

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Національна всеукраїнська музична спілка
Дніпровська академія музики

ISSN 2522-9168 (Online)
ISSN 2522-915X (Print)
DOI 10.33287/2220242

Музикознавча думка Дніпропетровщини

Випуск 27 (2, 2024)

**Дніпро
ГРАНІ
2024**

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); **ХЕЛЬБІГ Адріана** – д-р мист., проф. Пітсбургського університету (м. Пітсбург, США); **ПЕТРАУСКАЙТЕ Дануте** – д-р мист., проф. Литовської академії музики і театру (м. Вільнюс, Литва); **ПАРНКУТТ Річард** – д-р мист., проф., директор центру систематичного музикознавства (м. Грац, Австрія); **КОСТКА Віолетта** – д-р мист., проф. Гданської академії музики ім. С. Манюшко (м. Гданськ, Польща); **ЛЬООС Хельмут** – д-р мист., проф. Лейпцігського університету (м. Лейпциг, Німеччина); **ПЕТРОШІСНЕ Ліна** – д-р гуман. наук (етномуз.), проф. Клайпедського університету (м. Клайпеда, Литва); **ЙОВАНОВІЧ Єлена** – д-р мист., стар. наук. співробітник Сербської академії наук і мистецтв (м. Белград, Сербія); **БАЛЬСИС Рімантас** – д-р гуман. наук (етнологія), проф. Клайпедського університету (м. Клайпеда, Литва); **СЛЮЖИНСКАС Рімантас** – д-р гуман. наук (етномуз.), проф. Литовської академії музики і театру (м. Вільнюс, Литва); **БЕРЕГОВА О.М.** – д-р мист., проф., проф. каф. «Історія та теорія музики» Дніпр. академії музики (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, 2024.
Вип. 27 (2). 423 с.

Musicological Thought of Dnipropetrovsk region: Compilation of the scientific articles.
Dnipro: GRANI, 2024. Issue 27 (2). 423 p.

Двадцять сьомий 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 seventh 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 10.33287/2220242

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, 2024

© ГРАНІ, 2024

**Музична культура Дніпропетровщини
та Українське музичне мистецтво**
Music culture of Dnipropetrovsk region and Ukrainian musical art

UDC 78.071.4

DOI 10.33287/222437

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

Терещенко Алла Костянтинівна,
*член-кореспондент НАМ України,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри музикознавства, композиції
та виконавської майстерності
Дніпровської академії музики*
тел. (067) 232 - 25 - 71
e-mail: alla-t@i.ua

**ДО ПИТАННЯ ОНОВЛЕННЯ ФОРМ
АПРОБАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ АСПІРАНТІВ
У ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ**

Метою статті є узагальнення досвіду з апробаційної діяльності здобувачів освітньо-наукового (доктор філософії) та освітньо-творчого (доктор мистецтва) ступенів, шляхом аналізу своєрідних, нетрадиційних форм представлення здобутків аспірантів / асистентів-стажистів у Дніпровській академії музики. У ряді **методів** наукової розвідки відзначимо емпіричні методи дослідження – спостереження та узагальнення, методи аналізу і синтезу, порівняльний та аксіологічний підходи, а також структурно-функціональний метод. **Новизна статті** обумовлюється теоретичним осмисленням процесу введення у новочасну академічну навчально-освітню практику, на

третьому рівні вищої освіти, таких апробаційних форм як лекція-концерт, конференція-концерт, семінар-презентація, концерт-реконструкція. **Висновки.** Встановлено, що сучасні науково-творчі інтенції здобувачів освіти на третьому освітньо-науковому / творчому рівні в Дніпровській академії музики, постійно генерують оновлення апробаційних заходів, усталення нових форм представлення аспірантських здобутків, серед яких концерт-реконструкція, семінар-презентація, конференція-концерт, лекція-концерт. Їх ключовими характеристиками є високий рівень практичного значення задля науково-дослідницьких і творчих інтенцій аспірантів / асистентів-стажистів; спрямованість до першорядної означеності конкретних музичних творів (композицій), першочергового їх усталення як квінтесенції пошукової роботи, відповідного матеріалу задля проведення науково-творчого дослідження; передбачувана велика слухацька аудиторія, яка в активності засобів сучасних інформаційно-комунікаційних технологій, здатна до генерування аналітично-дискусійного діалогу зі здобувачами означених ступенів; зростання популяризації тематичної означеності, ідейно-змістовного окреслення науково-творчих заходів у вище представлених апробаційних формах.

Ключові слова: аспірант, доктор філософії, доктор мистецтва, лекція-концерт, семінар-презентація, концерт-реконструкція, конференція-концерт, науково-апробаційна діяльність, вища мистецька освіта, музичне мистецтво.

Hromchenko Valerii, doctor of Arts, professor, vice rector of research, creative and international activity in Dnipro Academy of Music

Tereschenko Alla, corresponding member of the NAA of Ukraine, doctor of Arts, professor, professor for the department of Musicology, Composition and Performing Skills in Dnipro Academy of Music

To the question of update for the forms approval activities of graduate students in the institutions of higher art education

The purpose of this scientific article is generalization of the experience from the approval activity of applicants for the educational scientific (doctor of philosophy) and educational creative (doctor of art) degrees, by virtue of analysis of the peculiar, untraditional forms concerning presentation achievements of graduate students / assistant-trainee in Dnipro academy music. There are series of the investigative **methods** we will designate, first of all, the empirical methods of research – observation and generalization, the methods of analysis and synthesis, comparative and

axiological approaches as well as structurally functional method. **The newness** of this scientific article is conditioned, in the first place, by the theoretical thinking of the process introduction in contemporary academic educational training practice, on the third level of higher educational, such the approval forms as the lecture-concert, conference-concert, seminar-presentation, concert-reconstruction. **Conclusions.** It has been established that the contemporary scientifically creative intentions from the applicants of education on the third educational scientific / creative level in Dnipro academy music, constantly generate upgrading of the approval meetings, establishing of the new forms concerning presentation of the graduate students' achievements, among them the concert-reconstruction, seminar-presentation, conference-concert, lecture-concert. The important characteristics of the above-mentioned approval forms are high level of practical significance, for scientifically investigative and creative intentions of graduate students / assistant-trainee; the direction to the first of place significance of definite musical compositions as the quintessence for investigative process, as the certain material of disquisition; the predicted of enormous listening audience as well as enlarging of popularization as touching the thematic designation, idea-content delineated of the scientifically-creative meetings in the above-mentioned approval forms.

The key words: graduate student, doctor of philosophy, doctor of art, lecture-concert, seminar-presentation, concert-reconstruction, conference-concert, scientifically-approval activity, higher art education, musical art.

Постановка проблеми. Цілком природньо, що усталення третього рівня вищої освіти у провідних мистецьких закладах України, зокрема й у Дніпровській академії музики, згенерувало тенденцію до оновлення форм апробаційної діяльності аспірантів – здобувачів освітніх ступенів «доктор філософії» та «доктор мистецтва». Безсумнівно, цікаві наукові теми, ідеї, мистецько-творчі проєкти, у їх концепційному осягненні, завжди потребують характерної етапно-локальної означеності, задля, підкреслимо, подальшого ствердження цілісності науково-дослідницьких / мистецько-творчих результатів, у загальному означенні, усталення фокусуєної квінтесенції проблемно-пошукової діяльності майбутніх докторів філософії та докторів мистецтва.

Саме з цією метою у Дніпровській академії музики відбуваються численні наукові конференції, симпозіуми, педагогічні читання, що,

вочевидь, являють собою традицію з апробаційної діяльності аспірантів / асистентів-стажистів, а також магістрів, викладачів. Та все ж, у багатогранності науково-творчих інтенцій здобувачів ступенів «доктор філософії» та «доктор мистецтва», у стрімко збільшуваній креативності тематики наукових досліджень, мистецько-творчих проєктів, постає нагальне питання стосовно оновлення форм апробаційної діяльності аспірантів.

Актуальність теми дослідження полягає в тому, що з відкриттям у 2019 році аспірантури в Дніпровській академії музики, проблема розширення форм аспірантської апробаційно-звітної активності зумовлюється, з однієї сторони, різноманіттям тематики науково-творчих устремлінь здобувачів освіти, з іншого боку, бажанням керівництва Навчально-наукового інституту Дніпровської академії музики, максимально розширити пропозиції з форм апробаційних заходів для здобувачів вищеозначених наукового / творчого ступенів. З часом, такого роду інтенції, набули системного характеру, й «окрилені» успіхом перших публічних звершень, сягають ствердження в різноманітті апробаційних заходів у Дніпровській академії музики.

Огляд літератури. Багатогранність процесу підготовки здобувачів на третьому рівні вищої освіти розглядається у наукових працях О.І. Безгіна та О.Ю. Успенської [2; 3], О.І. Безгіна [1], Б.Є. Жулковського [7], зокрема з домінантою на специфіці ступеня «доктора мистецтва»; у численних науково-освітніх програмах з музичного мистецтва (третьій освітньо-науковий / творчий рівень), що розробляються у багатьох мистецьких закладах вищої освіти; в аналітично-публіцистичних статтях Д.В. Воловика [4], В.В. Громченка [6], Ю.В. Гончарова [5] та ін. Науковці досліджують питання методичного забезпечення вітчизняного мистецько-освітнього процесу з підготовки «докторів мистецтва / філософії», вивчають організаційні особливості провадження освіти на третьому освітньо-науковому / творчому рівнях, здійснюють порівняльно-концептуальний аналіз тематичного контенту вищеозначених ступенів, але ж, підкреслимо, низка питань, що стосується оновлення форм апробаційної діяльності аспірантів / асистентів-стажистів, осучаснення процесів аналітично-критичного оприлюднення здобутків їх наукової / творчої активності, зацентруємо, не висвітлюється у сучасних наукових дослідженнях.

Метою статті є узагальнення досвіду з апробаційної діяльності здобувачів освітньо-наукового («доктор філософії») та освітньо-творчого («доктор мистецтва») ступенів, шляхом аналізу найбільш своєрідних, нетрадиційних форм представлення здобутків аспірантів / асистентів-стажистів у Дніпровській академії музики.

Об'єктом дослідження є апробаційно-звітна діяльність здобувачів освіти на третьому рівні вітчизняної освітньої системи, а **предметом** – особливості нетрадиційних апробаційних форм науково-творчої діяльності аспірантів / асистентів-стажистів у Дніпровській академії музики.

Виклад основного матеріалу. Вочевидь, успішність представлення здобутків аспірантів / асистентів-стажистів на певному етапі їх науково-творчої діяльності, у різноманітті форм публічної апробації результатів активності здобувачів, обумовлюється якнайкращим усвідомленням магістральної мети їх навчання в аспірантурі, створенням оригінального кінцевого продукту за наслідками їх аналітичної, практичної діяльності.

Науковці О.І. Безгін та О.Ю. Успенська зазначають: «Здобувач ступеня „доктор мистецтва” у визначеній творчій спеціальності створює своєрідний креативний мистецький продукт, що має новизну мистецької ідеї, форми, втілення та є свідченням набуття здобувачем високого рівня майстерності, високопрофесійних підходів до творчої мистецької діяльності.

На відміну від здобувача ступеня „доктор мистецтва”, здобувач ступеня „доктор філософії” в галузі мистецтва, проводить самостійний оригінальний науковий аналіз та за результатами теоретичних пошуків отримує висновки й положення, що містять наукову новизну, мають прикладне значення, а також здійснює значний внесок у процес створення нових знань. Хоча кінцевий продукт професійного становлення „доктора філософії” в галузі мистецтва (дисертація) відрізняється від результату підготовки „доктора мистецтва” за конкретною творчою спеціальністю (творчий мистецький проєкт), але мета підготовки спільна – забезпечити культурно-мистецькі заклади вищої освіти висококваліфікованими викладачами» [2, 170].

Закцентуємо, що полярно різні за суттю аспірантські здобутки, мають спільність у плеканні постійної креативності форм їх прелюдної апробації, у такий спосіб, виходячи за усталені межі публічного висвітлення результатів наукової / творчої діяльності здобувачів.

Винятково своєрідною формою апробації аспірантських здобутків у Дніпровській академії музики постала форма лекції-концерту, що успішно означилась у виступі аспіранта освітньо-творчої програми «доктор мистецтва» Павла Гмиріна, на тему «Композитор, який вмів малювати музику: Ігор Шамо і його фортепіанний цикл „Гуцульські акварелі”» (творчий керівник – проф. Н.О. Мельникова, науковий консультант – проф. О.М. Берегова), що відбувся 1 травня 2024 року на базі Навчально-наукового інституту Дніпровської академії музики.

