної лінії;
4. Фактурно-гармонічний тип тематизму, що увібрав у себе вплив широкого кола існуючих у той час жанрів (монодії, канта, народної пісні, ораторських прийомів);

5. Узгодженість часової організації голосів і періодичність (метричність) розгортання матеріалу;
6. Диференціація текстового та музичного рядів;
7. Повторність як принцип, що сприяє розгортанню музичної форми у часі;
8. Становлення тонального принципу, зменшення ролі модальності;
9. Піднесений характер змісту та особлива його спрямованість на слухача;
10. Яскравий прояв художньої функції, що робить концерт явищем мистецтва високого суспільного звучання, виводячи його за межі церкви.

Наступний етап піднесення жанру хорового концерту прийшовся на другу половину XVIII століття і був пов'язаний із творчістю українських композиторів доби класицизму М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя. Твори цього періоду призначалися для виконання в церковному обряді, але могли також виконуватися поза стінами храму. Вони зберегли деякі основні жанрові риси партесного концерту: узагальненість змісту, а'капельність складу, діалогічний характер фактурної організації. Але також з'явилися й нові особливості. Дослідниця жанру хорового концерту другої половини XVIII століття М. Рицарева [12] визначає наступні новітні риси, що виникають на цьому етапі:

1. Новий інтонаційно-жанровий сплав тематизму, що включив кант, народну пісню й танець, марш, західноєвропейські професійні жанри, побутову музику;
2. Циклічність побудови цілого, заснована на відносному темповому контрасті частин;
3. Панування тонально-гармонічної системи зі складними функціональними відносинами;
4. Значна роль поліфонії, що виявилася у введенні фугованих епізодів, які іноді займають цілу частину концерту;
5. Посилення ролі мелодії, як провідного голосу багатоголосної тканини, при збереженні гармонічного складу фактури;
6. Формування теми як конструктивної одиниці та більший ступінь розмаїтості її розвитку;
7. Введення партій солістів, їх значна конструктивна роль у формі в сполученні з ансамблем і звучанням усього хору.

Надалі у розвитку жанру наступив тривалий період занепаду. Він був пов'язаний із забороною співати по рукописних нотах і вимогою користуватися виключно нотними виданнями Придворної співацької капели. Тому протягом ХІХ століття у православних храмах України співали виключно концерти Д. Бортнянського, які були надруковані у прижиттєвому виданні 1817–1818 століть і кілька разів перевидавалися капелою, а у 1880-ті роки – видавництвом П. Юргенсона (у редакції П. Чайковського). Не маючи виходу на практику живого виконання, у ХІХ столітті жанр хорового концерту зазнав занепаду і забуття, залишаючись у застарілих (для того часу) формах.

Така сама практика стосовно існування жанру хорового концерту продовжувалася і в ХХ столітті, що було пов'язано із політикою заборони церковного життя. Лише в 70-ті роки ХХ століття в хоровій музиці композиторів України почали з'являтися твори, що носили жанрові визначення хорових концертів. На початку вони були надзвичайно далекими від своїх жанрових прототипів, мали світський характер, інший виконавський склад і суттєві впливи тенденцій нового музичного мислення. Одним з перших таких зразків в українській музиці став хоровий концерт Івана Карабиця на вірші Г. Сковороди зі збірника «Сад божественних пісень» для хору, солістів і симфонічного оркестру. Незважаючи на назву, цей твір практично немає нічого спільного із жанром хорового концерту, який існував в українській музиці протягом другої половини ХVІІ – ХVІІІ століть. Ймовірно, автор музики лише в загальних рисах був ознайомлений із давніми творами, що репрезентували жанр хорового концерту, оскільки вони відносилися до сфери забороненої в Україні церковної музики. Звертання композитора до загальнозначущих, глобальних тем (людина, природа, всесвіт, життя, смерть, доля людини на землі), своєрідність трактування художньо-образної концепції даного твору та виконавський склад за участі симфонічного оркестру відображають більше наближення цього твору до жанру хорової симфонії, ніж до жанру хорового концерту. Розуміння жанрових ознак хорового концерту в аспекті жанрового синтезу із симфонією стало наслідком процесів жанрових взаємодій, характерних для української музики другої половини ХХ століття, та намагання асоціативно відродити старовинний жанр через зв'язок з поезію Григорія Сковороди – одного

з найяскравіших і найвідоміших представників українського просвітництва і культури XVIII століття.

Це твір, а також ряд інших подібних творів віддзеркалили початок етапу відродження жанру хорового концерту в нових умовах, головною відмінністю якого у 70–80-ті роки ХХ століття стало їхнє побутування в галузі світської гілки музичного мистецтва, як особливого різновиду кантатно-ораторіального жанру, а основні жанрові ознаки стали визначатися не прикладними, а музично-іманентними закономірностями, пов'язаними з концертуванням. Зміни торкнулися і змістовної сфери, яка розширилася завдяки появі творів, у яких домінували ліричні, пейзажні, історико-героїчні, фольклорні та інші мотиви.

Але одночасно в нових хорових концертах збереглися і колишні постійні жанрові ознаки. Так, дослідниця цього етапу еволюції Галина Батичко відзначала, що «семантичне наповнення цього жанрового утворення залишається незмінним: як і в епоху бароко, провідними рисами хорового концерту на сучасному етапі залишаються концептуальність, репрезентативність („театральність”, „сценічність”), діалогічність в поєднанні з високим рівнем композиційної свободи» [1, 11].

Аналізуючи зразки жанру, створені в 70-80-ті роки ХХ століття, Г. Батичко запропонувала їхній розподіл на наступні групи: а) програмний; б) фольклорний (фольклоризований); в) меморіальний концерти; г) концерт-вокаліз.

Світська природа нових хорових концертів обумовила звернення композиторів до словесних текстів, не пов'язаних із церковними джерелами, а іноді й повну відмов від слова (у концертах-вокалізах). І хоча в багатьох зразках жанру зберігалася висока духовність змісту, у 70–80-ті роки ХХ століття власно канонічні тексти використані не були.

Упродовж трьох останніх десятиліть, від 1990-х років і до сьогодні, музичне життя України повернулося до духовної сфери, а жанр хорового концерту зазнав відродження у своїх духовних проявах. Різновекторні пошуки у цій жанровій сфері призвели до надзвичайно плідних результатів, що позначилися синкретизмом трьох стильових констант – *світського* компонента, збагаченого *фольклорними* джерелами і врівноваженого пошуками в галузі проявів *духовного* начала. Існування світського компонента йде від початкового

імпульсу, наданого програмними концертами (за типологією Г. Батичко) 1970 – 1980-х років. Потужний фольклорний струмінь, пов'язаний із втіленням регіональних проявів фольклорних традицій (наприклад, карпатського регіону) став проявом власної ідентичності, творчою рефлексією українських митців на становлення української державності унаслідок проголошення незалежності 24 серпня 1991 року.

Щодо проявів духовного начала, слід відзначити, що кілька поколінь сучасних композиторів (Л. Дичко, В. Сильвестров, Є. Станкович, М. Скорик, Л. Колодуб, Ю. Алжнев, В. Мужчиль, В. Степурко, В. Зубицький, В. Польова, І. Тараненко та ін.) відчували і відчувають потребу створювати таку музику, яка б втілила сучасний духовний досвід і дала органічне продовження тисячолітньої традиції православного мистецтва, яка була перервана в ХХ столітті.

Більшість сучасних духовних творів розрахована на концертне виконання, тому вибір текстів у них обумовлений лише власними бажаннями і перевагами автора. Сакральний богослужбовий текст стає вагомим знаком, символом духовного в індивідуальній авторській концепції. Але існує й інша авторська установка – на виконання в церковному середовищі. Її озвучив Є. Станкович в одному з інтерв'ю: «Як теологія зараз оперує останніми досягненнями точних наук, так і сучасна музика мусить увійти до храму. Але процес цей, звичайно, триватиме не один рік. До нововведень мусять звикнути і священики, і паства»<sup>10</sup>. Поки що твори подібного типу не з'явилися, але розпочатий процес відновлення музичної сторони церковного ритуалу може підсилитися завдяки більш активному залученню професійних композиторів до роботи в церкві й для неї.

### **Висновки.**

1. Розвиток жанру хорового концерту в українській музиці зазнав три етапи внутрішньожанрової еволюції – бароковий (друга половина XVII – середина XVIII ст.), класицистичний (друга половина XVIII – початок XIX ст.) і сучасний (від кінця XX століття до сьогодення).

2. Розвиток жанру хорового концерту в межах двох перших етапів відбувався відповідно другого закону діалектики щодо кількісного накопичення і якісного результату, переходу кількості в якість (Г. Гегель).

---

<sup>10</sup> Сікорська І. Ренесанс духовної музики: погляд творців і виконавців. *Українська культура*. 2000. № 1. С. 31.

3. Розвитку жанру хорового концерту на сучасному етапі властиві множинність і різновекторність стильових тенденцій, тож він відповідає першому закону діалектики щодо єдності і боротьби протилежностей.

4. Розвиток жанру хорового концерту в українській музиці має характер пульсації.

**Перспективи подальшого вивчення** порушеного у статті питання спадковості полягають у залученні до аналізу великої кількості хорових концертів сучасних українських композиторів та створення на конкретних прикладах цілісної панорами стильової динаміки від давніх етапів розвитку жанру до сьогодення.

#### **Список використаних джерел і літератури:**

1. Батичко Г. Хоровий концерт в контексті сучасної хорової культури: автореф. дис. ... канд. мист.: Київ: КДК ім. П.І. Чайковського, 1993. 18 с.
2. Варакута М. Традиції жанру хорового концерту у псалмоспівах Г. Гаврилець. *Вісник НАКККиМ*. 2019. № 4. С. 89–93.
3. Варакута М. И. Хоровой концерт «Гори мої» В. Зубицкого: жанрово-стилевые аспекты трактовки жанра в современной украинской музыке. *GESJ: Musicology and Cultural Science*. 2014. №1 (10). С. 17–21.
4. Герасимова-Персидська Н. О. Хоровий концерт на Україні XVII–XVIII ст. Київ: Музична Україна, 1978. 181 с.
5. Гусарчук Т. Дванадцять хорових концертів з автографа А. Веделя. *Український музичний архів*. Київ: Центрмузінформ, 1995. Вип. 1. С. 53–67.
6. Ігнатенко Є. Авторське прочитання літургичного тексту у вітчизняних духовних концертах. *Київське музикознавство*. Вип. 8. Київ, 2002. С. 63–70.
7. Ігнатенко Є.В. «Високий стиль» хорового концерту кінця XVII – XVIII ст.: до проблеми музично-поетичної цілісності: автореф. дис. ... канд. мист.: Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. 19 с.
8. Кириленко Я. «Концерт» (пам'яті Миколи Леонтовича) В. Степурка як втілення меморіально-неорелігійної моделі українського хорового концерту. *Вісник НАКККиМ*. 2019. № 1. С. 337–342.
9. Кириленко Я. О. Тенденції розвитку українського хорового концерту 1980 - 2010 років: автореф. дис. ... канд. мист.: Харків: ХДІМ ім. І.П. Котляревського, 2012. 17 с.
10. Кутасевич А.В. А. Ведель. Концерт «Боже, Боже мой, вонми мі». Питання авторства. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2009. № 2 (3). С. 125–145.
11. Осипенко В. Структурно-семантичний інваріант хорового концерту (на матеріалі хорової творчості Ю. Алжнева): автореф. дис. ... канд. мист.: Харків: ХДІМ ім. І.П. Котляревського, 2005. 20 с.
12. Рыщарева М.Г. Духовный концерт в России второй половины XVIII века. Санкт-Петербург: Композитор, 2006. 244 с.

13. Рязанцева Л. Про еволюцію жанру хорового концерту в російській та українській музиці XVII-XX століть. *Музичне мистецтво*. Донецьк: Юго-Восток, 2006. Вип. 6. С. 51–60.

14. Шуміліна О. Багаторозспівність у духовних концертах М. Березовського (до питання періодизації та стильової еволюції творчості композитора). *Київське музикознавство*. Київ, 2010. Вип. 32. С. 84–95.

### References:

1. Batychko, H. (1993). Khorovyy kontsert v konteksti suchasnoyi khorovoyi kul'tury [Choral concert in the context of modern choral culture]. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv, 18 [in Ukrainian].

2. Varakuta, M. (2019). Tradytsiyi zhanru khorovoho kontsertu u psalmospivakh H. Havrylets' [Traditions of the choral concert genre in psalms by H. Havrylets]. *Visnyk NAKKKiM*, 4, 89–93 [in Ukrainian].

3. Varakuta, M. (2014). Khorovoy kontsert «Gori moï» V. Zubitskogo: zhanrovo-stilevyye aspekty traktovki zhanra v sovremennoy ukrainskoy muzyke [Choral concert „My Burn” by V. Zubitsky: genre and style aspects of the interpretation of the genre in modern Ukrainian music]. *GESJ: Musicology and Cultural Science*, 1 (10), 17–21 [in Russian].

4. Herasymova-Persyds'ka, N.O. (1978). Khorovyy kontsert na Ukrayini XVII–XVIII st. [Choral concert in Ukraine of the 17th–18th centuries]. Kyiv: Musical Ukraine, 181 [in Ukrainian].

5. Husarchuk, T. (1995). Dvanadtsyat' khorovykh kontsertiv z avtohrafa A. Vedelya. Ukrayins'kyy muzychnyy arkhiv [Twelve choral concerts from the autograph of A. Vedel. Ukrainian Music Archive], 1, 53–67 [in Ukrainian].

6. Ihnatenko, Y. (2002). Avtors'ke prochyttannya liturhichnoho tekstu u vitchyznyanykh dukhovnykh kontsertakh [Author's reading of the liturgical text in national spiritual concerts]. *Kyivs'ke muzykoznavstvo*, 8, 63–70 [in Ukrainian].

7. Ihnatenko, Y.V. (2005). „Vysokyy styl” khorovoho kontsertu kintsya XVII – XVIII st.: do problemy muzychno-poetychnoyi tsilisnosti [„High style” of the choral concert of the end of the 17th - 18th centuries: to the problem of musical and poetic integrity]. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv, 19 [in Ukrainian].

8. Kyrylenko, Y. (2019). „Kontsert” (pam'yati Mykoly Leontovycha) V. Stepurka yak vtilennya memorial'no-neorelihiynoyi modeli ukrayins'koho khorovoho kontsertu [„Concert” (in memory of Mykola Leontovych) by V. Stepurka as an embodiment of the memorial-neo-religious model of the Ukrainian choral concert]. *Visnyk NAKKKiM*, 1, 337–342 [in Ukrainian].

9. Kyrylenko, Y.O. (2012). Tendentsiyi rozvytku ukrayins'koho khorovoho kontsertu 1980 – 2010 rokiv [Trends in the development of the Ukrainian choral concert 1980 – 2010]. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv, 17 [in Ukrainian].