Осягаючи специфіку, характерну оригінальність цієї самобутньої форми лекції-концерту, наголосимо, що її «...основна складність не лише у побудові логічно-відповідних, теоретично-аналітичних положень з певної теми творчої комунікації, але у, підкреслимо, відповідності вербально проголошеного (лекція) до певного звукового, інтонаційно-змістовного варіанту (концерт) матеріалу творчого спілкування, заздалегідь означеної репертуарно-тематичної програми заходу. І запорукою успішного вирішення цього складного різножанрового поєднання, зацентруємо, сполуки теоретичного та музично-інтонаційного матеріалу, постає програмне зерно творчого заходу, певна універсальна єдність, квінтесенція аналітичних та виконавсько-практичних рифів змісту мистецької комунікації» [6, 5].

Павло Гмирін, надзвичайно вдало продемонстрував поєднання різноманіття засобів фортепіанної виразності, з уявною картинністю шести програмних п'єс, яскраво означених інтертекстуальністю художнього вислову, мікстом акварельного живопису та сценічно-театральної зображальності, імпресіоністичністю звукоінтонаційного мовлення.

Таким чином, репертуарно-програмне зерно означило генерування універсальності творчих можливостей аспіранта; «...вдало обрана музична композиція згенерувала оригінальну багатоплановість її аналітичного осмислення, означила багатогранність її змістовного наповнення, що водночас, утвердило своєрідне бачення, певне оновлення, свого роду відродження форми лекції-концерту, як характерного науково-апробаційного заходу в системі дослідницької діяльності Навчально-наукового інституту Дніпровської академії музики» [6, 5].

В оновленні форм представлення науково-творчих напрацювань здобувачів освіти в Дніпровській академії музики, означимо також і

конференцію-концерт, що відбулась 16 квітня 2024 року в ДАМ у її тематичному означенні «Посвячення у професію».

Підкреслимо, що це традиційна (щорічна) форма апробації здобутків для представників усіх ступенів вищої освіти. «Учасникам було запропоновано перед виконанням музичних творів розкрити свій творчо-мистецький світ: кожен мав змогу познайомити присутніх із власним світобаченням, із цікавими думками та ідеями, привернути увагу до проблем у навчанні чи роботі, і просто поділитися враженнями та відчуттями. Ну справжнє свято творчої свободи!!! Чи можна забажати її більше?! Чи не про таке мріє мистецьке студентство в усьому світі?! ... відзначимо вдале поєднання вправно підготовлених студентських доповідей з виконанням музичних творів, що краще, якісніше, глибше допомагало слухачам осягати ті простори музичного світу виконавців, кожен з яких прагнув донести те найголовніше і трепетне до уважних та вдячних слухачів» [5, 7].

Оригінальною формою апробації творчих здобутків асистентки-стажистки Ольги Гусіної, постав концерт-реконструкція традиційного весілля Дніпропетровщини, що відбувся у камерній залі академії музики 11 червня 2024 р. Вагома естетично-практична цінність українського музично-традиційного дійства, обумовила участь у концерті-реконструкції Народного аматорського фольклорного колективу «Знахідка» (м. Жовті води, керівник – О. Макарова) та фольклорного вокального ансамблю «Калита» (Дніпровська академія музики, керівник – доктор мистецтва Т. Хмилюк).

Максимальність наближення весільного фольклорно-обрядового дійства до традицій Дніпровського регіону, зумовила ефектно-виразне, концентровано-змістовне представлення традиційного обряду-дії, декорацій, убранства сцени, в цілому, яскравої театралізації музично-фольклорного дійства, що у швидкоплинності музично-сценічного часу, з'єднувало покоління силою традицій, «мудрістю віків».

Відтак, саме форма концерту-реконструкції, дозволила максимально виразно об'єднати багатоаспектність традиційного весілля на Дніпропетровщині, у даному випадку, представленого як апробаційно-звітний захід асистентки-стажистки кафедри музикознавства композиції та виконавської майстерності Навчально-наукового інституту Дніпровської академії музики Ольги Гусіної.

Надзвичайно плідною апробаційною формою у діяльності аспірантів / асистентів-стажистів ДАМ означився науковий семінар-

презентація. Цей захід було вперше проведено у 2023 - 2024 навчальному році, за ініціативи директора Навчально-наукового інституту ДАМ Д.В. Воловика (16 - 17 січня 2024 р. та 14 - 15 травня 2024 р.). Семінар-презентація являє собою апробаційний захід науково-творчих здобутків аспірантів / асистентів-стажистів, що проходить два рази у навчальний рік. За результатами його проведення всі учасники отримують сертифікат, що засвідчує участь у заході, а також збірник тез виступів у електронному форматі (один збірник у навчальний рік за наслідками двох семінарів-презентацій).

Ключовою особливістю цієї апробаційної форми є обов'язкова вимога щодо представлення доповідачами презентацій та музичних ілюстрацій, стосовно їх науково-дослідницької, пошуково-творчої діяльності. Також зазначимо, що ця форма є обов'язковою до виконання, без виключення, для всіх представників третього рівня вищої освіти в Дніпровській академії музики. Тривалість виступу на семінарі-презентації не повинна перевищувати 20 хв., до яких передбачається організаторами заходу додавання, наголосимо, обов'язкових дискусійних 10 - 15 хв. – нагальні запитання-відповіді у спілкуванні з науково-педагогічними працівниками академії.

Важливо зазначити, що кожна з вище представлених апробаційних форм, не лише зберігає свободу науково-творчих інтенцій здобувачів освіти, але якомога більше активізує вивільнення аналітично-конструктивної, мистецько-генеративної активності аспірантів / асистентів-стажистів, що і є осердям їх рушійно-еволюційного поступу в процесі навчання. «Здобувачі третього (освітньо-творчого) рівня вищої освіти є вільними у формуванні власної освітньої траєкторії, виборі навчальних дисциплін і тем для наукових досліджень та мистецьких експериментів» [7, 71].

Звідси й різноманіття тематичних захоплень аспірантів, багатогранність ракурсів бачення мистецтва як у вітчизняній, так і світовій культурі. «Тематика творчих проєктів – різнобічна, сферична та панорамна. З-поміж художніх уподобань і наукових зацікавлень аспірантів – українська й зарубіжна музичні культури давніх епох і постмодерну, питання формотворення й засобів виразності, жанру і стилю, художніх течій і технік, проблеми джерелознавства, герменевтики і семіотики, інтерпретації і виконавства тощо.

Всі матеріали апробацій мистецької та дослідницької компонент творчих проєктів заздалегідь оприлюднюються на офіційних сайтах

закладів вищої освіти і фахових видань, а також на каналах YouTube. Самі захисти транслюються у прямому ефірі та викладаються на формальних ресурсах установ, тому є доступними не лише для науковців та професіоналів-практиків, а й для усіх охочих» [7, 82].

Висновки. Вищезначене дозволяє констатувати, що науково-творчі інтенції здобувачів освіти на третьому освітньо-науковому / творчому рівні, постійно генерують оновлення апробаційних заходів, усталення нових форм представлення аспірантських здобутків, серед яких успішним зверненням у Дніпровській академії музики означились такі апробаційні форми як концерт-реконструкція, семінар-презентація, конференція-концерт, лекція-концерт. Їх ключовою характеристикою є високий рівень практичного значення задля науково-дослідницьких і творчих інтенцій аспірантів / асистентів-стажистів, що утверджує вищезначені форми апробаційної діяльності здобувачів освіти максимально рівноцінними, як для представників освітньо-творчого ступеня «доктор мистецтва», так і для пошукувачів освітньо-наукового ступеня «доктор філософії».

Не менш важливою особливістю вищезначених апробаційних форм є також їх спрямованість до першорядної означеності конкретних музичних творів (композицій), першочергового їх усталення як квінтесенції пошукової роботи, відповідного матеріалу задля проведення науково-творчого дослідження.

Якісно визначальною своєрідністю вищезначених апробаційних форм окреслимо й передбачуваність великої слухацької аудиторії, яка в активності засобів комунікаційних технологій, здатна до генерування аналітично-дискусійного діалогу зі здобувачами означених ступенів.

Закцентуємо увагу також і на стрімко зростаючому коефіцієнті популяризації тематичної означеності, ідейно-змістовного окреслення науково-творчих заходів у вище представлених апробаційних формах. На відміну, скажімо, від традиційної наукової конференції, або ж традиційного концертного заходу, аналізовані форми конференції-концерту, лекції-концерту, семінару-презентації, концерту-реконструкції, суттєво збільшують увагу студентської молоді, здобувачів освіти різних рівнів (бакалаври, магістри), до науково-творчої діяльності, активізують зацікавленість саме практичною означеністю заходів, у такий спосіб нівелюючи усталену розгалуженість між виконавсько-творчою та науково-дослідницькою

діяльністю студентів; означимо більше, що саме вищеозначені апробаційні форми генерують зв'язок між наукою та практикою, у їх сьогочасних взаємозбагачувальних професійних інтенціях.

Перспективи дослідження. Подальшим вивчення апробаційних форм здобувачів третього освітньо-наукового / творчого ступенів у ДАМ, може бути аналіз системно-послідовного здійснення апробаційної діяльності здобувачів ступенів «доктора мистецтва» та «доктора філософії», на всіх етапах їх науково-творчої активності.

Список використаних джерел і літератури:

1. Безгін О.І. Флорентійські принципи для підготовки доктора мистецтва. *Культурологічна думка*. № 18. 2020. С. 147–155.
2. Безгін О.І., Успенська О.Ю. Методичне забезпечення вітчизняного мистецько-освітнього простору: досвід підготовки докторів мистецтва. *Культурологічна думка*. № 21. 2022. С. 168–178.
3. Безгін О.І., Успенська О.Ю. Освітньо-творче навчання на третьому рівні вищої освіти: методологічні засади побудови програм. *Культурологічна думка*. № 24. 2023. С. 125–133.
4. Воловик Д.В. Навчально-науковий інститут. *Музичний вісник Дніпровської академії музики*. 2023. Вип. 2 (50). 25.12.2023. С. 6.
5. Гончаров Ю.В. Конференція-концерт – свято творчої свободи. *Музичний вісник Дніпровської академії музики*. 2024. Вип. 1 (51). 07.06.2024. С. 7.
6. Громченко В.В. Лекція-концерт: відродження форми – в оновленні змісту. *Музичний вісник Дніпровської академії музики*. 2024. Вип. 1 (51). 07.06.2024. С. 5.
7. Жулковський Б. Підготовка здобувачів освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва в Україні (узагальнення досвіду першого п'ятиріччя на прикладі спеціальності 025 «Музичне мистецтво»). *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. № 4 (61). 2023. С. 71–85.

References:

1. Bezghin, O.I. (2020). Florentine principles for the preparation of a doctor of arts. *Kuljturologhichna dumka*, 18, 147–155 [in Ukrainian].
2. Bezghin, O.I., Uspensjka, O.Ju. (2022). Methodical support of the domestic artistic and educational space: experience of training doctors of art. *Kuljturologhichna dumka*, 21, 168–178 [in Ukrainian].
3. Bezghin, O.I., Uspensjka, O.Ju. (2023). Educational and creative training at the third level of higher education: methodological principles of construction programs. *Kuljturologhichna dumka*, 24, 125–133 [in Ukrainian].
4. Volovik, D.V. (2023). The educational scientific institute. *Muzychnyj visnyk Dniprovsjkoji akademiji muzyky*. Dnipro. Vol. 2 (50). 25.12.2023. P. 6 [in Ukrainian].
5. Ghoncharov, Ju.V. (2024). The conference-concert is a celebration of creative freedom. *Muzychnyj visnyk Dniprovsjkoji akademiji muzyky*. Dnipro. Vol. 1 (51). 07.06.2024. P. 7 [in Ukrainian].

6. Hromchenko, V.V. (2024). Lecture-concert: the revival of form – in the renewal of content. *Muzychnyj visnyk Dniprovsjkoji akademiji muzyky*. Dnipro. Vol. 1 (51). 07.06.2024. P. 5 [in Ukrainian].

7. Zhulkovskij, B. (2023). Preparation of applicants for the educational and creative degree of doctor of arts in Ukraine (summarization of the experience of the first five years on the example of specialty 025 „Musical art”). *Chasopys Nacionaljnoji muzychnoji akademiji Ukrajinu imeni P.I. Chajkovskogho*, 4 (61), 71–85 [in Ukrainian].

UDC 782+78.071.2

DOI 10.33287/222438

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

Дорош Анна Аркадіївна,
*народна артистка України, професор
Національного університету культури і мистецтв*
тел. (067) 952 - 00 - 43
e-mail: adoroosh1969@gmail.com

Кочетков Вадим Євгенович,
*доктор мистецтва, викладач кафедри історії та теорії музики
Дніпровської академії музики*
тел. (050) 931 - 99 - 92
e-mail: vako1986@ukr.net
<https://orcid.org/0000-0002-9351-7206>

**ДНІПРОВСЬКИЙ АКАДЕМІЧНИЙ ТЕАТР
ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ:
СТАНОВЛЕННЯ ТА ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ (1974 – 2024)**

Мета статті полягає у визначенні особливостей процесу становлення музично-художніх принципів Дніпровського академічного театру опери та балету в контексті розвитку української театральної культури другої половини ХХ – першої третини ХХІ ст. Дніпровський академічний театр опери та балету є сьомим колективом

України, що поєднує у своїй сценічній естетиці жанри опери, балету, шоу-програми та має власну особливість, бо функціонує у промисловому регіоні, де має пропагувати зразки класичного мистецтва серед різних промислових верств населення. То ж, виявляючи конкретно-історичні умови, в яких відбувалося становлення Дніпровського академічного театру опери та балету, маємо з'ясувати соціальні та культурні чинники, що мали вплив на творчий розвиток цього колективу. На співпрацю театру та Дніпровської академії музики. **Методи дослідження** зумовлені специфікою наукового аналізу, що об'єднує в собі положення музичного театрознавства і ґрунтується на засадах історизму, єдності історико-мистецтвознавчого підходів. **Наукова новизна** роботи полягає у тому, що в статті уперше розкривається стан оперно-балетної культури Дніпропетровщини другої половини ХХ – першої третини ХХІ ст., який в умовах соціально-політичних трансформацій характеризується активізацією становлення Дніпровського академічного театру опери та балету. Попередниками цієї трупі були Катеринославська консерваторія (1918 – 1923), Дніпропетровський Робітничий оперний театр (1931 – 1941), Опера студія Дніпропетровської обласної філармонії (1949 – 1955), вокальний відділ Дніпропетровського музичного училища ім. М.І. Глінки, хореографічне відділення Дніпропетровського театрального училища. **Висновки.** Стан оперно-балетної культури на Дніпропетровщині другої половини ХХ – першої третини ХХІ ст. характеризується активізацією формування Дніпровського академічного театру опери та балету в умовах соціально-політичних трансформацій. Відбувалося вдосконалення диригентської, режисерської, вокально-акторської, хореографічної майстерності, сценографічних пошуків. У процесі взаємодії традицій та новаторства у сценічній практиці дніпровської трупі можна виокремити наступні етапи: 1974 – 1990, 1991 – 2021, 2022 – 2024 рр.

Ключові слова: театр, опера, балет, оперета, шоу-програма, композитор, диригент, режисер, балетмейстер, хормейстер, сценограф, артист-вокаліст, артист балету.

Tulyantsev Andrey, PhD in Arts, associated professor, the heard of the chair Vocal and Choral art in Dnipro Academy Music

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

Kochetkov Vadim, Doctor of Arts, associated professor of the chair History and Theory music in Dnipro Academy Music

Dnipro academic theater of opera and ballet: establishment and development trends (1974 – 2024)

The purpose of the article is to determine the peculiarities of the process of formation of the musical and artistic principles of the Dnipro Academic Theater of Opera and Ballet in the context of the development of Ukrainian theatrical culture of the second half of the 20th – first third of the 21st centuries. The Dnipro Academic Theater of Opera and Ballet is the seventh collective of Ukraine, which combines the genres of opera, ballet, show program in its stage aesthetics and has its own peculiarity, because it functions in an industrial region. De should promote examples of classical art among various industrial strata of the population. Also, identifying the specific historical conditions in which the formation of the Dnipro Academic Theater of Opera and Ballet took place, we must find out the social and cultural factors that had an impact on the creative development of this collective. For the cooperation of the theater and the Dnipro Academy of Music. **Research methods** are determined by the specifics of scientific analysis, which combines the provisions of musical theater studies and is based on the principles of historicism, the unity of historical and art-scientific approaches. **Scientific novelty** is that the article reveals for the first time the state of the opera and ballet culture of the Dnipropetrovsk region in the second half of the 20th – first third of the 21st centuries, which in the conditions of socio-political transformations is characterized by the activation of the formation of the Dnipro Academic Theater of Opera and Ballet. The predecessors of this troupe were the Katerynoslav Conservatory (1918 – 1923), the Dnipropetrovsk Workers' Opera Theater (1931 – 1941), the Opera Studio of the Dnipropetrovsk Regional Philharmonic (1949 – 1955), the vocal department of the Dnipropetrovsk Music School named after M.I. Glinka, choreographic department of the Dnipropetrovsk theater school. **Conclusions.** The state of opera and ballet culture in the Dnipropetrovsk region in the second half of the 20th – first third of the 21st centuries is characterized by the activation of the formation of the Dnipro Academic Theater of Opera and Ballet in the conditions of socio-political transformations. Conducting, directing, vocal-acting, choreographic skill, scenographic research were improved. In the process of the interaction of traditions and innovation in the stage practice of the Dnipro troupe, the following stages can be next: 1974 – 1990, 1991 – 2021, 2022 – 2024.

The key words: theater, opera, ballet, operetta, show program, composer, conductor, director, choreographer, choirmaster, scenographer, vocalist, ballet dancer.

Постановка проблеми. Одне з головних завдань музичного театрознавства України у ХХІ столітті – вивчення різноманітної діяльності національних оперно-балетних та музично-драматичних театрів у процесі виконання і збереження музичної класики, впровадження сценічних експериментів та інтерпретації творів сучасних українських композиторів. Йдеться про феномен майстерності диригентів, режисерів, балетмейстерів, хормейстерів, сценографів, артистів-вокалістів, солістів балету, художників по костюмах, художників з відеоконтенту. В межах проблематики музичного театрознавства поняття «театр опери та балету» характеризує функціонування величезної мистецької структури, зважаючи на специфіку її соціальної реалізації: репетиційний процес, рекламна компанія, менеджмент, прем'єрні покази, фахова критика та враження слухача-глядача, гастролі, сценічне довголіття (чи, навпаки?) здійсненої вистави.

Дніпровський театр опери та балету виховав за п'ятдесят років діяльності цілу плеяду видатних митців, створив умови для подальшого творчого розвитку багатьом молодим виконавцям. Складові цієї діяльності визначені поняттям постійної зміни творчих генерацій, передачі плідного виконавського досвіду талановитій молоді.

Актуальність дослідження визначається відсутністю комплексного та системного вивчення діяльності Дніпровського академічного театру опери та балету, в контексті розвитку української сценічної культури першої третини ХХІ століття, введенням окресленої теми до сфери музично-театральної регіоналістики.

Огляд літератури. 50-річний творчий шлях Дніпровського академічного театру опери та балету висвітлювався на шпальтах місцевих газет, таких як «Зоря», «Прапор юності», «Дніпро вечірній», «Дніпровська панорама», журналах «Бористен», «Театр +» та ін. Серед авторів відомі митці, театрознавці, музикознавці, а саме – А. Тулянцев [5; 6; 7; 8; 9], О. Місник [4], Т. Шпаковська [10], В. Кочетков [2; 3] В. Вовкун [1] та ін. Статті, надруковані на сторінках цих видань відносяться до таких жанрів, як рецензія, нарис, творчий портрет, есе, замальовка, інтерв'ю, розгорнута інформація, фоторепортаж.

У ХХІ столітті Дніпровський академічний театр опери та балету має також персональну сторінку у facebook.

Мета статті полягає у визначенні історичного значення 50-річної діяльності Дніпровського академічного театру опери та балету у промисловому регіоні, а також в аналізі специфіки впровадження репертуарної політики трупи, де артисти-вокалісти співають та грають не тільки в оперних виставах, а і в оперетах, шоу-програмах, а артисти класичного балету танцюють у постановках сучасної хореографії.

Об'єктом дослідження є Дніпровський академічний театр опери та балету, в контексті розвитку української музично-театральної культури другої половини ХХ – першої третини ХХІ ст., а **предметом** – особливості формування художньо-естетичних принципів Дніпровського академічного театру опери та балету.

Виклад основного матеріалу. Висвітлюючи активізацію музично-театральних процесів на Дніпропетровщині другої половини ХХ – початку ХХІ ст., маємо стверджувати істину про те, що наповнення соціокультурного простору багато в чому є визначеним не тільки історичною, а й сучасною діяльністю Дніпровського академічного театру опери та балету; попередником якого є Дніпропетровський робітничий оперний театр (1931 – 1941), чия творча біографія була знищена подіями Другої світової війни. Театр мав аббревіатуру «ДРОТ» та розташовувався у приміщенні, де у ХХІ ст. успішно працює Дніпровський академічний театр драми та комедії (ДРАМІКОМ). «ДРОТ» відкрився оперою «Яблуневий полон» О. Чишка, до репертуару увійшли обов'язкові для тих часів твори: «Поєма про сталь», «Броненосць Потьомкін» В. Йориша, «Кармелюк» В. Костенко та ін. Значна увага приділялася зарубіжній та українській класиці. Режисерами трупи були Е. Юнгвальд-Хількевич, М. Стефанович, Й. Лапицький, С. Каргальський. Диригентами – П. Васильківський, В. Шнайдерман. Серед визначних артистів-вокалістів – І. Бронзов, О. Кривченя, А. Кабанців, Н. Слободіна, Е. Лейтіс. Балетмейстерами працювали П. Вірський та М. Болотов, прямою-балериною була визначена Надія Виноградова (учениця А. Ваганової). Європейські та українські балети, зокрема «Пан Каньовський» М. Вериківського, «Міщанин з Тоскани» В. Нахабіна доводили високий рівень цієї трупи, яка була евакуйована до Красноярську й об'єднана з Одеським театром опери та балету, а потім

розформована, оскільки приміщення виявилось зруйнованим під час війни [5].

У повоєнний час у складі Дніпропетровської обласної філармонії протягом кількох років працювала Оперна студія, солістом якої був К. Огневий.

XXI століття увібрало усі зміни: економічні, політичні, соціальні, художньо-естетичні. Адміністративними фахівцями трупі Дніпровського академічного театру опери та балету у 2024 році є: директор та художній керівник, художник-постановник, лауреат іменної міської мистецької премії ім. Анатолія Ареф'єва (2024, для художників-постановників) Костянтин Пінчук; головний диригент Ігор Пучков; диригенти Сергій Горкуша, Олександр Кулішов; головний хормейстер Ірина Непочатих; режисер-постановник Юлія Панченко; головний балетмейстер, народний артист Республіки Молдова Андрій Литвинов; балетмейстер, заслужений діяч мистецтв України Олександр Соколов; художник по костюмах Вікторія Алхімова-Котова; художник-декоратор з відео оформлення вистав Ксенія Золотухіна; художник-модельєр Юлія Алієва; начальник художньо-постановочної частини Вадим Логачов; заслужена працівниця культури України, заступник директора Анна Бойченко.

Творчий шлях цього колективу цілком відповідає загальним тенденціям історичного розвитку епохи «соціалістичного реалізму» та зафіксував такі епізоди: «Дніпропетровський державний академічний театр опери та балету – культурно-освітня установа. Заснований у 1974 році. Фундатори – М. Литвиненко (директор), П. Варивода (головний диригент), А. Лимарев (головний режисер), Л. Воскресенська (головний балетмейстер), В. Кіосе (головний хормейстер), А. Ареф'єв (головний художник). Відкрився оперою «Князь Ігор» О. Бородіна. Від 2002 – академічний» [10].

У 2024 році Дніпровському академічному театру опери та балету – 50 років. До цієї історичної дати колектив підготував велику кількість заходів, що стали грандіозними видовищними святами оперно-балетного мистецтва.

Головним глядачем-слухачем вистав цього театру стало багатошарове і демократичне у своїй основі населення промислово-робітничих міст області – Дніпра, Кривого Рогу, Кам'янського, Нікополя, Марганцю та ін., працівники Південного машинобудівного заводу (враховуючи діяльність цієї організації – Дніпропетровськ

протягом довгих років був зачиненим містом для іноземців), та, насамперед, міська інтелігенція, що найбільш виражено втілювала домінуючі риси театральнo-музичного менталітету. Саме ця соціальна група мала визначальний вплив на формування як соціокультурного середовища, так і художньо-естетичного простору регіону.

Репертуар різних сезонів представляє своєрідний «калейдоскоп видовищ», концентрат різнорівневих постановочно-виконавських тенденцій, та конкретно розподіляється за художньо-ідеологічними нормативами, що відповідають професійним вимогам театру. У кожному сезоні 1970-х – 1990-х років ставилися шість творів, серед яких значилися: опери «Травіата», «Ріголетто», «Аїда», «Трубадур», «Набукко» Дж. Верді; «Чіо Чіо Сан», «Тоска», «Турандот», «Богема» Дж. Пуччіні; Ж. Бізе «Кармен»; «Весілля Фігаро» В.А. Моцарта; «Норма» В. Белліні; «Дзвіночок» Г. Доніцетті; «Джоконда» А. Понк'єллі, «Поргі та Бесс» Дж. Гершвіна.

Першим головним диригентом театру був заслужений діяч мистецтв України Петро Варивода. Він володів глибоким художнім впливом техніки диригування на оркестрантів (та й на публіку), знав, який механізм такого впливу і чому ця техніка має такий сильний вплив на свідомість і підсвідомість людини, яка сприймає музику, на всю її психічну, емоційну сферу.