10. Kutasevych, A.V. (2009). A. Vedel'. Kontsert «Bozhe, Bozhe moy, vonmy mi». Pytannya avtorstva [A. Vedel. Concert „God, my God, wonmi mi”. The issue of authorship]. *Chasopys NMAU imeni P. I. Chaykovs'koho: nauk. zhurn*, 2 (3), 125–145 [in Ukrainian].

11. Osypenko, V. (2005). Strukturno-semantychnyy invariant khorovoho kontsertu (na materialy khorovoyi tvorchosti YU. Alzhnyeva) [Structural and semantic invariant of a choral concert (on the material of the choral work of Yu. Alzhnev)]. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv, 20 [in Ukrainian].
12. Rytsareva, M.G. (2006). Dukhovnyy kontsert v Rossii vtoroy poloviny XVIII veka [Sacred concert in Russia in the second half of the 18th century]. Sankt-Peterburg: Composer, 244 [in Russian].
13. Ryazantseva, L. (2006). Pro evolyutsiyu zhanru khorovoho kontsertu v rosiys'kiy ta ukrayins'kiy muzytsi XVII- XX stolit' [About the evolution of the choral concert genre in Russian and Ukrainian music of the 17th-20th centuries]. Muzychne mystetstvo, 6, 51–60 [in Ukrainian].
14. Shumilina. O. (2010). Bahatorozspivnist' u dukhovnykh kontsertakh M. Berezovs'koho (do pytannya periodyzatsiyi ta styl'ovoyi evolyutsiyi tvorchosti kompozytora) [Multi-singing in sacred concerts of M. Berezovsky (on the issue of periodization and stylistic evolution of the composer's work)]. Kyivs'ke muzykoznavstvo, 32, 84–95 [in Ukrainian].

UDC 7.079(477.84):172

DOI 10.33287/222340

**Шерстій Уляна Ігорівна,**  
*аспірантка факультету мистецтв  
Тернопільського національного педагогічного  
університету ім. В. Гнатюка*  
тел.: (067) 420 - 82 - 06  
e-mail: scherstijui@gmail.com  
<https://orcid.org/0009-0008-5354-1616>

## **МУЗИЧНІ ФЕСТИВАЛІ ТА КОНКУРСИ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ В АСПЕКТІ ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ МОЛОДІ**

**Мета статті** – дослідити діяльність музичних фестивалів та конкурсів у Тернопільській області та виявити їх вплив на формування національно-культурної ідентичності молоді. **Методологія дослідження** базується на методах аналізу та синтезу, класифікації та узагальненні, спостереженні, опитуванні організаторів та учасників фестивалів і конкурсів, а також аналітиці документів і матеріалів. **Наукова новизна** статті полягає у дослідженні впливу музичних фестивалів та конкурсів на формування національно-культурної ідентичності молоді Тернопільщини. У статті проводиться аналіз



різноманітних музичних подій регіону, зокрема визначаються їх жанрові особливості, форми та завдання. В роботі досліджується роль музичних фестивалів і конкурсів у контексті поширення національних традицій, формування національної самосвідомості та патріотизму. Стаття доповнює новими аспектами важливість дослідження музичних фестивалів і конкурсів як засобу глибокого вивчення культурного середовища, розвитку мистецької самосвідомості та підвищення рівня національної культури української молоді. **Висновки.** Музичні фестивалі й конкурси Тернопільщини активно сприяють формуванню і розвитку у молоді почуття національно-культурної ідентичності, через свою особливу регіональну жанрово-видову специфіку, розроблену тематику культурно-мистецьких заходів, репертуарну політику, календарну приуроченість конкурсно-фестивальних подій. Все це сприяє розвитку у молоді ціннісного ставлення до української культури, фольклору, традицій, символіки, а також спонукає до усвідомлення себе як частини української нації та формує відчуття відповідальності за свої вчинки. Загалом, музичні фестивалі-конкурси Тернопільщини виступають не лише як важливі культурні події, але й як ефективний інструмент задля зміцнення та збереження національно-культурної ідентичності молоді.

**Ключові слова:** музичний конкурс, фестивальний рух, національно-культурна ідентичність молоді, музична культура, музичний фольклор.

**Sherstii Uliana**, graduate student of the Faculty of Arts at the Ternopil National Pedagogical University named after V. Hnatyuk

### **Music festivals and competitions of Ternopilzina in the aspect of the problem of formation for national and cultural identity of youth**

**The purpose** of the article is to investigate the activities of music festivals and competitions in the Ternopil region and to reveal their influence on the formation of the national and cultural identity of young people. **The research methodology** is based on methods of analysis and synthesis, classification and generalization, observation, survey of organizers and participants of festivals and competitions, and analysis of documents and materials. **The scientific novelty** consists in the study of the influence of music festivals and competitions on the formation of the national and cultural identity of the youth of Ternopil region. The article analyzes various musical events of the region, in particular, defines their genre features, forms and tasks. The article first examines the role of music

festivals and competitions in the context of the spread of national traditions, the formation of national self-awareness and patriotism. The article adds new aspects to the importance of researching music festivals and competitions as a means of in-depth study of the cultural environment, development of artistic self-awareness and raising the level of national culture of Ukrainian youth. **Conclusions.** Music festivals and competitions of the Ternopil region actively contribute to the formation and development of a sense of national and cultural identity among young people due to their special regional genre-species specificity, developed themes of cultural and artistic events, repertoire policy, calendar timing of competition and festival events. All this contributes to the development of young people's valuable attitude to Ukrainian culture, folklore, traditions, symbols, and also encourages awareness of oneself as a part of the Ukrainian nation and forms a sense of responsibility for one's actions. In general, music festivals-competitions of Ternopil Oblast act not only as important cultural events, but also as an effective tool for strengthening and preserving the national and cultural identity of young people.

**The key words:** music competition, festival movement, national and cultural identity of youth, musical culture, musical folklore.

**Постановка проблеми.** У музичному музикознавстві актуальним є вивчення впливу музичних фестивалів та конкурсів на формування національно-культурної ідентичності молоді у сучасному культурному та соціальному контексті. Зростання інтересу до мистецтва й культурно-музичних подій визначає необхідність ретельного вивчення впливу цих явищ на формування національної самосвідомості та ідентичності молоді. Проте, існує дефіцит комплексного аналізу впливу конкретних музичних фестивалів і конкурсів Тернопільщини на формування національно-культурної ідентичності молоді.

Таким чином, ключовим питанням, що вимагає наукового розгляду є розкриття ролі та значення молодіжних музичних фестивалів і конкурсів у становленні національно-культурної ідентичності, в контексті конкретної регіональної специфіки.

**Актуальність теми дослідження.** Вивчення цієї теми важливе для розуміння впливу фестивалів і конкурсів на соціокультурний розвиток регіону, а також для виявлення їхнього внеску у формування національної самосвідомості та культури молоді. Свідома молодь на даному етапі розвитку буде гарантом культурної, емпатійної та

патріотичної нації із розуміння важливості суверенності своєї держави у майбутньому. Адже, століттями національно-культурну ідентичність намагалися викоринити через заборони української мови, літератури, мистецтва, через репресії і вбивства наукових та культурно-мистецьких діячів, духовенства, національно-активних громадян. Те, що не вдавалося знищити повністю, паплюжили через створення шароварних кліше про українську націю та її культуру, нав'язуючи комплекс меншовартості.

**Огляд літератури.** Проблематику становлення національно-культурної ідентичності досліджено у працях вітчизняних та зарубіжних учених: Е. Вільсона, Е. Сміта, Л. Нагорної, В. Головка, О. Знонецька, Т. Воропаєвої, Б. Глотова, М. Обушного, В. Кафарського, О. Гавеля та ін. Дослідженням фестивально-конкурсного руху, як соціокультурного явища присвятили свої праці науковці – Н. Овсяннікова, К. Давидовський, С. Зуєв, М. Швед та ін. Вивченням фестивалів і конкурсів на Тернопільщині займалися С. Маловічко, О. Смик, К. Дударчук.

**Мета статті** – ретроспективний та сучасний аналіз музичних фестивалів і конкурсів, що відбуваються на Тернопільщині та висвітлення їх значення у формуванні національно-культурної ідентичності молоді.

**Об'єктом дослідження** є музичні фестивалі та конкурси Тернопільщини, а **предметом** – специфіка формування національно-культурної ідентичності через участь у проведенні музичних фестивалів і конкурсів.

**Виклад основного матеріалу.** Національно-культурна ідентичність вважається однією з ключових цінностей для розвитку суспільства та кожної особистості. Ця фундаментальна основа є важливою для соціалізації людини і різних аспектів її життєдіяльності.

У соціогуманітарних науках особливу увагу приділяють значенню ідентичності як самобутності, тобто унікальних рис, що виділяють конкретну спільноту і стають основою для самоідентифікації окремої особи чи групи в цій спільноті [9, 15]. Зокрема, Л. Нагорна стверджує, що в понятті ідентичності основним елементом є емоційно-ціннісний аспект, що визначає орієнтацію особи, групи або соціуму.

У своєму дослідженні генези ідентичності В. Головка виокремлює два аспекти етимологічного значення цього терміну.

По-перше, це поняття включає в себе особистість, індивідуальність та справжність, тобто тотожність особи самій собі, де протиставленням є ідея «іншого». По-друге, ідентичність може також означати крайню схожість із кимось і тут антитезою є поняття «різний» [2, 24].

Ольга Зернецька висловлює думку, що глобальна культура призводить до руйнування традиційних ментальних схем, які є корінними для автентичних культур і виконують функцію унікальних соціокультурних та морально-етичних кодів різних націй. Для інтеграції стереотипів, установок та образів глобальної культури національна культура змушена генерувати специфічні трансформаційні схеми, що в кінцевому підсумку призводять до зміни культурної ідентичності національних груп, які піддаються широкому впливу глобальної культури [4, 87].

Наше дослідження молодіжних музичних фестивалів і конкурсів Тернопільщини базується на структурі національно-культурної ідентичності виведеної науковцями В. Желановою та О. Матвієнко. В структурі національно-культурної ідентичності особистості у сучасному вимірі виділяють чотири компоненти: аксіологічний, когнітивний, емоційно-чуттєвий та праксіологічний [7, 20].

Аксіологічний компонент національно-культурної ідентичності – основою є національна ідея, виявлена через ціннісне відношення до культури та традицій українського народу, національної символіки, звичаїв, обрядів, народного фольклору та рідної мови. Також виражається повагою до етнічної і культурної різноманітності різних регіонів України, історичної пам'яті та моральних цінностей, які визначають національно-культурну ідентичність через патріотизм, свободу, любов, відповідальність, гідність, справедливість та національну незалежність.

Когнітивний компонент національно-культурної ідентичності – виявляється у розумових здібностях національного інтелекту, які об'єднують знання особливостей менталітету та основних цінностей українського суспільства. Також, виявляються у розумінні культури та традицій українського народу, аналізі етнічних особливостей конкретних регіонів України, в усвідомленні особистої ідентичності як представника певної нації, розгляді особистості у контексті життя країни, взяття на себе відповідальності за власні дії, що формується в національному уявленні про себе, знанні про побудову ефективної

комунікації та взаємодії з іншими представниками української нації, уявленні про їх оцінку та володіння українською мовою.

Емоційно-чуттєвий компонент національно-культурної ідентичності ґрунтується на емоційно-ціннісних переживаннях, висловлених через концепції «Я-Українець» та «Ми-Українці», віддзеркалює особисте відчуття належності, єдності та солідарності.

Праксіологічний компонент пов'язаний із особистісною активністю. Цей концепт проявляється у практичній реалізації ідей національно-культурної ідентичності, передбачає набуття досвіду у національно орієнтованій діяльності, яка ґрунтується на ціннісному ставленні до менталітету українського народу. Включає в себе досвід діяльності, спрямованої на вивчення культурних досягнень та народних традицій. Особа, що приймає цей підхід, готова взяти участь у боротьбі за свободу та незалежність своєї країни, активно працювати на благо Батьківщини та брати на себе ініціативу з її відновлення.

Варто відзначити, що проблема національно-культурної ідентичності особистості отримала особливу важливість в контексті викликів сучасності, пов'язаних з повномасштабною війною і необхідністю захисту територіальної цілісності та незалежності нашої країни. Ці виклики ще більше підкреслюють роль причетності та відповідальності громадян України за долю своєї країни.

Одним із найсильніших засобів формування національно-культурної ідентичності є мистецтво. Музичне мистецтво відображає в людській свідомості цінності минулого і сучасного, володіє даром синтезування узагальненого досвіду людства, чим і впливає на багатство духовного світу особистості [11, 2]. Одними із мистецьких засобів формування національно-культурної ідентичності є музичні фестивалі і конкурси. Вони не лише виступають майданчиком для реалізації талановитих музикантів та відзначення їхніх досягнень, але й стають важливими культурними подіями, які активно сприяють формуванню колективного образу нації.

Тернопільщина, як центр мистецької та культурної традиції, відзначається активним фестивально-конкурсним рухом, який впливає на формування національно-культурної ідентичності молоді. Програми фестивалів є насиченими, оригінальними та цікавими, що кожного року приваблюють все більшу кількість відвідувачів [10]. Ці події, насичені талантом і креативністю, виростають у справжні

культурні майданчики, що втілюють у собі великий потенціал для сприяння національному самовизначенню.

Фестивально-конкурсний рух на Тернопільщині характеризується різножанровістю та охопленням різних вікових категорій. В залежності від своєї специфіки фестивалі і конкурси впливають на формування тих чи інших компонентів національно-культурної ідентичності молоді.

В області функціонують мистецькі конкурси та фестивалі для молоді, які популяризують козацьку традицію. Всеукраїнський фестиваль-конкурс національно-патріотичного мистецтва «Козацька слава», який проводиться у м. Збараж на території Замкового палацу, сприяє популяризації національно-патріотичного мистецтва, козацької пісні та підсилює вплив професійного українського сучасного мистецтва на патріотичне виховання дітей і молоді.

Всеукраїнський фестиваль-конкурс «Байда» сприяє відновленню та оживленню традицій та звичаїв козацької епохи. Він підносить героїчний дух українського народу, показуючи його силу у боротьбі за волю та незалежність. Фестиваль виховує молодь, надихаючи її на відданість та жертвність у протистоянні ворогам українського народу, а також на захист честі, віри та слави нації. У межах фестивалю проводяться конкурсні програми, де змагаються хорові колективи, вокальні ансамблі, солісти-вокалісти, дуети, тріо та квартети. Цей фестиваль-конкурс надає можливість продовжити відродження та просування найкращих зразків української пісенної творчості. Також, стимулює виявлення нових талантів та популяризує найкращих виконавців, сприяючи формуванню естетичного смаку серед молоді та активізації культурно-мистецького життя в Україні.

Щороку у вересні на Бережанщині відбувається фестиваль стрілецької, повстанської та сучасної військово-патріотичної пісні «Дзвони Лисоні». В рамках фесту проходять масштабні реконструкції битви за участю багатьох клубів реконструкторів, презентації та таборування молодіжних організацій.

Всеукраїнський фестиваль-конкурс національно-патріотичного мистецтва «Козацька слава», Всеукраїнський фестиваль-конкурс «Байда», фестиваль «Дзвони Лисоні» формують національно-культурну ідентичність та патріотизм молоді через призму історичних реконструкцій, підбору музичного репертуару, патріотичних лекцій, історичних довідок та популяризації внеску захисників української

державності різних епох, тощо. Дані фестивалі включають у себе всі компоненти національно-культурної ідентичності із яскраво вираженими праксіологічним та емоційно-чуттєвими компонентами, викликаючи в учасників переживання своєї приналежності до нації та почуття єдності і солідарності, а також готовність взяти участь у боротьбі нашої держави за свободу та незалежність, що є надзвичайно актуальним у сучасних реаліях.

На Тернопільщині проводяться мистецькі фестивалі й конкурси краєзнавчого спрямування. Регіональний фестиваль мистецтв «Забави у княжому місті» (проводиться у древньому княжому містечку Теремовля); Ференц-фест (Бережанський замок); «На хвилях Серету» (с. Залізці); «Заліщики фест» (проводиться в м. Заліщики з нагоди надання місту Магдебурзького права та Дня міста); «Свято Червоногородського замку» (урочище Червоне, поблизу села Нирків). Всеукраїнський фестиваль-конкурс «Червона калина» (м. Збараж, Замковий палац); «Свято Токівського замку» (с. Токи). «Свято Старого замку» (с. Підзамочок). Дані фестивалі й конкурси сприяють збереженню традицій, через відтворення атмосфери минулих епох і передання традицій попередніх поколінь, створюючи відчуття приналежності до історії свого народу. Люди, об'єднані інтересами до історії, можуть відчувати себе частиною великої спільноти, що сприяє формуванню національного єднання. Участь у даних фестивалях історичної реконструкції зміцнюють почуття патріотизму та гордості за свою країну, викликають інтерес до різних аспектів культури та історії, навіть тих, які раніше можливо були недооцінені. Тобто, ми можемо стверджувати що дані фестивалі формують когнітивний компонент національно-культурної ідентичності.

У Тернопільській області проводяться різноманітні фольклорні фестивалі й конкурси, зокрема обласне свято зимового календарно-обрядового фольклору «Нова радість стала» проводиться в Тернополі з 1989 року. Відбувається щорічно на Театральному майдані за участю колядників, вертепних груп, посівальників, віншувальників, щедрівників. Тернополяни та гості міста відтворюють, популяризують різдвяні, новорічні, водохрещенські обряди.

Обласне свято народних ремесел, фольклору та хореографії «Тернопільські обереги» проходить в парку ім. Т. Шевченка або у парку Національного відродження, об'єднуючи поціновувачів народної культури та мистецтв із усіх куточків Тернопілля.

Вшановуючи пам'ять визначного українського фольклориста, етнографа, академіка Володимира Гнатюка, в 1987 році на Тернопільщині запроваджено обласний конкурс виконавців фольклору, традиційних народних обрядів та звичаїв. Його учасниками були кращі фольклорно-етнографічні колективи області, які зберігають, примножують національне духовне надбання нашого народу.

Зимове фольклорне свято у с. Горошова Борщівського району «Маланка» або «Меланки» – українське народне фольклорно-етнографічне свято фестивального характеру, під час якого відбувається феєрично-веселе святкування Маланки. Всеукраїнський фестиваль сільської молоді «Купальська феєрія» проводиться у ніч з 6 на 7 липня у селі Чагарі Гусятинського району. Саме на свято Івана Купала в Чагарі приїжджають чимало романтиків, аби знайти цвіт папороті та популяризувати давні купальські традиції і пісні.

Фольклорні фестивалі й конкурси Тернопільщини включають аксіологічний компонент національно-культурної ідентичності, шляхом відродження, збереження, розвитку, популяризації традицій та обрядів, ознайомлення із фольклорно-етнографічними колективами, їх творчими досягненнями, підвищенням рівня їх виконавської майстерності, залученням до активної художньої виконавської діяльності мешканців сіл, міст, особливо молоді, посиленням впливу народного мистецтва, звичаїв на духовне та естетичне збагачення людей. Значна частина молодіжних музичних фестивалів і конкурсів на Тернопільщині спрямована на популяризацію української пісенної традиції. Міжнародний фестиваль-конкурс дитячого та юнацького мистецтва «Кришталевий жайвір» пропагує українську культури через пісенну творчість (естрадні, народні пісні, пісні в академічному виконанні, авторські пісні та ін.).

Відкритий міський пісенний студентський фестиваль-конкурс «Окрилені піснею», який проводиться на базі кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, сприяє формуванню національно-патріотичних цінностей серед молоді, розвиває її естетичний смак та активізує участь студентів у творчій сфері. Відкритий міський пісенний студентський фестиваль-конкурс «Окрилені піснею» сприяє розвитку української музики тому, що обов'язковою умовою участі є виконання композиції українською



мовою. Учасникам фестивалю надаються не лише консультації і рекомендації для подальшого творчого розвитку, але й створюється можливість встановлення творчих контактів із поетами, композиторами, викладачами вокалу, видатними виконавцями та митцями. Унікальність цього фестивалю полягає у тому, що це єдиний на Тернопіллі й один із небагатьох в Україні, саме студентський фестиваль, який створює особливий музичний простір. Фестиваль знайомить між собою творчих студентів із різних навчальних закладів. За роки проведення фестиваль-конкурс став поштовхом для утворення багатьох музичних колаборацій та гуртів. Також, організатори фестивалю надають учасникам унікальну можливість презентувати свою творчість не тільки під час проведення фестивалю, а й в подальшому залучають їх до різноманітних мистецьких заходів та концертів, які проводяться на найпрестижніших концертних майданчиках Тернопілля [8]. Фестивалі й конкурси української пісні через призму емоційно-чуттєвого компонента національно-культурної ідентичності впливають на слухачів та учасників, викликають переживання та осмислення українських пісень, визвучуючи почуття самоідентифікації та національної єдності.

Науковці М. Бармак та О. Федорів, спираючись на статистичні показники, стверджують у своєму дослідженні, що найпопулярнішими у Тернополі є такі музичні фестивалі й конкурси – фестиваль «Файне місто» та рок-фестиваль «Нівроку» [14]. «Нівроку» – музичний фестиваль, проводиться у Тернополі з 1991 року, збирав найцікавіші та найактуальніші українські гурти. Завдяки фестивалю місто здобуло слави рок-міста. Гасло фестивалю – «Слухай Своє!», який організатори перейняли від заклику «Свій до Свого – по Своє!», під яким у 1930-х роках Українці на західних теренах успішно конкурували з чужинськими економічними потугами, розвивали, нехай і в підневільних умовах, своє національне господарство. Учасники фестивалю різних років: «Плач Єремії», «Табула раса», «Мотор-ролла», «Танок на майдані Конго», «Тартак», «Крихітка Цахес» тощо.

Сучасний український open air фестиваль «Файне місто». Назва фестивалю походить від назви пісні Братів Гадюкіних «Файне місто Тернопіль». На думку організаторів, фестиваль «Файне місто» є своєрідним продовженням, чи то навіть відродженням фестивалю «Нівроку», який проводився з 1991 по 2008. На території фестивалю «Файне місто» традиційно розташовуються декілька сцен,

наметове містечко, фудкорти та розважальні й пізнавальні майданчики. Виступають музиканти з Грузії, Польщі, Франції, Швеції, Австрії, Австралії, України та інших країн.

Ще одним із популярних мистецьких заходів Тернопільщини є Мистецький фестиваль «І». Його метою є популяризація та розвиток сучасного мистецтва та культури в Україні. Фестиваль включає у себе презентації книг, лекції, нестандартні літературні дуети, поетичні читання, виступи вітчизняних та закордонних музичних груп, оригінальні виставки, обговорення мистецьких подій, книжкові ярмарки та безліч перформансів. У різні роки на фестивалі виступали такі відомі українські митці та колективи, як Єгор Грушин, Дмитро Лазуткін, Женя Галич, «Ероlets», «Vivienne Mort», «Жадан та собаки», «Kozak System», «Los Colorados». Також, у мистецькому фестивалі брали участь зарубіжні представники таких країн: Польща, Литва, Швеція, Грузія та ін. Також, функціонують фестивалі електронної музики – Міжнародний фестиваль електронної музики «X-FEST TERNOPIL» та фестиваль електронної музики «Generation of Music», що сприяють розвитку української електронної музики на найкращих зразках світової спадщини, з елементами українського колориту та народної гармонізації.

**Висновки.** На основі проведеного дослідження можемо виокремити певні аспекти значення музичних фестивалів Тернопільщини на формування національно-культурної ідентичності молоді: фестивалі-конкурси формують ціннісне ставлення до культури й традицій українського народу, національної символіки, обрядів, звичаїв, народного фольклору, рідної мови, тощо; сприяють процесу розвитку національного інтелекту та усвідомлення себе як представника певної нації, осмисленню особистістю свого місця у житті країни; викликають у людей емоційні почуття, які відображають переживання своєї приналежності до нації, почуття національної свідомості, єдності та солідарності; дають поштовхи задля розвитку сучасної української культури, новітніх течій та креативних ідей. Загалом, музичні фестивалі та конкурси виступають не лише як важливі культурні події, але і як засіб для утвердження та збереження національно-культурної ідентичності, сприяючи її розквіту та розмаїттю.

**Перспективи дослідження** означеної теми можуть бути здійснені через аналіз того, як участь у конкурсно-фестивальних

подіях впливає на свідомість та культурні цінності молодого покоління; дослідження важливості фестивалів у відтворенні та популяризації традиційної музичної спадщини регіону; розгляд впливу музичних фестивалів на освітній простір, можливості для розвитку та вдосконалення музичної освіти й вивчення того, як участь у фестивалях стимулює соціальну активність, громадянську позицію молоді.

### Список використаних джерел і літератури:

1. Висоцька Н. Конституювання ідентичності в полікультурному просторі як об'єкт теоретичної рефлексії. *Україна – проблема ідентичності: людина, економіка, суспільство* : конф. укр. випускників програм наукового стажування у США. Львів, 18–21 вересня 2003 р. / Львів, 2003. С.12–17.
2. Головка В.В. Ідентичність як метафора. *Український історичний журнал*. 2002. № 3. С. 23–34.
3. Давидовський К.Ю. Соціокультурні виміри міжнародного фестивального руху: за результатами IV міжнародного музичного фестивалю «Віртуози планети». *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Вип. XXVI, 2011.
4. Зернецька О.В. Культурна ідентичність і глобальна культура в добу глобалізації. *Політика і час*. 2003. № 11. С. 83–88.
5. Зуєв С. Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова): автореф. ...канд. мист.: 26.00.01 / ХДАК. Харків, 2007. 20 с.
6. Єгорова І.В. Музичне мистецтво як засіб формування національної самосвідомості в учнів на уроках музики в сучасній українській школі (методичний аспект). *Vzdelávanie a spoločnosť II / Prešovská univerzita v Prešove*, 2017. С. 491–498.
7. Желанова В., Матвієнко О. Національно-культурна ідентичність особистості: сутність та структура. *Науковий журнал «Інноваційна педагогіка»*. 2022. Вип. 49. том 1. С. 17–20.
8. Мистецька діяльність у сучасному соціокультурному просторі (25-літній творчий внесок факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка): колективна монографія / за заг. ред. Б.О. Водяного, О.С. Смоляка, З.М. Стельмащука. Тернопіль: Вид. Ю.М. Шкафаровський, 2018. 440 с.
9. Нагорна Л. Національна ідентичність в Україні. К.: ПІЕНД, 2002. 272 с.
10. Смик О., Єремія Г. Подієвий туризм як перспективний напрям розвитку туристичної індустрії. *Туризм, географія, краєзнавство: актуальні проблеми теорії і практики*: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції, 16-17 травня 2019 р. / Тернопіль. ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2019. С. 300–305.
11. Стебельська О. Сучасний стан галузі культури в Тернопільській області / Туризм Гуцульщини. URL: <https://tur.kosiv.info/tourism-and-culture/342-stebelska->

o-s-suchasnyj-stan-galuzi-kultury-v-ternopilskij-oblasti.html. (дата звернення 11.09.2023).

12. Тернопіль перетворився на центр обговорення молодіжної політики та майбутнього України. URL: <https://te.20minut.ua/Pres-sluzhby/ternopil-peretvorivsvya-na-tsentr-obgovorennya-molodizhnoyi-politiki-ta-11438257.html>. (дата звернення 19.10.2023)

13. Тернопіль у цифрах статистичний, збірник 2020. URL: [http://www.te.ukrstat.gov.ua/files/Bul/ks\\_z2\\_2020.pdf](http://www.te.ukrstat.gov.ua/files/Bul/ks_z2_2020.pdf) (дата звернення 16.09.2023).

14. Федорів О. Організація дозвілля молоді м. Тернополя 2006 – 2013 рр. Студ. наук. вісник ТНПУ ім. В. Гнатюка. Тернопіль. 2013. С. 144–145.

15. Швед М. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики на новому етапі (1990 – 2005 рр.): автореф. дис. ... 26.00.01 канд. мист.: 26.00.01 / ЛДМА ім. М.В. Лисенка. Львів, 2006. 19 с.

### References:

1. Vysots'ka, N. (2003). Konstytuyuvannya identychnosti v polikul'turnomu prostori yak ob'yekt teoretychnoyi refleksiyyi. *Ukrayina – problema identychnosti: lyudyna, ekonomika, suspil'stvo : konf. ukr. vypuskykiv prohram naukovoho stazhuvannya u SSHA*. L'viv, 18 –21 veresnya 2003 / L'viv, 12–17 [in Ukrainian].

2. Holovko, V.V. (2002). Identychnist' yak metafora. *Ukrayins'kyi istorychnyy zhurnal*. 2002, 3, 23–34 [in Ukrainian].

3. Davydovs'kyi, K. YU. (2011). Sotsiokul'turni vymiry mizhnarodnoho festyval'noho rukhu : za rezul'tatamy IV mizhnarodnoho muzychnoho festyvalyu «Virtuozy planety». *Aktual'ni problemy istoriyi, teorii ta praktyky khudozhn'oyi kul'tury. Zbirnyk naukovykh prats'.* Vyp. XXVI [in Ukrainian].

4. Zernets'ka, O.V. (2003). Kul'turna identychnist' i hlobal'na kul'tura v dobu hlobalizatsiyi. *Polityka i chas.*, 11, 83–88 [in Ukrainian].