Творчість народного артиста РРСФР Бориса Афанасьєва сягала вершин диригентського мистецтва та сприймалася публікою і музикознавцями як художній і соціокультурний феномен у музично-естетичному і соціально-психологічному аспектах. Борис Афанасьєв вимагав від оркестрантів злагодженої демонстрації універсального дуже витонченого, вивірено-чуттєвого звуку, який можна застосувати з незначними стилістичними концептуальними змінами, які він вважав за необхідне. Ці концептуальні зміни допомагали розкрити художню різноманітність звуків. Саме про диригента Бориса Афанасьєва та його унікальну мануальну техніку, про специфіку публічної художньої діяльності диригента та оркестру, їхню творчу взаємодію, друкувалося безліч статей на сторінках тогочасних газет і журналів.

Диригентська майстерність заслуженого діяча мистецтв України Миколи Шпака повинна розглядатися не тільки у так званому «чистому» вигляді, а й у соціальному просторі. Значущість дій та взаємин диригента з артистами оркестру на репетиціях та на концертній естраді була очевидною. Адже під час публічних виступів

диригент Микола Шпак і оркестр відчували принципово новий, ні з чим не порівнянний психологічно-емоційний стан, що вів, як правило, до великого творчого підйому. Результатом цієї складової є створення Миколою Шпаком на базі театру ансамблю народної музики «Козацькі шляхи», та успішні гастролі колективу у Польщі, Ізраїлі.

Народний артист України, головний режисер Дніпропетровського театру опери та балету Юрій Чайка завжди враховував особливість оперного театру, яка полягає в тому, що на початку кожного музично-вокального епізоду зорове враження є сильнішим за слухове. Тому режисер завжди оригінально будував початок рухливої мізансцени, забезпечуючи її точними образними й життєво-достовірними деталями, а потім виводив співаків-акторів на авансцену. Еволюція оперної режисури у творчості Юрія Чайки довела, що вже до кінця ХХ ст. у виставах Дніпропетровського театру опери та балету визрівали важливі передумови появи нових оперних реалій.

Творчим пошукам Юрія Чайки було властиве надактивне проникнення в оперну постановку інших видів мистецтва, що посилювало здатність вираження смислів в опері. Здійснюючи інформаційно-практичний обмін оперних майданчиків із широкою аудиторією та формуючи сприятливе медіа-середовище для оперних постановок, режисер мав можливість передати культурні принципи і норми побудови гармонійних форм опери також сучасному поп-мистецтву, що сприяло культурному впливу на глядача-слухача й виховувало його естетичні смаки.

Ефекти реалізації режисури Юрія Чайки, що зводилися до трьох форм – драматичної, позажанрової, продюсерської – спровокували народження на Дніпропетровщині нової форми опери – експериментальної. Основи експериментальної опери стали передумовами саме для режисерської опери. Таким чином, відбувався процес становлення нового оперного жанру. Це підтверджується постановкою моноопери «Листи кохання» В. Губаренко, в якій режисер Ю. Чайка додав двох чоловічих персонажів – Луї, якому адресовані ці листи (Олександр Прокопенко) та листоношу (народний артист України Анатолій Дудка), що привозив листи. Завдяки цьому прийому постановка трансформувалася у більш реалістичну площину, а містифікація (Героїня давно вже померла, а листи від неї

продовжують надходити) втрачала свою потойбічність. Таким чином, з'являлася сценічна дія та зовнішні ефекти.

Світло рампи на дніпровській оперній сцені побачили такі твори українських композиторів: «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Наталка Полтавка» М. Лисенка, «Богдан Хмельницький» К. Данькевича (Державна премія України ім. Т.Г. Шевченка, 1977), «Повернений травень» В. Губаренка, «Концерт для голосу з оркестром» Р. Глієра, «Пробудження» Л. Колодуба, «Грім з Путивля» В. Ільїна, «Прапорonosці» О. Білаша.

Дніпропетровський театр опери та балету був трупкою, в якій співали й танцювали справжні «зірки» музичної сцени. Преса тих часів, телевізійні та радіопередачі активно висвітлювали досягнення багатьох митців, серед яких – народна артистка України та СРСР, лауреат Державної премії України ім. Т.Г. Шевченка Нонна Суржина (меццо-сопрано). Співаючи меццо-сопрановий репертуар Н. Суржина завжди визначала структурні відповідності та закономірності у феномені партії-ролі, досліджувала самотутню психотехніку співака-актора в опері, аналізувала механізми сценічного втілення партії-ролі вокалістом, який присвятив свою творчість оперному театру, виявляла справжні взаємини естетики опери різних століть зі сценічною творчістю співаків-акторів ХХ – ХХІ сторіччя у даному виді театру, здійснювала пошук методів виховання співака-актора у реаліях оперного мистецтва нашого часу.

«Серед партнерів Суржиної на сцені — Д. Гнатюк, Ю. Гуляєв, З. Анджaparідзе, В. Атлантов, Б. Штоколов, Т. Мілашкіна, А. Солов'яненко, Л. Чконія, М. Касрашвілі, В. Арканова, А. Дубинін, Л. Цуркан, В.Я. Третьак, З. Соткілава, В. Норейка, Г. Вишнеvsька, М. Бієшу, М. Полуденний, О. Востряков, М. Український, В. Навротський, В. Луцюк та ін. Співала під керуванням диригентів: Е. Хачатуряна, Дж. Далгата, Г. Карапетяна, Б. Афанасьєва, П. Вариводи, Ф. Глущенко» [9].

Провідними солістами-вокалістами протягом різних сезонів були: народний артист РРСФР Анатолій Даньшин, народний артист України Микола Полудьонний, народна артистка України Валентина Коваленко, заслужені артисти України Лілія Гавриленко, Микола Братков, Микола Український, Олена Гетало, Людмила Плетньова, Мілія Полудьонна, Василь Навротський, Віктор Луцюк, Віктор Парубець, Олександр Сергєєв, Сергій Гомон, Ольга Ус, Зоя Каїпова,

Олена Бокач. Кожен з них доводив те, що володіння технікою сценічної творчості формує професійні навички артиста, та є головним засобом досягнення мети його мистецтва. Це поняття включало у їхній творчості не тільки демонстрацію голосів, а й сценічну увагу, м'язову свободу, фізичне самопочуття, пам'ять фізичної дії, пам'ять відчуттів, характерність, пробудження уяви тощо.

Балетний театр на дніпропетровській сцені є завжди тісно пов'язаним із музикою, яка визначає стиль, засоби виразності, ритм, співвідношення частин пластичної композиції, характер рухів. Гіпотеза нашого дослідження будується на усвідомленні того, що у Дніпропетровському театрі опери та балету було досягнуто високого рівня синтезу мистецтв і створено цілісну художню систему завдяки наступним його особливостям. Йдеться саме про те, що всі змістовні складові балетної системи (музика, хореографія, сценографія, костюми) були представлені на високому художньому рівні. В ієрархії змістовних складових балетної системи, музиці відводилася значна роль, а фантазія балетмейстера, за всієї її свіжості та оригінальності, загалом не виходила за межі задуму композитора та лібретиста. Тому технічні труднощі тієї чи іншої партії не заважали виконавцям створити переконливі образи своїх героїв, а художнє оформлення балетного спектаклю не перешкоджало створенню ідеальних умов для хореографії. Балетні вистави «Жізель» А. Адана, «Материнське поле» К. Молдобасанова, «Легенда про любов» А. Мелікова, «Дон Кіхот» Л. Мінкуса, «Дон Жуан» В. Губаренка, «Великий вальс» на музику Й. Штрауса, «Легенда про кохання» А. Мелікова, «Лісова пісня» М. Скорульського завжди викликали інтерес публіки та критики.

Творчість фахівців балету зазначеного театру нами розглядається як системне явище, як органічне ціле, представлене специфічними, взаємозалежними, змістовними компонентами. До когорти митців, що принесли хореографічну славу, увійшли: балетмейстери – заслужена артистка РРСФР Людмила Воскресенська, заслужені діячі мистецтв України Олександр Соколов та Зоя Кавац, народний артист СРСР Маріс Лієпа. Солісти балету – народна артистка України Леонора Еллінська, заслужені артисти України Алла Петрина, Ольга Загуменникова, Зінаїда Зінченко, Тетяна Омельченко, Микола Войтенко, Олег Ніколаєв. Кожен з них був володарем виразної пластики, феноменального стрибка, гнучкої спини, легкого кроку та високої музичності. Солісти дніпровського балету створили свій

власний стиль, що відрізнявся витонченістю, графічністю, скульптурністю і завершеністю жести, пози і як кожного окремого па, так і всього малюнку партії в цілому.

Народний артист України, концертмейстер симфонічного оркестру Дніпропетровського театру опери та балету Гаррі Логвин був скрипковим символом Дніпропетровщини. В оркестрі він грав соло на скрипці в опері «Травіата» Дж. Верді, багатьох балетах. Інструменталіст брав участь у концертах ансамблю «Козацькі шляхи», у створенні та успішній діяльності нового камерного оркестру «Пори року», викладацькій роботі у Дніпропетровському музичному училищі ім. М.І. Глінки. Технічна досконалість скрипаля займала важливе місце у структурі його виконавської діяльності. Творчий потенціал артиста, його музичний талант, самобутній виконавський стиль, повною мірою розкрилися завдяки вільному, віртуозному володінню інструментом, його різноманітною барвисто-звуковою палітрою. Саме від технічної досконалості гри Гаррі Логвина багато в чому залежала художня цінність та переконливість інтерпретації, глибина втілення змістовно-образної концепції твору.

Ігрові відчуття, як суб'єктивне сприйняття виконавських дій, деталізували та оптимізували перебіг багатьох процесів побудови й функціонування виконавської техніки цього скрипаля. Уточнення структури ігрових рухів дозволяло суттєво інтенсифікувати процеси формування його скрипкових ігрових навичок. Сукупність координаційних зв'язків забезпечувала прояв якості, цілісності у функціонуванні всіх структурних компонентів виконавської техніки скрипаля та творчо-виконавського процесу дніпропетровського театру й нового камерного оркестру «Пори року» загалом. Формування виконавської техніки скрипаля, як гармонійно функціонуючої системи, було основою мистецтва його художньо-творчої інтерпретації музичних творів [7].

Яскравим прикладом розвитку Дніпропетровського театру опери та балету може бути своєрідний феномен постановок оперет, які, увібравши комплекс самобутніх національних європейських рис, за короткий історичний період стали невід'ємним явищем української сценічної культури, її своєрідним консолідуючим фактором. Оперети «Циганський барон», «Летюча миша» Й. Штрауса; «Сільва», «Містер Ікс» І. Кальмана; «Весела удова» Ф. Легара, стали школою майстерності для багатьох оперних співаків.

XXI століття є цікавим, насиченим, суперечливим та багато в чому неповторним у творчій характеристиці Дніпровського академічного театру опери та балету. Театр здійснив гастрольний тур містами Франції – Ліоном, Безьє, Альбі, Греноблем, Тулузою, з оперою «Кармен» Ж. Бізе, де взяв участь у міжнародних фестивалях музичного мистецтва. Виставою, в якій співали Н. Суржина, Л. Плетньова, Е. Срібницький, В. Луцюк, диригував відомий маестро Антоніо де Алмейда (Франція). Це був реально перший гастрольний закордонний досвід дніпровської трупи, який приніс позитивний результат. Після цього туру дніпровський театр гастрював з оперними та балетними виставами на сценах Норвегії, Болгарії, Італії, США, Йорданії, Великої Британії, Лівану, Японії, на Сейшельських островів.

Історично склалося так, що оперно-балетне мистецтво є явищем інтернаціональним. Гастролі зірок опери та балету визначали співвідношення культурних комплексів провідних модусів у процесі розвитку музичного професіоналізму та культурно-мистецького життя регіону другої половини ХХ – початку ХХІ ст. На дніпровській оперній сцені виступали всесвітньовідомі співаки, такі, як Бела Руденко, Євгенія Мірошніченко, Тамара Синявська, Юрій Мазурок, Галина Борисова, Анатолій Соловьяненко, Надія Куделя, Анжеліна Швачка, Орест Сидір, Любов Казарновська, Нунсія Сантодірокко (Італія), Наталія Чеботару (Румунія), Марія Бієшу (Молдова), Зураб Соткілава (Грузія), Хорлам Каліламбекова (Казахстан), Ану Кааль (Естонія), Такахасі Маайя (Японія), Петр Христов (Болгарія).

Хореографічні гастролі та виступи у дніпровських виставах давали можливість зрозуміти жанрово-стильові видозміни художньої культури у сучасному творчому доробку європейських та слов'янських балетмейстерів і виконавців. Балетна трупа театр Theatre du Capitole de Toulouse (Франція), Маріс Лієпа, В'ячеслав Гордєєв, Надія Павлова, Ніна Семизорова, Раїса Хілько, Сергій Бондур, Наталія Мацак, Олена Філіп'єва, Катерина Кухар, Ян Ваня (Чехія), Олена Карандєєва, Інна Дорофєєва, Тетяна Боровик, Віктор Яременко.