5. Zuyev, S. (2007). Suchasnyy kul'turnyy prostir ta semiotyka muzychnoho festyvalyu (na materialakh Kharkova) : avtoref. ...kand. myst.: 26.00.01 / *Kharkivs'ka derzhavna akademiya kul'tury*. Kharkiv, 20 [in Ukrainian].

6. Yehorova, I.V. (2017). Muzychne mystetstvo yak zasib formuvannya natsional'noyi samosvidomosti v uchniv na urokakh muzyky v suchasniy ukrayins'kiy shkoli (metodychnyy aspekt). *Vzdelávanie a spoločnosť II /Prešovská univerzita v Prešove*, 491–498 [in Ukrainian].

7. Zhelanova, V., Matviyenko, O. (2022). Natsional'no-kul'turna identychnist' osobystosti: sutnist' ta struktura. *Naukovyy zhurnal "Innovatsiyna pedahohika"*, 49, 17–20 [in Ukrainian].

8. *Mystets'ka diyal'nist' u suchasnomu sotsiokul'turnomu prostori (25-litniy tvorchyuy vnesok fakul'tetu mystetstv Ternopil's'koho natsional'noho pedahohichnoho universytetu im. V. Hnatyuka): kolektyvna monohrafiya / za zah. red. B.O. Vodyanoho, O.S. Smolyaka, Z.M. Stel'mashchuka – Ternopil': Vyd. Shkafarovs'kyi YU. M., 2018. 440 [in Ukrainian].*

9. Nahorna, L. (2002). Natsional'na identychnist' v Ukrayini. K.: IPiEND, 272 [in Ukrainian].

10. Smyk, O., Yeremiya, H. (2019). Podiyevyy turyzm yak perspektyvnyy napryam rozvytku turystychnoyi industriyi. *Turyzm, heohrafiya, krayeznavstvo: aktual'ni problemy teorii i praktyky: Materialy mizhnarodnoyi naukovo-praktychnoyi konferentsiyi, 16-17 travnya 2019 r. / Ternopil'. TNPU im. V. Hnatyuka, 300–305* [in Ukrainian].
11. Stebel's'ka, O. (2023). Suchasnyy stan haluzi kul'tury v Ternopil's'kiy oblasti / *Turyzm Hutsul'shchyny*. URL: <https://tur.kosiv.info/tourism-and-culture/342-stebelska-o-s-suchasnyj-stan-galuzi-kultury-v-ternopilskij-oblasti.html>. (data zvernennya 11.09.2023) [in Ukrainian].
12. Ternopil' peretvoryvsya na tsentr obhovorennya molodizhnoyi polityky ta maybutn'oho Ukrayiny. 20 khvylyn URL: <https://te.20minut.ua/Pres-sluzhby/ternopil-peretvorivsya-na-tsent-obgovorennya-molodizhnoyi-politiki-ta-11438257.html>. (data zvernennya 19.10.2023) [in Ukrainian].
13. Ternopil' u tsyfrakh statystychnyy zbirnyk 2020 URL: [http://www.te.ukrstat.gov.ua/files/Bul/ks\\_z2\\_2020.pdf](http://www.te.ukrstat.gov.ua/files/Bul/ks_z2_2020.pdf). (data zvernennya 16.09.2023) [in Ukrainian].
14. Fedoriv, O. (2013). Orhanizatsiya dozvillya molodi m. Ternopolya 2006–2013 rr. *Student's'kyu naukovyy visnyk Ternopil's'koho natsional'noho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatyuka. Ternopil', 144–145* [in Ukrainian].
15. Shved, M. (2006). Tendentsiyi rozvytku mizhnarodnykh festyvaliv suchasnoyi muzyky na novomu etapi (1990–2005 rr.): avtoref. dys. ...26.00.01 kand. yst.: 26.00.01 / *L'vivs'ka muzychna akademiya im. M. V. Lysenka. L'viv, 19* [in Ukrainian].

*UDC 78:534.3*

*DOI 10.33287/222341*

**Демченко Дмитро Анатолійович,**  
*аспірант кафедри музикознавства,  
композиції та виконавської майстерності  
Дніпровської академії музики*

тел.: (098) 027 - 51 - 20

e-mail: [composer.dmytrodemchenko@gmail.com](mailto:composer.dmytrodemchenko@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0003-2128-1991>

### **КОМПОЗИТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ «НОВОГО ЗВУКУ»: ПРОСТОРОВІ ІНСТАЛЯЦІЇ, МОДУЛЬНИЙ СИНТЕЗ, ЯКІСНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ**

**Метою статті є** висвітлення авторської композиторської інтерпретації (концепції) «нового звуку», за допомогою музично-комп'ютерного забезпечення, на прикладі власних композицій. Залучення певних нових засобів у галузі електроакустичної музики застосовано із метою отримання нових художніх результатів, звукових

текстур, створення нової темброво-акустичної тканини та пошуку нових шляхів синтезу, обробки акустики приміщення в реальному часі у поєднанні з електронікою. **Методи дослідження** містять аналіз процесів синтезу створеного звукового матеріалу в умовах певної локації. **Наукова новизна** статті полягає у презентації авторських поглядів та композиторських рішень в процесі формування та створення звуку за допомогою ком'ютера і новітніх технологій, експериментальних досліджень гри з акустичним простором через звукову інсталяцію, як особливого методу звукової презентації та комунікації між композитором та слухачами. **Висновки.** У результаті реалізованих інсталяцій, експериментів з оточуючим простором, були досягнуті певні параметри звуку та відповідна послідовність дій. Вони містять акустичні заміри самої локації, попередні акустичні та параметричні вимірювання на початковому етапі здійснення звукової інсталяції, необробленого приміщення для вимірювання реальних акустичних дефектів, пов'язаних із спектральною інтерференцією низькочастотних звукових хвиль. Проведені інсталяції надали можливість синтезувати та обробити звукові джерела на локаціях в університетах за їх напрямом, створити тембро-фактурні та спектральні рішення з новими звуковими джерелами широкого спектру. Композитор, таким чином, поповнює новими звуко-тембральними текстурами у вигляді аудіо-контейнерів власну бібліотеку, що в майбутньому буде використано у нових просторових композиціях.

**Ключові слова:** тембр, комп'ютерні програми, звуковий об'єкт, секвенсори, параметри звуку, новий звук, спектральний аналіз, спектрограма, інсталяція.

**Demchenko Dmytro**, postgraduate of the department of Musicology, Composition and Performing Skills in Dnipro Academy of Music

**Composer's interpretation of „new sound”: spatial installations, modular synthesis, quality characteristics**

**The purpose** of the article is highlighting the author's composer's interpretation (concept) of the „new sound” by virtue of music and computer support, using own compositions which had been written by author of this scientific work. There are involvement of certain new means in the field of electroacoustic music, with the aim of obtaining new artistic results, sound textures, creating a new timbre-acoustic fabric and finding new ways of synthesis, processing room acoustics in real time in combination with

electronics. **The research methods** include the analysis of the processes of synthesis of the created sound material in the conditions of a certain creative location. **The scientific novelty** of the article consists in the presentation of the author's views and composer's decisions in the process of forming and creating sound with the help of a computer and the latest technologies, experimental studies of playing with acoustic space through a sound installation, as a special method of sound presentation and communication between the composer and listeners. **Conclusions.** As a result, there are implemented installations, experiments with the surrounding space, certain sound parameters and the corresponding sequence of actions. They contain acoustic measurements of the location itself, preliminary acoustic and parametric measurements at the initial stage of the implementation of the sound installation, the raw room for measuring real acoustic defects associated with the spectral interference of low-frequency sound waves. The installations provided an opportunity to synthesize and process sound sources at locations in universities according to their direction, to create timbre-textural and spectral solutions with new sound sources of a wide spectrum.

*The key words:* timbre, computer programs, sound object, sequencers, sound parameters, new sound, spectral analysis, spectrogram, installation.

**Постановка проблеми.** У сучасному світі митцям надається можливість використовувати нові технології та все більше поглиблюватись в діджиталізований світ комп'ютерної сфери. Музично-комп'ютерне забезпечення розвивається із кожним днем все інтенсивніше. Композитор стає центром нових розробок та нових тенденцій, які допомагають у реалізації поставлених завдань. Головна ціль митця сьогодні, на наш погляд, – це синтез та вибір тих можливостей, які надає сучасний світ діджиталізації. Одним із цікавих шляхів цього вибору є модульний синтез та комп'ютерні програми, пов'язані з відкритою середою, що надають можливість створення, формування, модулювання тембру та звукового потоку за допомогою ряду музичних програм.

Модульні синтезатори – це синтезатори, які складаються з окремих модулів із різними функціями. Користувач може з'єднувати модулі між собою, щоб створити патч. Виходи модулів можуть містити аудіосигнали, аналогові керуючі напруги або цифрові сигнали задля логічних або часових умов. Типи модулів включають керовані напругою генератори, керовані напругою фільтри, керовані напругою

підсилювачі й генератори огинаючої Moog 55 (1972 – 1981). Moog складається з окремих модулів, що генерують і формують звуки, таких, як огинаючі генератори шуму, фільтри і секвенсори, які з'єднані між собою комутаційними кабелями.

Японська компанія Roland випустила Roland System 100 у 1975 році, а потім System 700 у 1976 році та System 100m у 1979 році.

У 1990-х роках модульні синтезатори втратили популярність на користь дешевших і компактніших цифрових і програмних синтезаторів. Німецький інженер Дітер Допфер вважав, що модульні синтезатори все ще можуть бути корисними для створення унікальних звуків, і розробив нову, меншу модульну систему Doerfer A-100. Це призвело до появи нового стандарту для модульних систем – Eurorack.

Перший модульний синтезатор був розроблений наприкінці 1950-х років німецьким інженером Гаральдом Боде. У 1960-х роках на ринку з'явилися синтезатор Moog і модульна електронна музична система Buchla, що були розроблені приблизно у той самий час.

Безумовно, що і раніше митці робили експерименти із різними технічними приладами, такими, як осцилятори, генератори та ін. Вони займали багато місця та простору, але із розвитком комп'ютерних технологій вже можливо створювати власні синтезатори, модульні патчі та робити багато експериментів із приладами у власному комп'ютері завдяки таким програмам як VCV RACK 2, MAX MSP, PURE DATA, а також програмам для редакції звуку, а саме – AUDACITY та SONIC VISUALISER. Комп'ютер стає компактною станцією, студією, де композитор може поринути у світ будь-якого спектру та синтезу. Але застосування модульного синтезу в умовах звукової інсталяції, як специфічної форми комунікації у XX – XXI ст., потребує висвітлення композитором власної концепції нового звуку та звукового середовища, звукового ландшафту.

**Актуальність теми дослідження** зумовлена відповідністю новітніх технологій та комп'ютерного обладнання естетиці сучасного мистецтва, величезній ролі експеримента із джерелами звуку на нетрадиційному рівні. Тому напрям модульного синтезу потребує вивчення та глибокого дослідження, адже формування звуку завдяки різним модулями має безліч рішень, а комутація осциляторів та генераторів дає можливість створювати багатотемброву палітру звукових коливань. На нашу думку, шлях поєднання модульного



синтезу і спектрального аналізу дає можливість отримувати багатошаровий спектр звукової палітри, який можна змінювати та маніпулювати нею у реальному часі під час інсталяції.

**Огляд літератури.** Проблемам звукових інсталяцій, зокрема пов'язаних із електроакустичними експериментами, присвячена певна кількість джерел. У статті В.І. Степурко [1] проблеми цифрового світу в мистецтві розглянуто у контексті візуальності в музиці ХХ століття, як рефлексивної моделі сучасного світу. Автор констатує, що інформацію людина сприймає через зір, а сучасний цифровий світ на сьогодні демонструє багато образів у глобальній культурі, що впливає на формування візуальної уяви у музичному мистецтві.

Саме сучасна глобалізація допомагає людям спілкуватися за допомогою комп'ютерних та технічних новітніх засобів, але роз'єднує їх через інформаційну орієнтацію, як вказує автор. Тому він підкреслює, що музичне мистецтво стає активним творцем уявних образів, що пов'язано із домінуванням електронних ефектів за допомогою комп'ютерних технологій. Створюється умовний особистий космічний вимір сучасного митця, в якому, наприклад, алеаторику можна сприймати як візуалізацію хаотичного руху, сонористику як метод створення кольорових звукових абстракцій, що можуть переключати увагу слухача від лінійного симфонічного розвитку музичного образу на візуальний, або у режимі реального часу на передачу матеріалу через особливу форму – інсталяцію.

Дослідження В.В. Волокора [2] розкриває особливості розвитку мистецтва звукової інсталяції у зв'язку із концепціями акустичного простору в другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. Методологія критичного просторового аналізу та критичного музикознавства була використана автором для дослідження концепцій простору та місця, що лягли в основу звукоінсталяційної практики середини ХХ – початку ХХІ століть. Автор зазначає, що системний та еволюційний методи сприяли розгляду музичної інсталяції на загальнофілософському рівні з метою отримання нових результатів, корисних для музики та суміжних наук, які починаючи з ХХ ст. тісно пов'язані із сучасним музичним мистецтвом. Автором розглянуто специфіку виникнення та розвитку мистецтва звукової інсталяції, концепцій акустичного простору другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Розглядаються різні альтернативні та розширені концептуальні бачення простору, зокрема концепція простору як

концепція соціального виробництва. Експериментальний підхід до джерел звуку, на думку В. Волокора, допомагає розкрити унікальні можливості мистецтва інсталяції, органічно поєднуючи характеристики простору і місця із параметрами звуку та особливостями людського сприйняття, пропонуючи інноваційний зв'язок між акустичним простором та соціальними, інноваційними, тактильними, фізичними та музично-комп'ютерними аспектами створення.

У статті М. Романишина [3] досліджується тема екологічної свідомості крізь призму сучасної електроакустичної музики та звукових інсталяцій, на прикладі творів українських композиторів Остапа Мануляка, Яни Шлябанської, Тетяни Хорошун, Остапа Костюка та Люби Плавської. Автор зазначає, що у сучасній музиці й мистецтві поняття звукового ландшафту та звукової екології починають відігравати велику роль. На прикладі композиції «Звуки міста» Остапа Мануляка та інтерактивної інсталяції «Дієслово» Яни Шлябанської, Тетяни Хорошун, Остапа Костюка та Люби Плавської, дослідник доводить, як трансформація звукового ландшафту може бути використана задля фокусування думки й досягнення стану психологічної рівноваги слухача.

**Мета статті** полягає у розкритті авторської композиторської концепції формування «нового звуку» у власних творах та реалізованих звукових інсталяціях.

**Виклад основного матеріалу.** Вагомою практикою при формуванні «нового звуку» та експерименту із звуковими джерелами став проєкт під назвою «Голоси університетів Дніпра» (автор ідеї Дмитро Демченко). Проєкт створений за підтримки Ради молодих вчених Дніпропетровської області, Дніпровської академії музики та всіх університетів міста Дніпра.

Звукова інсталяція – це форма транслявання сучасного мистецтва, що створюється на синтезі різних художніх засобів, як класичних, так і сучасних. Центром для її реалізації є локація та наявність звукового оформлення. Звукова інсталяція створюється для певної локації, місця та відповідного простору. Вона може бути як на відкритому просторі, так і у спеціальному приміщенні, головним чином є концепція і контекст задуму, який відіграє головну роль у тому, як виконавець транслює та глядач сприймає інсталяцію.

Концепція проекту: «Аудіовізуальне сучасне мистецтво» полягає у поступовому розгортанні експериментального, науково-дослідницького підходу в галузі нового звукового простору. Пошук і структурування акустичного простору в реальному часі втілено у синтезі комп'ютерної та електроакустичної музики. Проект відповідає таким пріоритетним напрямам діяльності композитора:

1) Створення суспільно значущого контенту нашого міста, що сприятиме відчуттю громадянами своєї приналежності до сучасного музичного мистецтва міста і країни;

2) Розвитку освітніх ініціатив, упровадженню інновацій, цифрових технологій та діджиталізації у сфері культури, науки і сучасного мистецтва;

3) Міжкультурній міжвузівській комунікації, а саме – колаборації та підтримці культурного розмаїття у нашому культурному середовищі;

4) Формуванню в місті й в країні спільних культурних мистецьких цінностей, культурного розвитку громадянського суспільства. Залучення студентів до проекту надає змогу розвивати напрям у цілісному розумінні сучасного мислення і колаборації на всіх рівнях.

Програма та концепція проекту спрямовані на підтримку й розвиток національного аудіовізуального впровадження новітніх інформаційних комп'ютерних технологій, стимулювання митців до створення конкурентоспроможного експериментально-музичного аудіовізуального продукту, на майбутню співпрацю та колаборації між студентами і педагогами, митцями. Результати продукту планується представити за кордоном.

Автором наданої роботи було створено *шість інсталяцій* із використанням новітніх програм та певних параметрів простору, якими слугували наступні локації: для *першої* локації було обрано університет ім. А. Нобеля, а саме, лінгафонна лабораторія імені професора Н.М. Петренко. Метою інсталяції стала праця з ефектом «жур-жур» – одночасної розмови багатьох людей. Це трактується нами як відображення психологічного стану осіб у нинішніх умовах. Тексти вимовлялися на трьох мовах: іспанська, українська та англійська. Метод роботи – поєднання модульного синтезу «лайф-електронік», який створено власне автором з акустиккою лабораторії та джерелами звуку. Тривалість інсталяції – близько 13 хвилин. У самій інсталяції

було три шари фонетично-лінгвістичного джерела, які поетапно вступали за жестом автора. За результатом залишилася одна учасниця, яка завершила всю інсталяцію. Художній зміст такої акції – створення багатотембрового спектру звуків у реальному часі, що комбінуються між собою та поступово змінюють загальний тембр звуку. На спектральному аналізі інсталяції можна наочно подивитися багатопараметровість, за якою відбуваються зміни звукового простору лабораторії та акустики. Для інсталяції використовувався власний розроблений синтезатор Дмитра Демченко (DEM-DARK synthesizer 2 VCV rack 2 ).

Друга інсталяція проходила на локації Національно-технічного університету «Дніпровська політехніка», а саме – лабораторія електричних машин. Метою цієї інсталяції стало поєднання звуків зі спектру звуків машин, коли кожна з 15 машин звучить порізно у запланованій послідовності, надаючи свій спектр тембру. В цілому, все це поєднується з проектом автора, який керується в реальному часі за допомогою двох мідіконтролерів. Результатом стає звуковий продукт, який має якості синтезу звуків індустриальних машин та електронно-комп'ютерних звуків. Елементи серійної техніки відтворені за допомогою синтезаторів.

Третьою локацією став Український державний хіміко-технологічний університет, а саме – лабораторія неорганічної хімії. Мета інсталяції полягала в тому, що лаборант проводить різні хімічні експерименти: 1) експеримент – реакція розбавленої сульфатної кислоти  $H_2SO_4$  з крейдою  $CaCO_3$ . Як індикатор використовувався метилоранж та лакмус.

2) Експеримент «Вулканчик» – суміш амоній дихромату  $(NH_4)_2Cr_2O_7$  та стружки магнію  $Mg$ .

Композитор синтезує звуки експериментальної дослідницької роботи лаборанта з власним створеним модульним синтезатором DEM-synthesizer 8 у програмі VCV RACK 2 і його звуковими спектрально-частотними можливостями у реальному часі. Головною метою було поєднати оточуючі звуки простору із широко-частотним тембром синтезатору. Потім композитор розкладає записані звуки на спектрограмі й проводить власний аналіз, додає новий створений звук шляхом адитивного та субтрактивного методу в програмі SPEAR. *Адитивний синтез* заснований на принципі складання гармонік. Інакше кажучи, можливий синтез складного звуку з найпростіших

синусоїдальних тонів, частоти, амплітуди і фази. Один із представників адитивного синтезу є французький композитор комп'ютерної музики Жан Клод Ріссе. Використовують, також, і зворотний метод, а саме – зі складного спектру за допомогою спеціальних фільтрів видаляють частину спектральної області спектру, формуючи бажаний власний тембр. Цей метод має назву *субтрактивний синтез*, тобто синтез, заснований на принципі віднімання частин гармонік із загального спектру в задуманій області звукового спектру.

Завдяки VCV RACK 2 створюється широкий частотний спектр звуку та змінюється завдяки модулю VCO частотний діапазон самого джерела звуку, також регулюється і ширина імпульсу сигналу: ручка FREQ допомагає керувати висотою звуку діапазону генератора, який становлює приблизно 9 октав. Діапазон ручки FREQ набагато нижчий, ніж у VCO, і варіюється від одного коливання приблизно кожні 4 хвилини до приблизно 1000 Гц.

Четвертою локацією став Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара – навчально-науковий комплекс «Акваріум». Концепція даної локації полягає у синтезі оточуючого простору акваріуму з модульним синтезом, виявлення звукових текстур та вплив палітрою модульного синтезатора DEMsynthesizer-9 на простір акваріуму загалом.

На майбутній час планується здійснення проєкту на локаціях Дніпровського державного медичного університету (навчальна лабораторія психофізіологічного розвантаження) та Університет внутрішніх справ (марш курсантів у спортивному приміщенні).

Український державний університет науки і технологій (групова випробувальна станція). Національний Центр Аерокосмічної освіти молоді ім. О.М. Макарова.

Розгортаючи тему новітніх технологій в сучасному мистецтві, а саме – створення та трансляція матеріалу засобами музично-комп'ютерних технологій, необхідно розглянути аналіз композицій та методів формування звуку в напрямі модульного синтезу та якісних характеристиках цього вектору, як методу втілення у композиторську роботу і формування в авторських концепт-творах, застосування на практиці та в авторському формуванні в цілому комплексного підходу до усталення «нового звуку» XXI ст.

## Твір «Quasar»

Композиція створена у програмі Аудасіті. Архітектоніка композиції складається з трьох секторів із застосуванням певних маніпуляцій зі звуковими об'єктами. Головна звукова ідея – звучання космічних тіл. Інтенсивність звучання секторів визначається часом: сектор № 1 закінчується на 4 хвилині, сектор № 2 – на 7:36, і далі сектор № 3.

Перший сектор є вступом, де звучить дрон. Шумова хмара створює відчуття зародження небесного тіла, яке ніби з'являється із темряви. Звуки взяті з бібліотеки NASA, ще доповнює партитуру звуки підводного сонору, що підкреслюють глибину космічного простору, атмосфери супутників планет, звучання великих планет сонячної системи. У цьому секторі ми чуємо тембровий пласт джерела звуку Сатурна. Художнє завдання в першому секторі містить маніпуляцію ефектом розтягування часу: для цього застосовано PaulStretch – ефект екстремального розтягування аудіофайлу без втрати якості. Спочатку твору перші звуки завдяки ефекту PaulStretch дають змогу передати відчуття безкінечності космічного простору, відчуття відсутності часу у просторі.

Далі тембро-фактурний рух у звуковій партитурі поєднується зі звуками підводного сонору, що підкреслює глибину сприйняття поверх ефекту PaulStretch. Перший звуковий сектор композиції супроводжують гучні удари, де використана легка компресія звуку: яскрава атака з плавним спадом і релізом, і все це відбувається із накладенням ефекту відлуння. Сам звук низької частоти звучить приблизно від 40-950 Грц. Звукові гучні поштовхи підкреслюють появу Квазара із темряви. Поверх аудіоконтейнера із тембром планети Сатурн і ефектом PaulStretch, а також звучанням низько-частотних поштовхів, звучить тембровий пласт ефекту «вау-вау» із тим самим звуком планети Сатурн, тільки з іншою звуко-частотною обробкою. У звуковому контексті ми отримуємо тембральне рішення в результаті звучання приблизно до 500 – 1000 герц, де поступово розхитується і коливається тембр імітуючи появу Квазара. Для розуміння процесу я часто у творчості привожу порівняльні елементи із живописом. Передній план зазвичай фарби насиченні, а якщо треба передати велику відстань, або горизонт, то фарби, тонкі майже прозорі. Тому і звуковий ефект має такий же підхід у музичній композиції.

Сектор № 2, середній сектор композиції, вміщує нашарування тембрів за рахунок інших звучних тіл космічного простору: астероїдного поясу, що проноситься поруч із Квазаром. У цьому нашаруванні художнє завдання полягало у заглибленні в простір: звуковим об'єктам надано спливаючі атаки тембрів, а реверберація зрізає атаку, надавши до 7 хвилині шлейф просторового відгомону. Для створення цілісної звукової картини, важливі темброві пласти перетворено на спектрограму, щоб чіткіше бачити ділянку звукового спектру кожного джерела під час роботи із ним у реальному часі.

Астрономи Квазари називають маяками Всесвіту, щоб відтворити космічне відчуття мерехтіння світла, в середній частині в секторі № 2 додав імітацію тембрових спалахів у районі від 8000 до 15000 герц, шляхом спотворення сигналу сонора і маніпуляції з ефектом Pitch Shifter. Цей ефект у звукозапису дає змогу змінювати початкову висоту звуку шляхом підвищення або пониження тону на заданий інтервал.

У третій частині композиції в секторі №3 зроблено синтез спочатку звучання сектора №1 і нашарування тембрів сектора № 2, які змішані та варійовані, додано кілька тембрів космічних тіл з бібліотеки НАСА, що спрямовано на звукове наростання і посилення в кульмінаційній точці великого космічного вибуху. Це як вибух самого Квазара або переміщенням його як космічного маяка в інший простір або сектор космосу.

Для здійснення цього ефекту використано плагін S1 Imager Waves, який надає розширення і поліпшення звукового сигналу. Плагін дає унікальний метод психоакустичної візуалізації для стереоподілу звукового сигналу та реалізує унікальний алгоритм дій розширення, що лежить в основі роботи зі стерео-каналом у S1 Imager Waves.

### **Твір «Sun sonification»**

*Соніфікація* – це використання невербального звуку для передавання інформації або сприйняття даних. Слухове сприйняття має переваги у тимчасовій, просторовій, амплітудній і частотній роздільній здатності, що є альтернативою або доповненням до методів візуалізації. Наприклад, швидкість клацань лічильника Гейгера передає рівень радіації у безпосередній близькості від пристрою. Таким чином, за основу взято ритми звуку сонця, передаються внутрішні ритми за допомогою спектрального аналізу та звукової маніпуляції без порушення природного звуку об'єкта.

Будова композиції у вигляді сонячної соніфікації має континуальну форму. Композиція створювалася у програмі Spear. За основу було взято звук биття сонця із бібліотеки NASA і розкладено на спектр звуку биття або дихання сонця. Для цього опрацьовано дві техніки і метод спектрального аналізу: *адективний і субтрактивний*. Субтрактивний метод «вимальовує» певні області частотного загального діапазону, домагаючись поєднання шарів звукового полотна, що залишилися. У результаті виходить новий тембр, але при цьому не змінюючи структури вихідного ритму і самого вихідного аудіофайлу. В основному самі геометричні вирізи були в області від 550 герц до 3500 грц. Ближче до кінця композиції використано ефект «вау-вау», для посилення биття ритму сонця.

У застосування субтрактивного методу між 9 і 15 секундою часу в галузі 500 - 3900 герц додано гармоніки, тобто певний пласт обертонів для того, щоб таким чином ущільнити тембр загального звучання і надати щільність тембру, де були природні просвіти звукові в загальній звуковій тканині, а між 21 і 29 секундою в області 1500 і 3000 герц, було прибрано зайві частоти, які не впливали на загальну картину, але при цьому передавали чистий тембр биття.

У проміжки між 52-65 сенду часу в області 180-1550 герц вирізано дану область, так як ця зміна допомогла краще виразити ті звукові артефакти, що було чути під час аналізу низки сонячного ритму, – це одні з основних галузей звуко-частотної звукової шкали у наданій композиції.

Таким чином, акцентовано увагу на формуванні загального звукового континуального потоку звукової тканини.

### **Твір «Star Nebula»**

Композиція «Зоряна туманність» створена в модульному синтезі в програмі VCV RACK 2. VCV Rack 2 – це безкоштовний віртуальний модульний синтезатор з відкритим вихідним кодом: для синтезу звуку можна під'єднати кілька модулів і комутувати їх між собою. За замовчуванням програмне забезпечення містить кілька VCO, LFO, мікшерів та інших стандартних модулів синтезатора і модуляційних модулів. Патч із зібраних модулів був створений з окремих модулів і скомутованих між собою, таким чином сигнали, що взаємодіють один з одним, створюють звуковий простір, що, за відчуттям слухача, дає звукове уявлення зоряного простору й зоряної туманності.



Сам ланцюг модулів складається із наступної послідовності: Модуль Cloked тригерить нотний секвенсор для створення випадкових міді регіонів (ритмів-мелодій), також передає сигнал на два модулі macro oscillator. Один створює FM синтез початкового сигналу, інший генерує звук електронної бочки. Усі сигнали йдуть через еквалізаційний модуль BASAL і модуль підсилювача VCO, далі загальний звук маршрутизується у фільтр еквалізації в модуль EQ filter, потім сигнали відправляються в модуль просторової обробки Plateau. У кінцевому підсумку виходить на модулі візуалізації, де можна бачити сигнали і форми хвиль, що задіяні в модульній стійці, їхнє перетворення і синтез. Усі сигнали надсилають у 16-ти каналний мікшер, а з мікшера – на модуль виведення звуку: у модуль AUDIO. Цей патч може управлятися наживо, а може звучати самостійно без втручання виконавця. Під час використання патча є модуль midi map, який допомагає зафіксувати на міді-контролерах потрібні кноби й регулятори для керування параметрами і ручок на самих модулях, у такий спосіб, ми можемо керувати патчем і його параметрами в реальному часі, змінюючи й коригуючи всі параметри всієї зібраної модульної стійки (приклад [https://www.youtube.com/watch?v=vh-6LVBB-DE&t=808s&ab\\_channel=DmytroDemchenko](https://www.youtube.com/watch?v=vh-6LVBB-DE&t=808s&ab_channel=DmytroDemchenko)).