Дніпровський академічний театр опери та балету відіграв у творчих долях декотрих митців вирішальну роль. Перебуваючи у статусі випускників консерваторій, та солістів-початківців, артисти-вокалісти й артисти балету набули виконавської майстерності саме у цій трупі, сформували свій репертуар, що допомогло їм пройти

кастинги у театрах світу. Віктор Луцюк, який виконував на дніпровській сцені тенорові партії, потім співав на сценах Teatro alla Scala, Metropolitan opera. Колоратурне меццо-сопрано Маргарита Мамсирова виступала у виставах Grand Opéra. Валентина Кочур, Олександр Востряков, Ірина Петрова стали солістами Національної опери України. Маріанна Цветінська, Катерина Миколайко, Ігор Шевчук, Максим Ворочек, Олександр Омельченко є солістами Львівського національного театру опери та балету ім. С. Крушельницької. Василь Навротський, Наталія Сандак, Олена Долгіна співають у трупі Одеського національного театру опери та балету.

Творчість дуету солістів балету – Анна Дорош та Максим Чепік – символізує унікальну епоху розквіту дніпровського балету. Анна Дорош є лауреаткою міжнародних конкурсів у Парижі, Осаці, Будапешті, Люксембурзі. Маючи блискучу техніку, філігранну точність рухів, живий темперамент, прима-балерина з успіхом танцювала як класичні, так і сучасні партії. Віртуозна танцівниця впевнено піднялася на вершину академізму, затвердженого ХІХ століттям і вдосконаленого технікою ХХ. Основне ж досягнення прима-балерини – у розкритті музично-хореографічних змістів балетів. Її образний танець втілював прекрасний і ніжний гуманістичний ідеал, що вічно живе у свідомості людини, його сценічне сяйво, що не меркне під натиском темних сил, його фінальне торжество і безсмертя. Усі європейські та національні партії у виконанні Анни Дорош перетворювалися на балети-симфонії, набираючи художню силу, стаючи провідною темою хореографічних партитур, що послідовно розвиваються.

Вже у перші сезони роботи в дніпровському театрі визначилася прихильність соліста балету Максима Чепіка до класичного танцю. З бездоганим почуттям стилю, витонченістю, легкістю та чистотою він танцював суто класичні партії, адже володів чудовою технікою, був однаково сильним і в сольному танці, і в дуеті. Разом із дружиною та партнеркою Анною Дорош вони потім працювали солістами балету Національної опери України.

Головний хормейстер, заслужений діяч мистецтв України Валентин Пучков-Сорочинський ще за життя став музичним символом Дніпровського академічного театру опери та балету. Завдяки його хормейстерському хисту на сцені ДНІПРО ОПЕРА були з успіхом

виконані не тільки оперні стандарти, а й такі концертні програми: «Реквієм» Дж. Верді, «Глорія» Дж. Пуччіні, «Stabat mater» Дж. Россіні, «Урочиста меса» Л. Бетховена, «Чотири духовні твори для хору та оркестру» Дж. Верді, «Реквієм» Г. Форе, «Заручені» А. Понкієллі, кантата-симфонія «Кавказ» С. Людкевича. Мюзикл «Сорочинський ярмарок» О. Злотника був створений на лібрето Олександра Вратарьова, режисер-постановник – заслужений артист України Олег Ніколаєв, сценографія та костюми – Дарія Біла, диригент-постановник – заслужений діяч мистецтв України Юрій Пороховник. Хормейстер – заслужений діяч мистецтв України Валентин Пучков-Сорочинський. Аранжувальник – заслужений діяч мистецтв України Володимир Конончук.

У вересні 2017 року хор під орудою В. Пучкова-Сорочинського став переможцем європейського кастингу, де змагався із хором філармонії міста Познань (Польща) та був запрошений узяти участь у міжнародному оперному проєкті – виконанні на сценах Китаю опери «Dream of the red chamber» Bright Sheng («Сон у червоній кімнаті» Брайта Шена). «Це було ознакою того, що хор під орудою В. Пучкова-Сорочинського постає високопрофесійним, мистецько дієздатним колективом; вони віднайшли одне одного. Відтак, зрозуміло, що імпресарію з Китаю, який мав на меті зробити європейську оперу, відзначив високу світову якість колективу. А запросив його до Китаю для виконання, відомий американський композитор та диригент Брайт Шен, для виконання славетної опери, званої у всьому світі – «Dream of the red chamber» («Сон у червоній кімнаті») [4].

Дніпровський оперний хор продемонстрував високу професійну майстерність, поєднавши пентатонну китайську вокальну мелодику, в основі якої народна манера виконання, з європейською гармонією та фактурою. В. Пучков-Сорочинський мав спільні репетиції з композитором Брайтом Шеном, лібретистом Девідом Генрі Хванава, співаками-виконавцями партій Монаха, Каменю, Квітки, Покоївки, бабці Цзя, леді Ван, Бао Чай, тітки Сюе, Принцеси Цзя. Сюжет про аристократичний любовний трикутник, що був проспіваний на основі китайського епосу, відкрив широкі межі українсько-китайської музично-театральної співпраці.

Народний артист України Володимир Гаркуша працював у Дніпровському академічному театрі опери та балету з 1990 року. Перша його консерваторська освіта – народні інструменти

(аккордеон), друга – оперно-симфонічне диригування. Був учнем відомого диригента М. Павермана. Володимир Гаркуша розглядав мистецтво диригента, як художній та соціокультурний феномен. Саме тому його завжди цікавила діалектика творчої взаємодії диригента і симфонічного оркестру, в якій диригування перетворювалося на комунікативний процес та створювало єдність диригентської і оркестрової творчості. Дніпровський диригент неодноразово запрошувався до Болгарії в якості члена журі міжнародного конкурсу диригентів. Дирекція Харківського національного академічного театру опери та балету ім. М. Лисенка запрошувала маестро провести диригентські майстер-класи. Диригентське мистецтво В. Гаркуші завжди було спрямоване на досягнення стильової єдності оперного, або балетного твору. Продиригувавши великою кількістю оперних постановок італійських композиторів, маестро також розкрив красу романтичної та мелодійної музики у балеті «Сільфіда» Г. Левенскольда, що відтворювала різноманітну палітру внутрішніх переживань людей.

Балетмейстер Дмитро Омельченко був на 100% театральною людиною, адже його батьки – мати, заслужена артистка України Зінаїда Зінченко та батько, артист балету Іван Омельченко, пропрацювали кілька десятиліть у Дніпровському академічному театрі опери та балету. Отримавши хореографічну освіту, Д. Омельченко працював протягом десяти років як балетмейстер та викладач Академії балету в одному з міст Південної Кореї. Повернувшись до України, разом із дружиною, прямою-балериною, заслуженою артисткою України Оленою Печенюк, вони танцювали на дніпровській сцені. Ритмопластичні хореографічні вистави Дмитра Омельченко, такі, як «Degage», «Закулісся» демонстрували тілесність на сцені, як смислову доміную танцювальної культури ХХІ ст. Музичний супровід складали фрагменти як стилізованого фольклору, класичних зразків, так і рок-музики. Навіть традиційний романтичний сюжетний балет «Корсар» А. Адана був представленим у інтерпретації Д. Омельченка як трансформація танцю ХХ ст. (від класичного – до модерністського та постмодерністського) та був зорієнтованим на невербальний дискурс тіла. Продовжуючи розглядати у своїй творчості сучасний танець як специфічний невербальний дискурс тіла, в якому, у міру розвитку танцю, оформлюються нові способи роботи з тілом, виявляються актуальні культурно-історичні моделі тілесності,

Д. Омельченко створив пластичне дійство «Carmen&Jose». За яке у 2017 році був вшанований премією імені народного артиста України Анатолія Шекери.

Випускник Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка Юрій Пороховник є лауреатом національного конкурсу диригентів імені Стефана Турчака. Працював головним диригентом Дніпровського академічного театру опери та балету протягом 2015 - 2019 років, був вшанований званням заслуженого діяча мистецтв України. Для опрацювання музично-театрального репертуару, що виражається у дидактичному методі його складання від простого до складного, та виховного впливу на слухачів-глядачів, диригент Ю. Пороховник здійснював класифікацію музичних творів за складністю сприйняття і виконання: з урахуванням доступності їхньої музичної мови, особливостей жанру, наростаючою складністю диригентського втілення. Продиригував майже 50 постановками на різних музичних сценах України та Європи. Серед вистав – «Попелюшка» Дж. Россіні, «Карміна Бурана» К. Орфа. Він є засновником та головним диригентом Першого міжнародного конкурсу вокалістів ім. Дж. Мерігі «Овації семи континентів» (Італія). Протягом 2020 – 2022 років працював головним диригентом Харківського академічного театру опери та балету.

Репертуар Дніпровського академічного театру опери та балету продовжував збагачуватися повнокровними, живими творами, ідейна значущість яких була зрозуміла, та хвилювала сучасних глядачів-слухачів. Балет «Ісус» на музику Дж. Дебні композиційно вибудовувався за мотивами євангельських сказань. В яскравому, театралізованому видовищі брали участь солісти балету та опери, оркестр, хор. Балетмейстер, заслужений артист України Олег Ніколаєв, прагнув зрозуміти та відтворити вічну загадку Христа.

Музична україністика з її фольклорно-автеничними інтонаціями та сучасними ритмами владно заповонила дніпровську сцену. Керівництво театру звернулося до видатного українського композитора Євгена Станковича, з пропозицією надати музичний матеріал для постановок його творів. Дозвіл щодо опрацювання музики цього автора отримав Олег Ніколаєв. Він тонко розкрив не лише ідейно-образний зміст, а й жанрову своєрідність партитур. Балет «Княгиня Ольга» визначався за жанровими ознаками, як хореографічне сказання з народними, масовими сценами, а

фольклорне дійство «Колиска життя» розкрилося не лише в динамічних масових композиціях, а й у точних пластичних характеристиках усіх персонажів – від головного до епізодичного.

Кілька років на посаді головного диригента пропрацював Назар Яцків, який є випускником Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника за спеціальностями «фортепіано» та «диригування». Також закінчив Львівську національну музичну академію ім. М. Лисенка по класу оперно-симфонічного диригування у народного артиста України Ю. Луціва. Він є лауреатом Всеукраїнського конкурсу піаністів серед студентів (1 премія), володарем Гран-прі Національного конкурсу хорових диригентів і стажування на кафедрі хорового диригування НМАУ ім. П.І. Чайковського, організатором та художнім керівником і диригентом камерного хору «Polyphonia». Також працював художнім керівником і головним диригентом симфонічного оркестру Івано-Франківської обласної філармонії.

Унікальною сторінкою історії Дніпровського академічного театру опери та балету була діяльність директора, художнього керівника Костянтина Пінчука. Цей менеджер зробив велику кількість важливих акцій для оновлення іміджу дніпровського театру. У 2021 році на сцені театру за підтримки Українського культурного фонду пройшов міжнародний музично-театральний фестиваль «Перехрестя епох», присвячений 150-річчю Лесі Українки. Запрошений К. Пінчуком на посаду головного балетмейстера, народний артист Республіки Молдова Андрій Литвинов, поставив балет «Лісова пісня» М. Скорульського, з яким театр гастролював на сцені Національної опери України. Відгукуючись на соціально-політичні події України, що відбуваються протягом 2022 – 2024 років, А. Литвинов здійснив постановку драмбалету «Нескорені» на музику М. Равеля.

Опрацьовуючи методи творчої колаборації між Львівським національним академічним театром опери та балету ім. С. Крушельницької та театром ДНПРООПЕРА, К. Пінчук запросив народного артиста України, директора львівської опери В. Вовкуна створити кардинально нове сценічне видовище. Матеріалом для цього стала опера «Лис Микита» І. Небесного, яка у дніпровській версії отримала назву «Хитрий лис». Режисеру належить таке визначення концепції вистави: «Це твір паралельно-двоадресний:

він і для дітей, і для дорослих. У нашому випадку – справжній бестселер, але вже оперний, для сімейного перегляду; дійство, у якому органічно поєднуються розважально-авантюрний та сатирично-викривальні змісти й підтексти. І важко сказати, чого тут більше: людського у звіриному світі чи, навпаки, звіриного у людському?...» [1].

Театр ДНІПРООПЕРА став учасником Міжнародної Асоціації оперних театрів «Opera Europa». На дніпровській сцені у виставах «Аїда» Дж. Верді та «Турандот» Дж. Пуччіні гастролувала всесвітньовідома українська оперна дівка Людмила Монастирська. Відбувся спільний концерт «Український батл» за участі Дніпровського академічного фольклорно-хореографічного ансамблю «Славутич». Регулярно виконуються патріотичні концерти «Моє ім'я – Україна».