**Висновки.** Головна об'єднуюча ідея – трансформувати природні звуки та водночас зберегти їх природу. Кожен твір демонструє різні програми та відповідно різні художні завдання. Перший твір виконує трансформації звуку у процесі розтягування часу. Також задіяно параметр атака із її спадом, ефекти відлуння, потім – заглиблення у простір завдяки спливаючим атакам тембрів та зрізання їх реверберацією.

#### **Список використаних джерел і літератури:**

1. Степурко В. Візуальний поворот у музиці ХХ століття. *Науковий збірник «InterConf»*, 2022. Вип. 123, С. 184–195.
2. Волкомор В.В. Інноваційні звукові технології просторової звукопередачі: ретроспектива звукових інсталяцій. *Вісник КНУКіМ*. 2020. Вип. 43. С. 75–81.
3. Романишин М. Звуковий ландшафт і екосвідомість у сучасній українській електроакустичній музиці. *Науковий збірник ЛНМА ім. М.В. Лисенка*. 2023. Вип. 49. 2023. С. 41–44.
4. Каширцев Р.Г. Композиторська інтерпретація: діалектика внутрішніх та зовнішніх чинників. *Науковий збірник ХНУМ ім. І.П. Котляревського*. 2020. Вип. 21. С. 193–217.

5. Шумська Я.І. Інсталяція та перформанс у мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ ст.: українсько-польська співпраця, творчі експерименти та взаємовпливи. Дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Львів. 2017. 212 с.
6. Ракунова І.М. Нові композиторські технології (на прикладі творчості Алли Загайкевич): автореф. дис. ... канд. мист.: НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ. 2008. 19 с.
7. Тучинська Т.І. Простір звуку в сучасній українській електронній музиці: звукові ландшафти. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство*, 2014. Вип. 48. С. 226–236.
8. Юферова Г.В. Музичні комп'ютерні технології в комунікаційних процесах у сучасній українській музиці. Дис. ... канд. мист.: СДПУ ім. А.С. Макаренка. Суми. 2021. 238 с.
9. Wagner Miranda Dias<sup>^</sup> Cecilia Almeida Salles. Audiovisual interactions and creative processes: a field of experimentation Interações do audiovisual e processos de criação: um campo de experimentação. *Significação*, São Paulo, 2020. V. 47 (54), P. 121–140.
10. Boulez P., Gerzso A. Computers in Music. *Scientific American*. Ircam – Centre Georges-Pompidou. 1988. V. 258 (4), P. 44–51.

#### **References:**

1. Stepurko, V. (2022). The visual turn in the music of the 20th century. *Naukovyj zbirnyk «InterConf»*, 123, 184–195 [in Ukrainian].
2. Volkomor, V.V. (2020). The innovative sound technologies of spatial sound transmission: a retrospective of sound installations. *Visnyk KNUKiM*, 43, 75–81 [in Ukrainian].
3. Romanyshyn, M. (2023). Soundscape and eco-consciousness in modern Ukrainian electroacoustic music. *Naukovyj zbirnyk LNMA im. M.V. Lysenka*, 49, 41–44 [in Ukrainian].
4. Kashyrcsev, R.Gh. (2020). Composer interpretation: the dialectic of internal and external factors. *Naukovyj zbirnyk KhNUM im. I.P. Kotljarevsjkogho*, 21, 193–217 [in Ukrainian].
5. Shumsjka, Ja.I. (2017). Installation and performance in the art of the late 20th - early 21st centuries: Ukrainian-Polish cooperation, creative experiments and mutual influences. *Candidat's thesis*. Lviv: LNMA im. M.V. Lisenko [in Ukrainian].
6. Rakunova, I.M. (2008). New composer technologies (based on the work of Alla Zagaykevych). *Extended abstract of candidate's thesis*. Kyjiv: NMAU im. P.I. Chajkovsjkogho [in Ukrainian].
7. Tuchynsjka, T.I. (2014). Sound space in modern Ukrainian electronic music: soundscapes. *Kyïvsjke muzykoznavstvo. Kuljturologhija ta mystectvoznnavstvo*, 48, 226–236 [in Ukrainian].
8. Juferova, Gh.V. (2021). Musical computer technologies in communicational processes in modern Ukrainian music. *Candidat's thesis*. Sumy: SDPU im. A.S. Makarenka [in Ukrainian].

9. Wagner Miranda Dias<sup>^</sup> Cecilia Almeida Salles. Audiovisual interactions and creative processes: a field of experimentation Interações do audiovisual e processos de criação: um campo de experimentação. Significação, São Paulo, 2020, 47 (54), 121–140 [in English].
10. Boulez, P., Gerzso, A. (1988). Computers in Music. Scientific American. Ircam – Centre Georges-Pompidou, 258 (4), 44–51 [in English].

UDC 78.08;785.6

DOI 10.33287/222342

**Щітова Світлана Анатоліївна,**  
*кандидат мистецтвознавства, доцент,  
завідувач кафедри історії та теорії музики  
Дніпровської академії музики*  
тел. (093) 151 - 99 - 81  
e-mail: shchitova.dnipro@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0003-2350-39>

**Кутало Єлизавета Олегівна,**  
*здобувач освітнього ступеня «Бакалавр»  
кафедри історії та теорії музики  
Дніпровської академії музики*  
тел. (063) 453 - 74 - 30  
e-mail: kutalo50@gmail.com

**СИНТЕЗ НЕОБАРОЧНИХ РИС  
І АВТЕНТИЧНОГО ПІДГРУНТЯ  
В «УКРАЇНСЬКИХ СЮЇТАХ» М. ЛИСЕНКА  
ТА В. БАРВІНСЬКОГО**

**Метою статті** є вияв ознак необарочних тенденцій в циклічних творах ХХ ст. для фортепіано на прикладі «Української сюїти у формі старовинних танців» М. Лисенка та «Сюїти на українські народні теми» В. Барвінського. **Методологія** дослідження полягає у зверненні до наступних методів: історичного – для вияву генезису неокласицизму як одного із напрямів ХХ ст.; аналітичного – при розгляді українських сюїтних творів, що вміщують в собі неокласичні риси; компаративного методу – при порівняльній характеристиці сюїт М. Лисенка та В. Барвінського, а також при розгляданні автентичного матеріалу та його композиторського перетворення. **Наукова новизна**

статті обумовлена зверненням до двох ідентичних зразків фортепіанних сюїт із зародженням у них прикмет неокласичного /необарочного напрямку в українській музиці. Обидва ранні необарочні твори стають показовими для розуміння органічності поєднання певних ознак неокласицизму з національно-пісенним, автентичним тематичним базисом, і визначають в тривалій перспективі творчу парадигму багатьох наступних композиторських досягнень. **Висновки.** Відштовхуючись від найтипівіших жанрів епохи бароко, наш інтерес сфокусувався на жанрі сюїти в її оновленому вигляді. Звернувшись до двох фортепіанних сюїт необарочного напрямку в українській музиці – М. Лисенка і В. Барвінського, ми простежили їх принципово аналогічний підхід до використання народно-пісенного матеріалу. В обох творах тісно переплелися характерні риси композиційних принципів сюїт: контрастне зіставлення номерів, наявність обов'язкових і вставних танців, встановлення опорних точок циклу та пісенна фольклорна основа.

**Ключові слова:** сюїта, фольклор, неокласичний, український, пісня, М. Лисенко, В. Барвінський.

**Shchitova Svitlana**, PhD in Arts, docent, head of the history and theory of music chair of Dnipropetrovsk Music Academy named after Mikhail Glinka

**Kutalo Elizaveta**, Bachelors degree holder for the history and theory of music chair at the Dnipro academy of music

**Synthesis of neo-baroque features and the authentic basis in «Ukrainian suites» M. Lysenko and V. Barvinsky**

**The purpose** of the article is identifying the signs of neo-baroque tendencies in the cyclical works of the 20th century for piano on the example of „Ukrainian suite in the form of ancient dances” by M. Lysenko and „Suites on Ukrainian folk themes” by V. Barvinskyi. The research **methodology** is consisting in applying the following methods, a namely historical – to reveal the genesis of neoclassicism as one of the directions of the 20th century; analytical – when considering Ukrainian suite works that contain neoclassical features; comparative method – in the comparative characteristics of the suites of M. Lysenko and V. Barvinsky, as well as in the examination of the authentic material and its composer transformation. **The scientific novelty** of the article is due to the reference to two identical examples of piano suites with signs of the neoclassical / neobaroque trend in Ukrainian music. Both early neo-baroque works become indicative for

the understanding of the organic combination of certain features of neo-classicism with a national-song, authentic thematic basis, and determine in the long term the creative paradigm of many subsequent composer achievements. **Conclusions.** Turning to two piano suites of the neo-baroque direction in Ukrainian music – M. Lysenko and V. Barvinskyi, we traced their fundamentally similar approach to the use of folk song material. In both works, characteristic features of the compositional principles of suites are closely intertwined: a contrasting juxtaposition of numbers, the presence of obligatory and interspersed dances, establishment of key points of the cycle, and a song folklore basis.

*The key words:* suite, folklore, neoclassical, Ukrainian, song, M. Lysenko, V. Barvinsky.

**Постановка проблеми.** Необароко розглядають в контексті неокласицизму – напряду міжвоєнного двадцятиліття й останнього сорокаліття ХХ ст., що був викликаний заперечною реакцією на романтизм, імпресіонізм, модерн, символізм, футуризм, і пов'язаний з антиномічністю культури й потягом до над-індивідуального.

Зародження необарочних рис в українській музиці спостерігається вже в окремих творах М. Лисенка, серед яких – «українська сюїта у формі старовинних танців» для фортепіано. у Західній Україні окремі нео-елементи характерні для творів В. Задерацького, М. Колесси, Н. Нижанківського, А. Рудницького, Ю. Коффлера, зокрема В. Барвінського – послідовника традицій М. Лисенка та автора ще однієї фортепіанної сюїти в необарочному стилі.

На відміну від західного неокласицизму, його український різновид позначений національною визначеністю і своєрідно поєднується з неофольклоризмом. українські композитори (в нашому випадку – М. Лисенко та В. Барвінський) «осучаснювали» класицистські і барокові жанри, форми, зверталися до особливостей національної музичної мови, до поширених у добу бароко інструментів (клавесина, органа, лютні, фіалка), використовували особливості жанрів *concerto grosso*, *sinfonia concertante*, сюїти, парити, відроджували й оновлювали традиції канту, партесного співу, українського хорового циклічного концерту ХІІІ ст., римо-католицькі та протестантські богослужіння та ін.

**Актуальність** обраної нами теми статті пояснюється важливістю вияву необарочних тенденцій в сюїтних зразках найвідоміших

українських класиків ХІХ – першої половини ХХ ст. Миколи Лисенка та Василя Барвінського. Обидва твори мають велику популярність серед виконавців, попри свою недостатню дослідженість науковцями. Необарокові ознаки в обох відібраних нами зразках поєднані з національною автентичною пісенністю і авторським стилем. Вони стають показовими для розуміння феномену синтезу фольклорного витоку з необарочними паростками на рівні відбору жанрів, форм, стилізації, засобів розвитку тощо.

**Огляд літератури.** В процесі опрацювання заявленої теми велику увагу відведено працям по дослідженню течії необароко – дисертаційним роботам Л. Мельник [1] та І. Тукової [2]. Теоретична база статті представлена: монографією А. Кравченко [3] з семіологічним аналізом камерно-інструментального мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століть; статтями М. Ілечко [4], І. Зінків [5], в яких досліджуються питання розвитку сюїти в творчості українських композиторів сучасності в контексті діалогу «бароко – ХХ століття».

Великий обсяг розглянутої нами літератури займають роботи з дослідження постаті М. Лисенка як одного з найбільш значущого дослідника українського фольклору. Найбільш наближеною до тематики нашої роботи стала стаття І. Зінків з поетико-стильовим аналізом фортепіанної сюїти М. Лисенка та виявом її впливу на формування сюїт в українській творчості другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Значно меншу кількість літературних джерел ми змогли знайти, розглядаючи звернення В. Барвінського до необарочних жанрів. Одним з опорних джерел в праці з цим композитором була стаття С. Салдан [6], де В. Барвінський розглядається як видатний майстер камерної музики, тонкий лірик, мініатюрист, що займає вагомий сторінку в історії національної музики. Це надало поштовх для подальшої праці в напрямку порівнянню циклічних жанрів необароко двох українських композиторів з використанням в них національних витоків.

**Мета статті** – вияв ознак необарочних тенденцій в сюїтних творах для фортепіано М. Лисенка та В. Барвінського.

**Об'єктом дослідження** є необароко, як одна із течій неокласицизму, в українській музиці, а **предметом** – синтез необарочних рис і національного автентичного підґрунтя в фортепіанних сюїтах М. Лисенка та В. Барвінського.

**Виклад основного матеріалу.** Необароко розуміють як одну «з найбільш плідних стилістичних течій <...> ХХ ст.» [1, 2] і розглядають здебільшого в контексті неокласицизму. Як напрям міжвоєнного двадцятиліття й останнього сорокаліття ХХ ст., необароко визначають як другу хвилю класицизму, плутаючи його з академізмом чи модерном.

Поява неокласицизму викликана заперечною реакцією на романтизм, імпресіонізм, модерн, символізм, футуризм, і пов'язана з великим прагненням до індивідуальності. Таким чином, у неокласицизмі відбувається своєрідний, подекуди іронічний діалог із минулим.

Поняття *«музичне необароко»* близькоспоріднене з неокласицистською течією і позначене зверненням композиторів до особливостей музики бароко у сполученні з новими сучасними виражальними засобами. В необароко стилістика ранньокласичного і докласичного, зокрема барокового періодів, поєднувалася з новими, сучасними музичними прийомами, притаманними музиці ХХ ст.

У Західній Україні окремі елементи неокласицизму характерні для творів В. Задерацького, М. Колесси, Н. Нижанківського, А. Рудницького, В. Барвінського. Останній багато в чому виступає послідовником М. Лисенка, що ми побачимо при розгляданні фортепіанних циклів обох композиторів.

В подальшому необарочні тенденції виявлятимуться в творчості композиторів В. Задерацького, М. Колесси, В. Косенка, Н. Нижанківського, М. Скорика, З. Алмаші, В. Бібика, Г. Гаврилець, Л. Грабовського, В. Губаренка, В. Губи, М. Денисенко, Л. Дичко, В. Зубицького, Ю. Іщенко, В. Камінського, І. Карабиця, Л. Колодуба, О. Козаренка, В. Птушкіна, Г. Саська, Є. Станковича, В. Степурка, І. Стецюка, К. Цепколенко, Ю. Шамо, М. Шуха, І. Щербакова, О. Щетинського, О. Яковчука та ін.

На відміну від західного неокласицизму, його український різновид нерідко позначений національною визначеністю і своєрідно поєднується з неофольклоризмом. українські композитори не тільки осучаснили барочні форми, жанри (зокрема поліфонічні), але й зверталися до особливостей *національної* музичної мови. Використовуючи особливості жанрів *concerto grosso*, *sinfonia concertante*, сюїти, партити та ін., вони також відроджували й оновлювали традиції канту, партесного співу, українського хорового

циклічного концерту XVIII ст., римо-католицьких та протестантських богослужінь... Існує думка, що українській музичній культурі більш притаманне необароко, ніж неокласицизм, оскільки їй ближче *emotion*, ніж *ratio*.

Музикознавцем І. Юдкіном-Ріпкуном було вперше в Україні введено поняття «музичне необароко». Воно близькоспоріднене з неокласицистською течією, позначене зверненням композиторів до особливостей музики бароко (відповідно програмності, жанрів, форм, поліфонії, інших аспектів музичної мови) у сполученні з виражальними засобами XX ст. Багато хто вважає це поняття складовою неокласицизму.

Необарокові тенденції виявляють себе через найтипівіші жанри епохи бароко, через інших – сюїту. В чому виявляються риси неокласицизму в «українській сюїті у формі старовинних танців» М. Лисенка (1867–1869) та в «Сюїті на українські народні теми» (1915) В. Барвінського?

Спільною рисою обох сюїт є відсутність необарочних рис лише в одній їх частині: у Лисенка в Токаті (третій номер), у Барвінського – в Пісні (третій номер).

Порівнюючи «Українську сюїту у формі старовинних танців» М. Лисенка, яка складається з шести частин – Прелюдії, Куранти, Токати, Сарабанди, Гавота, Скерцо – з «Сюїтою на українські народні теми» В. Барвінського, у склад якої входить Прелюдія, Скерцо, Пісня та Варіації з фугою, – відзначимо використання прелюдії як першого номера твору. Це типова ознака стильової атрибуції партити, що забезпечує її відмінність від сюїти з традиційними її жанровими складовими – алемандою, курантою, сарабандою, жигою.

Крім того, партита визначається додаванням так званих «вставних» частин циклу, серед яких: бурре, арія, гавот, скерцо, менует, бурлеск, полонез, тощо. З їх долучанням темпові контрасти між основними частинами сюїти стають більш пом'якшеними. Кількість, порядок і жанрова основа «вставних» номерів не стабільні і можуть варіюватися.

До наступного параметру порівняння припадає використання танців, обов'язкових саме для старовинної танцювальної сюїти. Цією необарочною ознакою скористався Лисенко: з чотирьох обов'язкових танців старовинної сюїти він обрав два – куранту (номер 2) та



сарабанду (номер 4) і доповнив їх вставними танцями – гавотом (номер 5) та скерцо (номер 6).

Куранта має своєрідну вільну інтерпретацію автентичної основи. Композитор залишає типові риси куранти – властиві їй помірний темп, типову схему пунктирного ритму – чверть з точкою, натомість використовує нетиповий для танцю розмір – 6/8. Головна тема танцю ніби розчиняється в композиторській стилізації. Лише в репризі ми знову чуємо знайому початкову мелодію.

Сарабанда відкриває новий підцикл сюїти (Сарабанда - Гавот - Скерцо). Композитор залишив сарабанду у вигляді повільного тридольного танцю (3/4). В основу цього твору покладено пісню-романс «Сонце низенько...». М. Лисенко підкреслює старовинну іспанську ритуальну процесію за допомогою поліфонічної плинності, створеної синкопованими ритмами, внутрішньою темою та побічними вокальними фактурами. Сарабанда є ліричним і драматичним центром твору.

Ще один вектор в порівнянні сюїтних циклів виявлено у введенні В. Барвінським фуґи як складової барочного поліфонічного мікроциклу–диптиху, із заміною прелюдії варіаціями в фінальному номері «Сюїти на українські народні теми» (варіації–фуґа) яка спирається на мотиви козацької ліричної пісні «Ой у полі жито копитами збито». Маршовий ритм пісні викладений з паузами замість крапок, тихим та ліричним звучанням, що відхиляються від маршу, та більше нагадують саме спогади про похід.

Отже, неокласичні ознаки з'єднуються в обох сюїтах Лисенка і Барвінського з працею над автентичними матеріалами. В «Українській сюїті» М. Лисенка в усіх номерах назви включаються в себе і барочні танці і народні пісні, що використовуються як інтонаційні моделі всіх номерів.

О. Козаренко пише, що «це вже не обробки – це оригінальна творчість за обраною жанрово-стильовою моделлю, коли традиційні фактурні формули, поліфонічні прийоми (лексичні „кліше” музичної мови бароко) раптом „заіскрилися новим змістом, набули свіжості, виразності, живості (зрештою, актуальності)» [7, 72–73].

Складається «Українська сюїта у формі старовинних танців» з шести п'єс, кожна з яких написана на мелодію народної пісні (винятком тут є лише Сарабанда, у якій використано пісню-романс «Сонце низенько»): Прелюдії («Хлопче-молодче»), Куранти

(«Помалу-малу, братику грай»), Токати («Пішла мати на село»), Сарабанди («Сонце низенько, вечір близенько»), Гавоту («Ой чия ти дівчино, чия ти?») та Скерцо («Та казала мені Солоха»).

Сюїта починається з прелюдії «Хлопче-молодче». У середньому реєстрі фортепіано звучить лірична тема української народної пісні. Окрім ліричної теми, композитор додав хвилеподібні арпеджіо, які ніби огортають основну мелодію і надають їй динамічного розвитку. Прелюдія написана в темпі *Adagio Andante*, але передає з динамічний та драматичний образ.

Куранта викладається в вільному трактуванні фольклорної основи. Тема куранти ніби тане в композиторському розумінні твору. Основна мелодія, яка була на початку куранти, зустрічається наступний раз лише в репризі. У цьому номері циклу простежується схожість композиційної будови до типу поліфонії, що нагадує музику бароко. Тому можна впевнено засвідчити, що сюїта написана в стилі неокласицизму.

Гавот дотримується принципу контрасту й протиставлення за настроєм і ритмом. На початку основна тема звучить сумно-драматично, потім, навпаки – веселий, безтурботний (мажорний виклад) настрій. Тут використовується композитором варіації та імітаційні конструкції на тему (подекуди тема зазнає значних змін). Використання всіх цих прийомів свідчить про майстерність і талант автора у обробці фольклору.

Завершальним твором сюїти стає мажорне Скерцо (Примітка М. Лисенка: «*Scherzo* – жарт. П'єса жвава, легенька, грається швидко»).

Цей твір є інструментальною інтерпретацією композитора жартівливої народної мелодії. Значний акцент композитор робить на композиційній структурі, щоб якнайкраще передати фольклорний мотив в інструментальній обробці. Це досягається завдяки ретельному розгляду всіх аспектів. У кінці «Української сюїти» — піднесений настрій, який передає розділ скерцо.

У «Сюїті на українські народні теми» В. Барвінського присутні яскраві національні теми, але жодна з використаних ним народних пісень не містить прямого посилання на них на початку номерів сюїти. С. Салдан зазначає: «Народною піснею Барвінський користується в усіх жанрах своєї творчості. Багатогранний характер використання фольклору особливо яскраво демонструють твори для фортепіано.

Власне у цій галузі з особливою силою визначалася найважливіша риса творчої індивідуальності Барвінського – опора на український фольклор» [6, 19].

В основі першої частини – Прелюдії, лежить мелодія з любовної пісні «Та нема гірш нікому» (ця частина не розкривається на початку, лише плавно, через риси, які поступово вживаються голосами), а її мелодійність і стиль формують атмосферу та фактуру всього номеру.

Друга частина – Скерцо – представляє собою народно-танцювальну сцену, в якій присутні характерні притупування. Комічний мотив пісні «Ой ішов я вулицею раз-в-раз» виконується спочатку одним голосом, енергійним форшлагом на початку та ламаними ритмічними побудовами та кінцевою акцентовою. Другий голос створює канон, повторюючи найбільш активні елементи теми.

Початкова пунктирна фраза четвертої частини явно вказує на мі-мінор. Ця поспівка повністю домінує у вступі і повторюється більше десяти разів у різних варіаціях, приводячи в результаті до головної тональності частини (до-мінор), в якій і звучить вже повністю пісня «Засвистали козаченьки». Вона є темою варіацій, фуги та фіналу в цілому.

В. Барвінський коротко пояснив форму варіації і фуги в програмі свого твору. *In continuo* – це тип варіацій, визначений композитором як без будь-яких розривів між окремими одинокими варіаціями. Нещільний каркас характеризує і фугу. Виразна подача на початку трьох голосів, виростає в обширним і дуже насичений розквіт теми. У його фазах основна тема пісні виконується в різних тональностях, а потім замінюється імпровізаційними сценами, де фольклорні елементи змішуються з майстерним фактурним фоном. «Ой не світи, місяченьку» та кода з пісенним матеріалом «Засвистали козаченьки» – є заключною частиною.

Відтак В. Барвінський зберіг пісенні прообрази в їх первісному вигляді та зробив власну обробку, яка висвітлювала їх фольклорний характер, підводячи їх до усталених композиційних стандартів професійної музики.

**Висновки.** Відштовхуючись від найтипівіших жанрів епохи бароко, наш інтерес сфокусувався на жанрі сюїти в її оновленому вигляді. Звернувшись до двох фортепіанних сюїт необарочного напряму найвідоміших українських класиків ХІХ – першої половини ХХ ст. – М. Лисенка і В. Барвінського, ми простежили їх принципово

аналогічний підхід до використання народно-пісенного матеріалу. В обох творах тісно переплелися характерні риси композиційних принципів сюїт: контрастне зіставлення номерів, наявність обов'язкових для старовинної сюїти танців, введення номерів, які відповідають будові партити, долучання елементів малого барочного циклу, вставні танці, встановлення опорних точок циклу; із національною автентичною пісенністю і авторським стилем.

**Перспективи дослідження** вбачаємо у подальшому вияву необарочних ознак в сюїтних циклах композиторів ХХ – ХХІ ст. Окрему увагу звернемо на сюїти М. Дремлюги, А. Руссея, В. Косенка, М. Колесси, В. Мартинюк.

#### **Список використаних джерел і літератури:**

1. Кравченко А. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століть (семіологічний аналіз): монографія. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2020. 300 с.
2. Мельник Л.О. Необарочні тенденції в музиці ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2004. 16 с.
3. Тукова І.Г. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2003. 19 с.
4. Ілечко М.П. Тенденції розвитку сюїти в творчості українських композиторів: діалог «бароко – ХХ століття». *Молодий вчений*. № 2 (54). ОНМА ім. А.В. Нежданової, МНУ ім. В.О. Сухомлинського. 2018. 513–516 с.
5. Зінків І. «Українська сюїта» Миколи Лисенка та її традиції в українській бандурній творчості. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. Вип. 15. Львів, 2015. С. 137–145.
6. Салдан С. Фортепіанна творчість В. Барвінського – національне відродження. *Музична україністика і світовий контекст*. 2003. С. 18–22.

#### **References:**

1. Kravchenko, A. (2020). Chamber and instrumental art of Ukraine at the end of the 20th – beginning of the 21st centuries (semiological analysis): monograph. [Kamerno-instrumental'ne mystetstvo Ukrayiny kintsya XX–pochatku XIX stoli' (semiologichnyy analiz): monohrafiya]. Kyiv: NMAU named after P.I. Tchaikovsky. Kyiv. 2020. 300 [in Ukrainian].
2. Melnyk, L. (2004). Neo-baroque trends in the music of the 20th century. : autoref. thesis [Neobarokovi tendentsiyi v muzytsi XX st. : avtoref. dys.] ... candidate art history: special. 17.00.03 / NMAU named after P.I. Tchaikovsky. Kyiv, 16 [in Ukrainian].

3. Tukova, I. (2003). Functioning of instrumental genre models of Western European Baroque in Ukrainian music of the second half of the 20th century: autoref. [Funktsionuvannya instrumental'nykh zhanrovykh modeley zakhidnoyevropeys'koho baroko v ukrayins'kiy muzytsi druhoyi polovyny XX st.: autoref.] thesis ... candidate art history: special.: 17.00.03 / NMAU named after P.I. Tchaikovsky. Kyiv, 19 [in Ukrainian].
4. Ilechko, M. (2018). Development trends of the suite in the work of Ukrainian composers: dialogue «Baroque – 20th century». Young scientist No. 2 (54) [Tendentsiyi rozvytku syuyity v tvorchosti ukrayins'kykh kompozytoriv: dialog «baroko – XX stolittya». Molodyy vchenyy № 2 (54).] ONMA named after A.V. Nezhdanova, MNU named after V.O. Sukhomlynskyi. 513–516 [in Ukrainian].
5. Zinkiv, I. (2015). Mykola Lysenko's «Ukrainian Suite» and its traditions in Ukrainian bandura creativity. [«Ukrayins'ka syuyita» Mykoly Lysenka ta yiyi tradytsiyi v ukrayins'kiy bandurniy tvorchosti. Ukrayins'ke mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennya, retsenziyi]. Ukrainian art history: materials, research, reviews, 15, 137–145 [in Ukrainian].
6. Saldan, S. (2003). Piano work of V. Barvinsky – national revival. [Fortepianna tvorchist' V. Barvins'koho – natsional'ne vidrodzhennya] Ukrainian musical studies and the world context, 18–22 [in Ukrainian].

## Рецензування (Reviewing)

UDC 78.072.2

DOI 10.33287/222343

**Волков Сергій Михайлович,**  
*доктор культурології, професор,*  
*професор кафедри виконавських дисциплін № 2*  
*Київської муніципальної академії музики ім. Р.М. Глієра*  
тел. (050) 938 - 60 - 81  
e-mail: vsm1281@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0003-0702-8826>

### **«ДІАЛОГ КУЛЬТУР: ОБРАЗ ІНШОГО В МУЗИЧНОМУ УНІВЕРСУМІ»**

У монографії Олени Берегової «Діалог культур: образ Іншого в музичному універсумі» розглянуто з позицій імагології різножанрові зразки українського та світового академічного музичного мистецтва, створені на межі ХХ – ХХІ століть. Методологічною основою дослідження стала авторська концепція музичної імагології, за допомогою якої досліджуються образи Я та Іншого у творах музичного мистецтва з метою виявлення їхньої ідентичності, своєрідності й специфіки, спільних та відмінних рис. Доведено, що імагологічний підхід робить можливим виявлення специфіки образного сприйняття Іншого представниками різних культур, розкриття уявлень учасників культурного діалогу один про одного, віднайдення ефективних механізмів позитивної репрезентації культури України у світі.