Протягом останніх років у репертуарі театру ДНІПРООПЕРА з'явилися естрадні видовища, в яких задіяні академічні вокалісти, балет, естрадна співачка О. Вороніна. Такою є сучасна тенденція функціонування театру ДНІПРООПЕРА в обласному промисловому місті. Режисером цих видовищ є Олексій Дугінов, Карина Клементовська. Зауважимо на слушну думку викладача естрадного співу Дніпровської академії музики, шоу-мена В. Кочеткова: «На сучасному етапі жодне дійство вимагає первісної ролі режисера, заради створення дійсно ефектного, яскравого видовища, що запам'ятовується. Режисер постає як співавтор, йому підкорюються всі учасники вистави; він корегує багатьма технічними прийомами з урахуванням окремих деталей. Від комунікативних здібностей режисера, індивідуально-психологічного підходу до кожної особистості, залежить створення належної творчої атмосфери. Завдяки цьому, учасники можуть приймати на себе режисерську функцію, керуючись осмисленням поставлених завдань, накопиченим досвідом, професіоналізмом, грамотністю, спираючись на свою інтуїцію. Такий творчий тандем актора і режисера, найбільш повно розкривається в мистецькому проєкті, де співіснують автор – інтерпретатор – режисер – співак в одній особі» [2, 331].

Шоу-програми у репертуарі Дніпровського академічного театру опери та балету – «BRASS BAND DNIPRO OPERA», «LOVE TANGO», «GRAND CONCERT», «Rock in the Opera», «Симфо-шоу «BaROCKo», «Мелодії різдвяної ночі», «Щедрик», «Вам, любі!», «Classic-тур»,

«Вечір французької музики», концерт класичної музики та пісочної анімації «Пори року», можна визначити, як явище сучасної сценічної субкультури, що розуміється як особлива галузь цілісної загальнонаціональної культури, та відрізняється від останньої за деякими ознаками: звичаями, нормами, ціннісними орієнтирами, стилем демонстрації перед публікою. Вона є викликаною до життя суспільною потребою глядача у диференціації духовного життя, виробленні найбільш адекватних форм сприйняття видовищ. Це підтверджується також визначеннями В. Кочеткова: «Прийоми візуалізації – важливий пласт будь-якого концертного виступу естрадного виконавця, він не має меж та постійно розвивається» [3, 123].

У кожному сезоні у трупі Дніпровського академічного театру опери та балету відбуваються творчі зміни. Головним диригентом працює Ігор Пучков, головним хормейстером – Ірина Непочатих. Нові солісти опери – Андрій Ломакович, Тетяна Галкіна, Тетяна Лисенко, Михайло Газін, Любов Рибак, Роман Коренцвіт, Софія Сорока, Карина Вerezуб, артисти балету Аліна Веретіна, Олена Бадалова, Ірина Авраменко, Владислава Колісник, Дмитро Сіткевич, Віра Бакі є активно задіяними у виставах та концертах.

Висновки. Проаналізувавши творчий шлях Дніпровського академічного театру опери та балету, що пройшов у ХХ ст., можемо стверджувати, що корифеї трупи заклали міцний фундамент для нових виконавців опери, оперети, балету, оркестрових програм у ХХІ ст. Театр ДНІПРООПЕРА з успіхом гастролює на багатьох сценах світу, репертуар поповнюється новими творами у кожному сезоні. Музично-театральна україністика є головним напрямком подальшого розвитку колективу. Констатуємо вдосконалення диригентської, режисерської, вокально-акторської, хореографічної майстерності, сценографічних пошуків. У процесі взаємодії традицій та новаторства у сценічній практиці дніпровської трупи можна виокремити наступні етапи, а саме 1974 – 1990, 1991 – 2021, 2022 – 2024 рр.

Перспективи дослідження. Творчі проблеми та досягнення Дніпровського академічного театру опери та балету, можуть стати предметом дисертаційного дослідження, друку різножанрових мистецтвознавчих книг: монографій, мемуарів, колективних творчих портретів тощо.

Список використаних джерел і літератури:

1. Вовкун В. Хитрий Лис. URL: <https://www.opera-ballet.com.ua/repertoire/hytryj-lys/> (дата звернення 12.11.2024).
2. Кочетков В. Режисерська інтерпретація у сучасному просторі. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Вип. 21 (2), 2021. С. 324–332.
3. Кочетков В. Візуалізація та її місце у сучасних естрадно-театральних постановках. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 48. Том 1. 2022. С. 120–124.
4. Місник О. Хористи Дніпровської опери півтора місяця гастролювали у Піднебесній. *Наше місто*. 04.10.2017. URL: <https://nashemisto.dp.ua/2017/10/04/xoristydnepropetrovskogo-opernogo-poltora-mesyaca-proveli-v-podnebesnoj> (дата звернення 07.03.2024).
5. Тулянець А.А. Творчий шлях Дніпропетровського робітничого оперного театру і проблеми становлення українського оперно-балетного мистецтва (1920–1940). Дис. ... канд. мист. / ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. Київ, 2000. 192 с.
6. Тулянець А.А. Дніпропетровський державний академічний театр опери та балету, Дніпропетровський робітничий оперний театр (ДРОТ). *Українська музична енциклопедія*. Т. 1: [А – Д] / Гол. ред. Г. Скрипник. Київ: ІМФЕ НАНУ, 2006. С. 628–629.
7. Тулянець А.А. Гаррі Логвин як символ скрипкової Дніпропетровщини. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Вип. 19 (2), 2020. С. 16–24.
8. Тулянець А.А., Швачка А.О. Творчість Валентина Пучкова-Сорочинського як узагальнення досвіду хормейстера-менеджера. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Вип. 20 (1), 2021. С. 5–16.
9. Тулянець А.А. Суржина Н.А. Велика українська енциклопедія. URL: <https://vue.gov.ua/> (дата звернення 15.11.2024).
10. Шпаковська Т. Дніпропетровський державний академічний театр опери та балету. URL: <https://esu.com.ua/article-22256> (дата звернення 19.11.2024).

References:

1. Vovkun, V. (2024). The cunning fox. URL: <https://www.opera-ballet.com.ua/repertoire/hytryj-lys/> (the access date 12.11.2024) [in Ukrainian].
2. Kochetkov, V. (2021). Director's interpretation in a modern space. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshhyny*. Vol. 21 (2), 2021. P. 324–332 [in Ukrainian].
3. Kochetkov, V. (2022). Visualization and its place in modern variety and theatrical productions. *Aktualjni pytannja ghumanitarnykh nauk*. Vol. 48. Tom 1. 2022. P. 120–124 [in Ukrainian].
4. Misnyk, O. (2017). Artists of the Dnieper Opera Choir toured the Celestial Empire for a month and a half. *Nashe misto*. 04.10.2017. URL: <https://nashemisto.dp.ua/2017/10/04/xoristydnepropetrovskogo-opernogo-poltora-mesyaca-proveli-v-podnebesnoj> (the access date 07.03.2024) [in Ukrainian].

5. Tuljancev, A.A. (2000). The creative way of the Dnipropetrovsk Workers' Opera Theater and the problems of the formation of Ukrainian opera and ballet art (1920–1940). Cand. research. IMFE im. M.T. Ryljsjkogho. Kyjiv, 192 p. [in Ukrainian].
6. Tuljancev, A.A. (2006). Dnipropetrovsk State Academic Opera and Ballet Theater, Dnipropetrovsk Workers' Opera Theater (DROT). *Ukrajinsjka muzychna encyklopedija*. T. 1: [A – D] / Ghol. red. Gh. Skrypnyk. Kyjiv: IMFE NANU, P. 628–629 [in Ukrainian].
7. Tuljancev, A.A. (2020). Harry Logvin as a symbol of the violin-playing Dnipropetrovsk region. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshhyny*. Vol. 19 (2), 2020. P. 16–24 [in Ukrainian].
8. Tuljancev A.A., Shvachka A.O. (2021). *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshhyny*. Vol. 20 (1), 2021. P. 5–16 [in Ukrainian].
9. Tuljancev, A.A. (2024). Surzhyna N.A. Great Ukrainian Encyclopedia. URL: <https://vue.gov.ua/> (the access date 15.11.2024) [in Ukrainian].
10. Shpakovsjka, T. Dnipropetrovsk State Academic Opera and Ballet Theater. URL: <https://esu.com.ua/article-22256> (the access date 19.11.2024) [in Ukrainian].

UDC 78.087.684

DOI 10.33287/222439

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>

Майзлина Оксана Олегівна,

магістрантка кафедри історії та теорії музики

Дніпровської академії музики

тел. (067) 126 - 64 - 65

e-mail: oksana.mayzlina@gmail.com

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

ОБРАЗНИЙ АРХЕТИП ЯНГОЛУ В МЕСІ МИХАЙЛА ШУХА «І ПРОМОВИВ Я В СЕРЦІ СВОЄМУ»

Метою статті є аналіз втілення сакрального архетипу Янголу в неосакральних жанрах сучасної української музики, які демонструють різноманітність авторських рішень та жанрових впливів. **Новизна статті** обумовлена ракурсом аналізу, який відсутній в українському

музикознавстві, зокрема, виявленням архетипічних рис образів меси Михайла Шуха. **Методи дослідження** ґрунтуються на історичному, стильовому, функціонально-структурному, жанрово-типологічному та порівняльному. **Актуальність статті** обумовлена необхідністю дослідження трактування сакральних жанрів у різних стильових контекстах сучасної української музики, пошуку адекватного дослідницького підходу до вивчення процесів розвитку неосакральних жанрів. **Висновки.** Архетип Янголу в месі Михайла Шуха стає найважливішим у реалізації авторської концепції «Просвітленості та Любові як сенсу життя». Музичний простір меси спрямовано на поступову розосередженість музичного матеріалу як пошуку духовного першоджерела. Домінування у музичній тканині твору звукових потоків та імпровізаційності доводять, що еманация божественного Світла відбувається ніби постійно, що відбивається передусім у фактурно-тембровому втіленні. Зазначено, що втілення автором архетипу Янголу є суто індивідуальним та сприяє яскравому трактуванню композитором неосакрального жанру, яке збагачено синестезією, процесом споглядання цієї музики як цілісного переживання. Меса «І промовив я в серці своєму» є камерним, суто інтимним реквіємом, який пронизано відчуттям просвітлення та майже відсутністю суму та тривоги. Це окреслення іншого світу, який доносить спів янголів, що відтворено завдяки тембровому рішенню. Обидва твори мають особливу фактурну драматургію, яка пов'язана із поліфонізацією гармонії, функціональною перемінністю голосів, посиленням просторового фактору завдяки фонічним властивостям лінеарності.

Ключові слова: неосакральність, архетип Янголу, меса, хорова фактура, імпровізаційність, синестезія, мелодичне розгортання.

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

Maizlyna Oksana, Master's student of the Department of History and Theory of Music in the Dnipro Academy Music

Figurative archetype of the Angel in Mikhail Shuh's mass „And I spoke in my heart”

The purpose of this article is analyzing the embodiment of the sacred archetype of Angel in neo-sacred genres of modern Ukrainian music, which demonstrate the diversity of authorial decisions and genre influences.

The novelty of this article is due to the perspective of the analysis, which is absent in Ukrainian musicology, in particular, the identification of archetypal features of the images of Mykhail Shukh's mass. **Research methods** are based on historical, stylistic, functional-structural, genre-typological and comparative. **The relevance** of the article is due to the need to study the interpretation of sacred genres in various stylistic contexts of modern Ukrainian music, to find an adequate research approach to the study of the development processes of neo-sacred genres. **Conclusions.** The archetype of the Angel in Mykhailo Shukh's mass becomes the most important in the realization of the author's concept of „Enlightenment and Love as the meaning of life”. The musical space of the mass is aimed at the gradual dispersal of the musical material as a search for the original spiritual source. The dominance of sound streams and improvisation in the musical fabric of the work prove that the emanation of the divine Light occurs as if constantly, which is reflected primarily in the texture and timbre embodiment. It is noted that the author's embodiment of the Angel archetype is purely individual and contributes to the composer's vivid interpretation of the neo-sacred genre, which is enriched by synesthesia, the process of contemplating this music as a holistic experience. The Mass „And I spoke in my heart” is a chamber, purely intimate requiem, which is permeated with a sense of enlightenment and the almost absence of sadness and anxiety. This is the delineation of another world, which conveys the singing of angels, which is reproduced thanks to the timbre solution. Both works have a special textural dramaturgy, which is connected with the polyphonization of harmony, the functional variability of voices, and the strengthening of the spatial factor due to the phonic properties of linearity.

The key words: neo-sacredness, Angel archetype, mass, choral texture, improvisation, synaesthesia, melodic unfolding.