**Ключові слова:** україно-європейський культурний діалог, образ Іншого, українська культура, імагологія, музична імагологія, українська музика, музика ХХ – ХХІ століть.

**Volkov Serhii**, Doctor of Culturology, Professor, Professor of the Department of Performing Disciplines № 2 of the R.M. Glière Kyiv Municipal Academy of Music

### **Dialogue of Cultures: The Image of the Other in the Musical Universe**

Olena Berehova's monograph „Dialogue of Cultures: The Image of the Other in the Musical Universe” examines from the perspective of imagology the multigenre examples of Ukrainian and world academic music created on

the verge of the twentieth and twenty-first centuries. The methodological basis of the study is the author's concept of musical imagology, which explores the images of the Self and the Other in works of musical art to identify their identity, originality and specificity, common and distinctive features. It is proved that the imagological approach makes it possible to identify the specifics of the figurative perception of the Other by representatives of different cultures, to reveal the perceptions of participants in the cultural dialogue about each other, to find effective mechanisms for the positive representation of Ukrainian culture in the world.

**The key words:** Ukrainian-European cultural dialogue, image of the Other, Ukrainian culture, imagology, musical imagology, Ukrainian music, music of the XX – XXI centuries.

У презентованому авторкою монографії Оленою Береговою дискурсі з позицій культурології через вивчення сучасних тенденцій діалогу культур, мистецьких культуротворчих практик України розглянуто питання формування нового погляду на зміст сучасної культури і мистецтва як вагової складової духовного життя соціуму на зламі XX – XXI століть.

Сучасна культурологічна й мистецтвознавча наука все частіше розширює вектор своїх досліджень у напрямку макрозагальнень з точки зору оцінки різноманітних культурно-художніх явищ, ракурсу їх аналізу. Значною мірою це пояснюється поширеним впливом на всі сторони людського буття глобалізаційних процесів, стрімким науково-технічним та інформаційним розвитком у XX – XXI столітті. Гуманітарна наука спрямовує свій погляд на онтологічне осмислення історичного і метаісторичного становлення культури, а відтак – особливостей буття культури й мистецтва сучасності та їх можливого майбутнього розвитку.

Авторка монографії О.М. Берегова знаходить новий підхід до вивчення цих явищ – імагологічний, що в галузі культурології та мистецтвознавства ще не знайшов широкого застосування.

Застосовуючи цей метод, науковиця виявляє специфіку сприйняття культурного надбання України представниками інших культур, розкриває уявлення учасників культурного діалогу через дослідження художніх образів, закарбованих у творах мистецтва, зокрема – музичного.

Слід відзначити чітку структуру роботи, яка підкріплюється стрункою логікою викладення основних теоретичних положень

дослідження, що сприяє максимальному розкриттю усіх аспектів заявленої проблематики. При цьому авторка спирається на широкий спектр філософсько-культурологічних досліджень, присвячених осмисленню згаданого підходу, західних та вітчизняних дослідників (зокрема, Х. Дизерінка (H. Dyserinck), М. Фішера (M. Fischer), Д.А. Пажо (Pageaux), Ж.-М. Моура (Moura), Ж. Лірссена (Leerssen), Д. Наливайка, І. Юдкіна та інших, які займалися розробками імагологічної проблематики. Аналізуючи зазначені праці, авторка демонструє плюралізм теоретико-методологічних підходів, що визначили концептуальні засади зазначеної методологічної парадигми для збагачення культурологічного знання.

Вже у перших розділах Олена Берегова розкриває крізь призму імагології сутність презентації образу «Іншого» в філософських та історико-літературних джерелах, паралельно фіксуючи увагу й на просторі екранних, інших візуальних культурних практик. Спрямовує погляд зацікавленого читача на нові соціокультурні та художньо-естетичні контексти сучасних як українських, так і зарубіжних наукових публікацій.

Враховуючи важливість опису перехідного періоду етапу розвитку культури на межі ХХ – ХХІ століть, авторка побіжно звертається до розкриття положень концепції постмодернізму, коротко зупиняючись на його модифікаціях початку ХХІ століття. Це дає підґрунтя для подальшого ефективного використання імагологічного підходу в розкритті теми дослідження.

Авторка доводить, що плюралізм як певний тип світогляду сучасного продуцента культурних цінностей (артефактів) є унікальною культурною моделлю, висунутою постмодернізмом. Ця модель презентує різнобарв'я стилів і художніх програм, світоглядних моделей і мов культури – картину глобалізованого світу.

Олена Берегова доводить, що «сучасний митець, засвоївши мистецькі традиції різних епох, вільно залучає їх до художньої цілісності свого твору, відкриває щоразу нові комбінації стильових моделей, знаків і формул, підпорядковуючи цей метод певній художній меті». Ці постулати авторка ілюструє розглядом конкретних мистецьких артефактів музичної галузі.

У монографії послідовно розглядаються тенденції (пост)сучасного мистецтва як репрезентанта діалогу культур на



прикладі українського музичного мистецтва на зламі ХХ – ХХІ ст., яке перебуває у пошуку нових траєкторій розвитку.

Таким чином, авторка переходить до конкретного розгляду історичної поетики образів у музичному театрі досліджуваного періоду, балетному мистецтві, метаморфози концепції симфонізму в українському і зарубіжному культуротворчому досвіді, образно-стильові феномени української симфонічної музики, доповнюючи текст доречними ілюстраціями та концентруючи увагу на творах конкретних авторів.

Безперечною перевагою цієї роботи є зосередженість авторки на ілюстрації своїх теоретичних гіпотез розглядом образних структур у конкретних творах знакових, на думку дослідниці, творчих здобутків митців, представлених у світовому культурному просторі. Такий підхід спостерігається і в розділі, присвяченому вокально-хоровій музиці останньої чверті ХХ – ХХІ століть, і в наступному, присвяченому камерній музиці означеного періоду.

Взята авторкою монографії за основу методологія імагологічного аналізу музичних творів дозволила дослідниці виявити імагосферу сучасної музики як різнорівневу структуру, яка актуалізується в композиторській творчості на рівнях імагем, імаготем та імаготипів, і евристично запропонувати класифікацію цих категорій.

Аналізуючи в монографії численні музичні твори зламу ХХ – ХХІ століть, Олена Берегова знаходить підтвердження думки про те, що загальнолюдські цінності, які були вироблені людством за довгі віки свого існування, адекватно сприймаються і сучасним поколінням.

Треба відзначити, що монографія є продовженням діалогу культур у компаративному аспекті. Оперні, балетні, симфонічні, вокально-хорові, камерні твори, розглянуті в монографії, розкривають картину спільності, духовної близькості світоглядних позицій Я та Іншого. Багатогранність музичних текстів і багатозначність музичних образів, розглянутих в дослідженні, пропонують реципієнту вступити в діалог, який водночас перетворюється на полілог концепцій, ідей, символів, образів, культур. Цей полілог руйнує кордони Я та Іншого, свого й чужого, конститує відкритий простір нової – глобальної духовної ідентичності.

Авторка монографії доводить, що нові моделі мистецького світобачення і світосприйняття в сучасному культурному просторі

виступають як способи оприявлення нової цілісності духовного універсуму людини, чим розширюють межі особистого досвіду до масштабу загальносуспільного й навіть загальнолюдського.

Разом з тим, незважаючи на очевидність процесів глобалізації в духовній сфері, у монографії підкреслюється пріоритет індивідуального, особистого досвіду митця в авто- і гетерообразах музичних культур. Музика як переживання і музика як почуття поступаються місцем музиці як досвіду, а його репрезентантом є світ художніх образів. Сучасна людина живе все більше зануреною в імагосферу, яка огортає, наснажує й наповнює людську сутність.

У роботі робиться акцент на особистості митця як генераторі й трансляторі глибинних філософських ідей у суспільстві, підкреслюється процесуальний аспект культурно-мистецьких трансформацій. Авторка монографії доводить, що сучасне мистецтво не обмежується культурно-мистецькими формами, а й поширюється на ціннісні орієнтації, тип і спосіб мислення як окремого індивіда, так і соціуму в цілому, формує ту чи іншу картину світу й ті чи інші методи його освоєння, визначає ставлення індивіда до Іншого, природи, суспільства, держави, універсуму.

Таким чином, обраний Оленою Береговою імагологічний метод дослідження та здійснений авторкою імагологічний аналіз різножанрових творів українських та зарубіжних митців-композиторів, написаних на межі XX–XXI століть, ілюструє започаткування в українській культурології нового напрямку компаративних студій – музичну імагологію та висуває припущення щодо актуальності і перспективності подальших досліджень проблематики Іншого й відносин Я/Інший в культурі.

Переконаний, що монографія Олени Берегової «Діалог культур: образ Іншого в музичному універсумі» викличе інтерес наукової спільноти України і спонукатиме до розширення музично-імагологічних студій у майбутньому.

## З М І С Т

### Музична культура Дніпропетровщини Music culture of Dnipropetrovsk region

**Громченко Н.В.**

*ЦЕРКОВНО-СПІВАЦЬКЕ МИСТЕЦТВО*

*КАТЕРИНОСЛАВА*

*(джерелознавчий аспект) ..... 3*

### Музичне виконавство і педагогіка Musical performing and pedagogic

**Цюлюпа Н.Л., Цюлюпа С.Д., Буцяк В.І.**

*ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ФОРМУВАННЯ*

*ФАХОВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ*

*В ПРОЦЕСІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ ..... 13*

**Каплюк А.С.**

*СТИЛЬОВЕ РІЗНОМАНІТТЯ СУЧАСНОГО*

*ВОКАЛЬНО-ПІСЕННОГО ВИКОНАВСТВА*

*В УКРАЇНІ ..... 24*

**Архипова О.О.**

*ДІЯЛЬНІСТЬ ОРКЕСТРУ Н.Х. ВЕКслЕРА*

*ЯК ВАЖЛИВИЙ КОМПОНЕНТ*

*МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ ХЕРСОНЩИНИ*

*(друга половина ХІХ – початок ХХ ст.) ..... 38*

**Берестовська О.В.**

*ЖІНКА-ДИРИГЕНТ*

*В ОПЕРНО-СИМФОНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ:*

*ШЛЯХ ДО ПРОФЕСІЇ ..... 48*

**Вінаріков Д.С.**

*УМОВНОСТІ СУЧАСНОЇ НОТАЦІЇ*

*У ДЖАЗОВОМУ РЕПЕРТУАРІ ..... 61*

**Цветінський Я.А.**

*СПЕКТРАЛЬНИЙ АНАЛІЗ*

*ЗВУЧАННЯ ІНСТРУМЕНТІВ ДЖАЗОВОГО АНСАМБЛЮ*

*ТА ПРИНЦИП ТЕМБРОВОЇ КОМПЕНСАЦІЇ ..... 72*

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

<b>Гонтова Л.В.</b> <i>ПАРАМЕТРИЗМ У МУЗИЦІ ТА АРХІТЕКТУРІ: МОЖЛИВІСТЬ ПАРАЛЕЛІЗМУ</i> (на прикладі творчості Кайї Сааріахо та Захі Хадід) (із циклу статей «Теорія нового звуку»).....	82
<b>Редя В.Я.</b> <i>ДІАЛОГ КУЛЬТУР У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ПЕРЕХІДНИХ ПЕРІОДІВ ЯК «ХУДОЖНІЙ ПРОГНОЗ»</i> .....	96
<b>Халєєва О.В., Цуранова О.О., Цехмістро О.В.</b> <i>КАНАТНО-ОРАТОРІАЛЬНИЙ ЖАНР У СЕМІОТИЧНОМУ ДИСКУРСІ</i> .....	110
<b>Андріянова О.В.</b> <i>ОСОБЛИВОСТІ АНСАМБЛЕВОГО ПИСЬМА У ФЛЕЙТОВИХ СОНАТАХ Ф. ГОБЕРА</i> (на прикладі Сонати № 3).....	122
<b>Кисляк Б.М.</b> <i>СУЧАСНА БАЯННА ТВОРЧІСТЬ: ПОГЛЯД НА ТРАДИЦІЇ І НОВАТОРСТВО</i> .....	135
<b>Щітова С.А., Лисенко Г.В.</b> <i>РЕКВІЄМ Ю. ЕЛЬСНЕРА – ТРАДИЦІЇ АБО НОВАТОРСТВО?</i> .....	144
<b>Яценко Г.В., Водяний Б.О.</b> <i>СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ДУХОВНИХ ПІСЕНЬ</i> (на матеріалі діяльності хорового ансамблю молодіжного духовного театру-студії «Воскресіння») .....	152
<b>Карась В.М.</b> <i>ХОРОВИЙ КОНЦЕРТ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ: ВІД ВИТОКІВ ДО СЬОГОДЕННЯ</i> .....	165

<b>Шерстій У.І.</b> <i>МУЗИЧНІ ФЕСТИВАЛІ ТА КОНКУРСИ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ В АСПЕКТІ ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ МОЛОДІ</i> .....	176
<b>Демченко Д.А.</b> <i>КОМПОЗИТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ «НОВОГО ЗВУКУ»: просторові інсталяції, модульний синтез, якісні характеристики</i> .....	189
<b>Щітова С.А., Кутало Є.О.</b> <i>СИНТЕЗ НЕОБАРОЧНИХ РИС І АВТЕНТИЧНОГО ПІДРУНТЯ В «УКРАЇНСЬКИХ СЮЇТАХ» М. ЛИСЕНКА ТА В. БАРВІНСЬКОГО</i> .....	203

## Рецензування Reviewing

<b>Волков С.М.</b> <i>«ДІАЛОГ КУЛЬТУР: ОБРАЗ ІНШОГО В МУЗИЧНОМУ УНІВЕРСУМІ»</i> .....	214
--	-----

Наукове видання

# Музикознавча думка Дніпропетровщини

**Випуск 25 (2, 2023)**

Відповідальний за випуск:  
редактор-упорядник  
*В.В. Громченко*

Коректор  
*Ю.В. Гончаров*

Підписано до друку 29.12.2023 р.  
Формат 60x84/16. Папір офсетний.  
Гарнітура Time New Roman.  
Друк цифровий. Ум. друк 8,84  
Наклад 100 пр. Зам. № 16/23

Видавництво «ГРАНІ»  
49000, м. Дніпро, вул. Старокозацька, 12/8  
Свідоцтво про внесення до Держреєстру  
ДК № 2131 від 23.02.2005  
[www.grani.org.ua](http://www.grani.org.ua)  
[www.grani-print.dp.ua](http://www.grani-print.dp.ua)  
[granidp@gmail.com](mailto:granidp@gmail.com)  
[graniprint@gmail.com](mailto:graniprint@gmail.com)