Постановка проблеми. Духовні потреби сучасного суспільства формують завдання подальшого розвитку національної культури в умовах світової глобалізації. Одним з провідних напрямків цього процесу стає хорова сакральна музика в Україні другої половини ХХ – першого двадцятиріччя ХХІ ст., яка спирається на усталені багаті традиції українського хорового співу. На думку Г. Горбатенко, сьогодні «духовно-релігійна музика забезпечує духовний зв'язок з національною традицією і торує видиму перспективу для нових творчих шукань композиторів, для суб'єктивної інтерпретації форми і змісту відповідно до запитів часу» [6, 8]. У сакральних хорових творах

Л. Дичко, В. Степурко, В. Польової, І. Олексійчук, Г. Гаврилець, О. Козаренко, М. Шуха тощо спостерігається розширення і жанрової палітри сакрального хорового мистецтва, яка містить не тільки традиційні літургічні жанри, а й паралітургічні, жанри-міксти, «ліброжанри» тощо. З'являються різноманітні форми роботи з канонічними та неканонічними текстами, драматургією та композицією, циклічністю. Суттєве оновлення сакральних хорових жанрів є чинником **актуальності** їх дослідження у різних аспектах, зокрема стильових, структурно-функціональних, міждисциплінарних тощо. Одним з яскравих представників сучасного хорового неосакрального мистецтва був Михайло Шух, плідно працювавший у різних жанрах духовно хорової музики.

Огляд літератури. Проблемі сакральності у сучасній культурі присвячено дослідження І. Легенького [8]. Автор зазначає, що сакральне ототожнюється із традиційним, автентичним і є у сьогоденні гострою проблемою. В. Шелюто вважає проблему сакрального як одну з найважливіших світоглядних проблем сучасної особистості. Дослідник висуває три позиції щодо пізнання сакрального та три основних періоди осмислення сакрального в контексті європейської думки. Висновки статті названого автора доводять широкі можливості трактування сакрального в індивідуальних стилях [10].

Розкриття питань, пов'язаних із станом сучасної хорової культури та жанровими процесами містять дослідження О. Александрової, А. Бакумець, Є. Бондар, О. Приходько. Монографія Є. Бондар розкриває процеси «художньо-стильового синтезу в сучасній хоровій творчості, що презентується через композиторські, виконавські, слухацькі передумови формування синтез-творів» [5]. На думку А. Бакумець «хоровий цикл у постмодерному вияві відзначений індивідуальністю драматургічного та жанрово-стильового рішення, при цьому він, як правило, не відхиляється від усталеної моделі, яка є впізнаваною» [1, 5]. Творчість Михайла Шуха розглянуто у колективній монографії з метою демонстрації художньої унікальності та багатогранності його духовних творів [8, 4]. За висновками А. Каменевої, в музиці Шуха «виразне інтонування поетичного тексту виявляє закодований звукообразний символ як метод художнього мислення, який проявляється у кожній частині та є основою драматургії циклу» [7, 82].

Метою статті є аналіз втілення сакрального архетипу Янголу в неосакральних жанрах сучасної української музики, які демонструють різноманітність авторських рішень та жанрових впливів.

Об'єктом дослідження є неосакральні жанри сучасної української хорової музики, **а предметом** – архетип Янголу в месі Михайла Шуха «І промовив я в серці своєму».

Виклад основного матеріалу. Рухливість жанрового простору ХХ століття є підґрунтям для активної жанрової взаємодії, трансформування традиційних жанрів, реалізації композиторських ідей. За висновками О. Батовської, саме «жанри є „дзеркалом” динамічного розвитку композиторського мислення, схильного до різноманітних поєднань „полярних” ідей, естетичних модусів, до нетрадиційного втілення стильових „констант” та арсеналу музично-виразних засобів» [3, 68]. Відповідно до активного жанрового руху змінюється і ситуація його функціонування, позиція слухача, шляхи розуміння.

Означений дослідницький ракурс потребує, за висновками дослідників, і відповідного комплексу наукових підходів, виокремлення жанрового прототипу та закономірностей його еволюції. Так, досліджуючи один з провідних сакральних жанрів у європейській музиці О. Беркій пропонує певні методи їх дослідження на прикладі «Stabat Mater», зокрема формально-структурний, функційний, комунікативний та когнітивний, вважаючи, що «кожен з них торкається окремих аспектів досліджуваного жанру, його зовнішньої і внутрішньої структури [4, 6].

Зазначимо, що жанрова мобільність спостерігається на різних рівнях композиторської творчості, зокрема завдяки жанрово-стильовому синтезу, який нерідко зустрічається у сучасній хоровій музиці: «...художньо-стильовий синтез стосується майже усіх розгалужень хорової творчості: композиторської, виконавської та слухацької; професійної та аматорської; сакральної та профанної; етно-фольклорної та авторської (концептуальної); а також формує новий напрямок, що в деяких дослідженнях позначено як „ліброжанр”, „міксто-жанр”, „зверхжанр”, а ми пропонуємо вживати термін синтез-жанр, як найбільш підкреслюючий процесуальність самого явища» [5, 4]. Жанрові функції відображують змістові, експресивні, комунікативні, сугестивні якості творів тощо, що полегшує процес сприйняття тексту та його осмислення. Але в умовах жанрово-

мікстових процесів жанр отримує і нову змістову навантаженість, і нові функції. Відповідно дослідженню Є. Бондар, можна виокремити наступні функції неосакральних жанрів: «а) певну позаситуативність (мається на увазі виконавське буття твору: виконання в ритуалі та/або в концерті); б) позаконфесійність (або всеконфесійність), виражену у поєднанні всього корпусу релігійного музичного мистецтва, що є суголосним до теорії про універсалізм як сучасної концепції художнього мислення» [5, 134].

У зв'язку із жанровою мобільністю та індивідуальними жанровими позначеннями у сучасних дослідженнях введено і поняття *авторської номінації* – жанрового визначення конкретного твору, вказане композитором. Так, С. Шип розглядає авторську номінацію як «...вид інструменту, що характеризує акустичний матеріал твору („псалм”, „лірика”... „фанфари”), позначає вокальну природу твору („канцона”, „зонг”, „шансон”, „вокаліз”, „кантата”)...» і т.д. [11, 167–168].

Дисертація А. Бакумець акцентує увагу на тому, що розширена жанрова палітра хорових циклів представлена духовними творами для хорів а саррелла на канонічні латинські та церковнослов'янські тексти, позабогослужбовими опусами на біблійні тексти, які презентують напрям «нової сакральності». Композитори у творах духовної тематики звертаються до символічно-сакральних модусів – усталених історичних жанрових архетипів (меси, реквієму, хорового концерту, літургічних піснеспівів) [2].

Авторка класифікації неосакральних жанрів Є. Бондар пропонує розділити їх зокрема за типом вербального тексту. Відповідно до цієї класифікації, меса Михайла Шуха «І промовив я у серці своєму» використовує суто канонічний текст меси та частково текст реквієму. Щодо типу неосакрального жанру за музичним текстом, меса Шуха поєднує *твір-імітацію* (з стилізацією середньовічної монодії та псалмодії) та *твір-функцію*, що дозволяє авторові співвідносити сучасну композиційну техніку із жанровими канонами.

Одним з важливих канонічних компонентів неосакральних жанрів є певні сакральні архетипи, зокрема архетип Янгола. Як відомо, Янголи – це істоти, які несуть просвітлення та благу звістку людям, і тому є одними з ключових семантичних маркерів сакрального простору.

У Святому Письмі святих служителів Божих називають «Ангелами світла». Ідея світоносності явлена іменами Ангелів. Так, «Люцифер у перекладі з латинської означає світлоносець, ім'я Архангела Уріїла має давньоєврейське коріння і перекладається – Бог світломій, світлова природа з тієї першої причини, від якої отримує блиск і друге світло, хто витікає від першого світла і в ньому бере участь. І колоподібно рухомі божественні уми з'єднуються в безпочаткових і нескінченних випромінюваннях добра і краси» [1, 546].

У цьому висловлюванні відображено закони втілення сакральних образів, зокрема янголів: важливу роль грає **геометрична організація топосу** та семантика Світла. Також підкреслюється нескінченність їх руху, породжена першоджерелом Суцього.

Певну інтерпретацію архетипів Янгола та Світла демонструє і хорова творчість Михайла Шуха, який відрізняється активним трактуванням неосакральних жанрів. Застосування архетипу Янголів відбувається у творах Шуха в умовах жанрово-стильової дифузії та синестезії. Так, меса Шуха «І промовив я у серці моєму» (1992 р.), яка написана на тексти книги Еклезіаст та латинських частин реквієму, «Kyrie eleison», «Lacrimosa» і «Agnus Dei». Замість хору застосовано три жіночі голоси у супроводі органу, що поєднує месу із камерним ансамблем, а присвята померлій матері – зі структурою реквієму. Особливим засобом, який безпосередньо впливає на слухацьке уявлення образу Янгола, є **постійна дематеріалізація ансамблевої фактури**, відтворення різноманітні зорові та медитативні асоціації, просторових уявлень, молитовне вимовляння художнього тексту.

Як вказує митець, «...зовнішньо меса „*И сказал я в сердце моем*” – це молитовні піснеспіви латиною, характерні для католицької меси, але в них набагато більше творчої свободи» (переклад з рос. – А.К.) [7]. Це надає змогу авторові створити особливі умови для семантичного резонансу зі слухачем.

Автор уникає будь-якої трагічності, суму або втрати надії. Людський емоційний світ повністю перетворено на неземний, наповнений гармонією та очищенням перед обличчям Вічності.

Ангели у сакральних текстах співають божественні піснеспіви, тому вже в першому номері «Kyrie eleison» автор створює цей образ прозорістю фактури, обмежуючи її тріо жіночих голосів. Співставлення монодії та її консонантних гармоній, перемінний розмір

підкреслюють повільність часової течії, в якій розгортається піснеспів. Перший рядок молитви містить взаємоконтрасні мотиви: інтонація перших сопрано з визхідною інерцією врівноважує сум першого вимовляння. Так поступово виникає усталена асоціація янгольського співу (рис. 1).

Mecca
Mass

I. Kyrie eleison

Михайл Шух
Mikhail Shukh

Andante molto

Sopr. I
Sopr. II, III
Org.
Fl. 4'
Fl. 8'

p *p* *mp*

le. i. son. Ky. ri. e, Ki. rie e. le. i. son, e.
Ki. rie e. le. i. son, Chris. te,

Медитативність підкреслює у певному сенсі сакральну геометрізацію простору: слухач занурюється у переживання духовно-релігійного одкровення, коли горизонтальні лінії-візерунки, перетворюються на гнучкі зціплення інтервальних структур. Так, в «Dies irae» остинатний ритм плавної мелодики та секвенція нагадують хвилеподібність потоків повітря у просторі, розмірені рухи крил янголів. Топос стає менш конкретним, межі звукового об'єму розширюються.

П'ята частина меси – «Victimae paschali» є кульмінаційною, в якій використано елементи відомої пасхальної секвенції XI століття, текст якої належить поетові та історикові Віпо Бургундському. Автор описує відомі євангельські події, навіть діалог народу із Марією Магдалиною. Секвенція славить Воскресіння Христово, яке символізує перемогу життя над смертю.

Цей номер, на відміну від попередніх, починається з органного вступу, який побудовано як наскрізну розгорнуту імпровізацію, дуже деталізовану за контрастними та хроматичними інтонаціями. Орган та звучання сопрано максимально зближені за тембром та звуковеденням, що у сукупності асоційовано із вічним співом янголів.

Дублювання паралельним голосоведенням псалмодії першого розділу дублюється у органній партії, що нагадує середньовічний паралельний органум. Прозорість фактури підкреслює особливе значення тексту, його силабічне вимовляння. Піснеспіви монодійної природи кожного голосу насичені імпровізаційністю.

У Розділі В (другому) автор вдається до контрастного матеріалу: домінує вертикаль, але із виокремленням експресивних риторичних фігур, типом голосоведення за правилами суворого стилю (консонантні співзвуччя на сильних долях). У заключному розділі повертається псалмодійювання та інтонації секвенції.

У сьомому номері «Sanctus» імпровізаційність збагачена варіаціями: полімелодична тканина спирається на образи пташиного співу, діатонічних перегукувань. Особливу роль у вільному фактурному розвитку грає ритмічна нерегулярність, що надає ефекту звукової течії. Композиція номеру вибудовується завдяки прозорій, мінімалістичній фактурі, в якій органна партія остинатна на великих часових проміжках, а вокальні партії створюють фактурні лінії на кшталт ажурного орнаменту. Чергування Ре лідійського та діатоніки надає цій фактурній «грі» легкості, піднесеності над буденністю. Таким чином автор вдається до одного з видів художньої сугестії, як акумуляції інтонаційних «блоків», що є обов'язковим у процесі психологічного резонування.

Так, у фінальному номері меси «Agnus Dei» янгольські піснеспіви стають все більш імпровізаційними у органу та у вокальній партії, тобто вільними та просторовими. Звукова тканина ніби поступово проявляється, візуалізується та наповнюється змістом. Виникає аналогія з проявленим ліком іконопису, який пишеться останнім при

створенні ікони. Просторовість втілено за допомогою фактурної незаповненості, самотнього голосу, який ніби резонує із «горнім» світом. Вокальні партії створено за принципом вільного розгортання та аддиції мотивів. Час ніби зупинено та розчинено у звуках. Автор підводить підсумок мелодичному розвитку усього циклу, нашаровуючи пластичні мелодичні лінії органу та сопрано. Це відбувається завдяки використанню дванадцятитоновості для ефекту осягання усього простору (рис. 2).

1

A... A. gnus De. i, A...

35

p *mp* *p*

A. gnus De. i, A. gnus De. i, A. gnus

De. i, A. gnus

41

De. i, qui tol. lis, M...

Отже, архетип Янголу в месі М. Шука стає найважливішим у реалізації концепції Просвітленості та Любові як сенсу життя, за словами автора. Протягом меси музичний простір спрямовано на поступову розосередженість музичного матеріалу як пошуку першоджерела, з якого все народжується. Також у месі домінують звукові потоки та імпровізаційність. Тому, на нашу думку, першоджерела у музичному плані немає, так як еманация божественного Світла відбувається постійно, світло ніби пронизує всю тканину твору, воно випромінюється повсюди. Втілення автором архетипу Янголу є суто індивідуальним, яскравим трактуванням неосакрального жанру, яке збагачено синестезією, формуванням цілісного переживання цієї музики.

Перспективою дослідження означеної теми може бути здійснення аналізу вищезначеного твору, представленого у різноманітті його виконавських інтерпретаційних версій.

Список використаних джерел і літератури:

1. Архимандрит Киприан (Керн). Антропология Св. Григория Паламы: дисс. ... доктора церковных наук Православного богословского института в Париже. Париж: YMCA-Press, Vol. 1. 1950.
2. Бакумець А.Ю. Жанрово-стильові особливості хорових циклів українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ ст.: дис. ... докт. філософії за спец. 025 «Музичне мистецтво». НАКККіМ. Київ, 2021. 253 с.
3. Батовська Н. Современная хоровая музыка а саррелла: проблемы жанровой типологии. *Вестник музыкальной науки*, 2016. С. 67–74.
4. Беркій О.В. Stabat Mater в аспекті жанрово-стильової динаміки: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / ЛНМА ім. М.В. Лисенка, 2006. 253 с.
5. Бондар Є. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості: монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 388 с.
6. Горбатенко Г. Хорові твори сучасних українських композиторів київської школи. Київ-Дрогобич, 2015. 184 с.
7. Каменєва А.С. Хорова творчість Михайла Шука як духовний універсум: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2020. 212 с.
8. Легенький І.Ю. Музичний нонконформізм як феномен української художньої культури другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: філософсько-антропологічний аналіз: дис. ... канд. філософських наук. Київ. 2017. 194 с.
9. Михайло Шух: митець і час: колективна монографія. Київ: Вид-во НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2019. 240 с.
10. Шелюто В. Проблема сакрального як світоглядна проблема. *Наука. Релігія. Суспільство* / Ін-т проблем штучного інтелекту МОН України та НАН України. 2010. № 4. С. 94–101.

11. Шип С. Духовна музика та споріднені жанрові категорії (до визначення понять). *Мистецтвознавчі пошуки*: Зб. наук. статей та есе, присвячених ювілею Н.О. Герасимової-Персидської. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Вип. 78. Київ, 2008. С. 52–64.

References:

1. Archimandrite Cyprian (Kern). Anthropology of St. Gregory Palamas: diss. ...doctor of ecclesiastical sciences at the Orthodox Theological Institute in Paris. Paris: YMCA-Press, Vol. 1. 1950. [in Russian].
2. Vakumets, A. (2021). Genre-style features of choral cycles of Ukrainian composers from the end of the 20th century to the beginning of the 21st century: diss. ... doc. philosophies for specialization 025 „Musical art”. NAKKKM. Kiev. 253 p. [in Ukrainian].
3. Batovska, N. (2016). Modern choral music a cappella: problems of genre typology. *Bulletin of Music Science*. P. 67–74 [in Russian].
4. Berkii, O.V. (2006). Stabat Mater in the aspect of genre-stylistic dynamics: diss. ... cand. arts: 17.00.03 „Musical art” / LNMA named after M.V. Lysenko. 253 p. [in Ukrainian].
5. Bondar, E. (2019). Artistic and stylistic synthesis as a phenomenon of modern choral work: monograph. Odesa: Astroprint, 2019. 388 p. [in Ukrainian].
6. Horbatenko, H. (2015). Choral works of modern Ukrainian composers of the Kyiv school. Kyiv-Drohobych. 184 p. [in Ukrainian].
7. Kameneva, A. (2020). Mykhailo Shukh's choral work as a spiritual universe: diss. ... cand. of arts: 17.00.03 „Musical art”. Kharkiv. 212 p. [in Ukrainian].
8. Legenkyi, I.U. (2017). Musical nonconformism as a phenomenon of Ukrainian artistic culture of the second half of the 20th – beginning of the 21st centuries: philosophical and anthropological analysis: diss. ... cand. of philosophical sciences. Kyiv. 194 p. [in Ukrainian].
9. Mykhail Shuh: artist and time: a collective monograph. Kyiv: NPU named after M.P. Drahomanova, 2019. 240 p. [in Ukrainian].
10. Shelyuto, V. (2010). The problem of the sacred as a worldview problem. *Science. Religion. Society* / Institute of Problems of Artificial Intelligence of the Ministry of Education and Science of Ukraine and the National Academy of Sciences of Ukraine. 2010. No. 4. P. 94–101 [in Ukrainian].
11. Shyp, S. (2008). Spiritual music and related genre categories (understood by definition). *Searches of art studies*: Collection of sciences. articles and essays dedicated to the anniversary of N.O. Gerasimova-Persidskaya. Scientific Bulletin of the NMAU named after P.I. Tchaikovsky. Vol. 78. Kyiv. P. 52–64 [in Ukrainian].

Мовчан Олексій Володимирович,
*аспірант кафедри музикознавства,
композиції та виконавської майстерності
Дніпровської академії музики*
тел.: (093) 561 - 41 - 39
e-mail: movchanoleksii1@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0009-5431-0825>

**АРАНЖУВАННЯ ФОЛЬКЛОРНОЇ МУЗИКИ ЯК СПОСІБ
ТВОРЧОЇ САМОРЕАЛІЗАЦІЇ ДЖАЗОВОГО ВИКОНАВЦЯ
(на прикладі власного аранжування козацької пісні
«Від поля до поля»)**

Стаття присвячена вивченню особливостей власного джазового аранжування козацької народної пісні із залученням стилістичних рис сучасного музичного напрямку хіп-хоп. Акцент в аналізі авторського аранжування зроблено на розкритті механізмів творчої адаптації фольклору, що включають гармонічні, мелодичні та ритмічні трансформації, які з одного боку зберігають автентичність першоджерела, з іншого – інтегрують його у класичну джазову форму із соло секцією, більш ускладненою гармонічною сіткою із септакордами та використанням власне джазових музичних інструментів. Розглянуто специфіку використання сучасних прийомів аранжування, таких як атональна послідовність акордів, метрична модуляція, нерівномірний розподіл бітів, використання нот із функціональних акордів у проведенні головної теми, як основного методу аранжування. У статті розкрито поняття сучасного джазу та його імпровізаційні особливості. **Мета статті** полягає у науковому обґрунтуванні сутності, значення та побудови власного джазового аранжування фольклорних творів. **Методологія дослідження** ґрунтується на виконавсько-інтерпретологічному, емпіричному та експериментальному методах, методах музично-теоретичного дослідження, що включають у себе метод гармонічного аналізу та аналізу музичної форми. **Наукова новизна** отриманих результатів роботи полягає в обґрунтованості сутності аранжування, як творчого процесу, та результату творчої адаптації фольклорних творів крізь призму джазового аранжування у його сучасному баченні.

Висновки. Поєднання традиційної музики з модерновими музичними стилями, такими як джаз, потребують від автора аранжування знань як стосовно засадничих рис фольклору, так і щодо особливостей сучасного джазового виконавства. Створення подібних аранжувань має потужний потенціал не лише для збагачення музичної індустрії та її різноманіття, але й для міжжанрового й міжстильового обміну і збереження культурної спадщини через творчі інноваційні підходи, адаптуючи народномузичні твори до вимог сучасного слухача. Особливість творчої роботи автора полягає в тому, що аранжуванням козацьких пісень в різних джазових інтерпретаціях приділялось вкрай мало уваги, а поєднання зі стилем хіп-хоп застосовується вперше.

Ключові слова: аранжування, фольклор, козацькі пісні, джаз, джазове аранжування, хіп-хоп.

Movchan Oleksii, postgraduate student of the department of Musicology, Composition and Performing Skills in Dnipro Academy Music

Arrangement of the folk music as a way of creative self-realization of a jazz performer (on the example of own arrangement of the cossack song „From field to field”)

The article is devoted to the study of the peculiarities of the author's own jazz arrangement of the Cossack folk song with the involvement of stylistic features of the modern hip-hop music direction. The emphasis in the analysis of the author's arrangement is made on the disclosure of the mechanisms of creative adaptation of folklore, including harmonic, melodic and rhythmic transformations, which, on the one hand, preserve the authenticity of the original source, and on the other hand, integrate it into a classical jazz form with a solo section, a more complex harmonic grid with septacords and the use of jazz musical instruments. The specifics of using modern arrangement techniques, such as atonal chord sequence, metric modulation, uneven distribution of bits, the use of notes from functional chords in the main theme as the main method of arrangement, are considered. The article reveals the concept of modern jazz and its improvisational features. **The purpose** of the article is to scientifically substantiate the essence, significance and construction of one's own jazz arrangement of folklore pieces. **The research methodology** is based on the performance-interpretive, empirical and experimental methods, methods of music-theoretical research, which includes the method of harmonic analysis and analysis of musical form. **The scientific novelty** of the obtained results lies in the validity of the essence of arrangement as a creative process and

the result of creative adaptation of folklore works through the prism of jazz arrangement in its modern vision. **Conclusions.** The combination of traditional music with modern musical styles such as jazz requires the author of the arrangement to have knowledge of both the fundamental features of folklore and the peculiarities of modern jazz performance. The creation of such arrangements has a powerful potential not only for enriching the music industry and its diversity, but also for intergenre and interstyle exchange and preserving cultural heritage through creative innovative approaches, adapting folk music to the requirements of a modern audience. The peculiarity of this work is that very few works have been devoted to arrangements of Cossack songs in various jazz arrangements, and the combination with hip-hop style is performed for the first time.

The key words: arrangement, folklore, Cossack songs, jazz, jazz arrangement, hip-hop.

Постановка проблеми. Джазове аранжування фольклорної музики для різних музичних складів – це складний творчий процес, який передбачає адаптацію традиційних пісень, гармоній, ритмів до сучасних музичних стилів. Цей процес має свої унікальні риси, серед яких збереження автентичності мелодії, поєднання різних сучасних аранжувальних прийомів, синкопованих ритмів, складної гармонії та квадратної імпровізації які нехарактерні для українських народних пісень, зі збереженням характерних рис фольклору (мелодійність, ладовість); пристосування традиційних українських інструментів до джазового складу музикантів; адаптація фольклорної музики до потреб сучасної аудиторії, яка прагне до інновацій та використання електронних інструментів.

Актуальність теми дослідження полягає у створенні та науковому обґрунтуванні оригінального музичного матеріалу, в основу якого лягли народні ліричні та козацькі пісні, записані на Дніпропетровщині. Прем'єрне виконання джазових аранжувальних автором статті відбулося на апробаційному концерті 8 червня 2023 р. Різностильові обробки поєднали український фольклор з контемпорарі джазом, свінгом, хіп-хопом, драм-енд-бейс та госпел музикою. Загалом тенденція до взаємодії різноманітних джазових стилів та фольклору різних народів світу із плином часу розвивається і посилюється. Відтак, проблема взаємозв'язку автентичного та інноваційного є актуальною та потребує подальших практичних розробок засобами аранжування з багатьох причин, серед яких:

1) збереження культурної спадщини; 2) відновлення інтересу до фольклору завдяки інноваційним підходам, а саме аранжуванням; 3) розширення аудиторії поціновувачів як одного, так і іншого музичного жанру; 4) розвиток відносно нового музичного жанру у вітчизняній культурі – українського етноджазу.

Огляд літератури. Аналітичною базою дослідження стали праці як вітчизняних науковців – І. Бражника [1], Г. Пшенічкіної [2], Є. Куришева [3], Шуай Лі [4], А. Любимової [5], А. Попової [6], О. Сіненко [7], А. Соловйова [8], А. Харенко [9], так і роботи зарубіжних вчених, серед яких – М. Boothroyd [10], J. Williams [11], N. Emura [12], С. Cataldo [13], R. Kaylynn [14], M. Cook [15].

Мета статті полягає у науковому обґрунтуванні сутності, значення та побудови власного джазового аранжування фольклорних творів.

Виклад основного матеріалу. Джаз у своїй суті – це багатогранний, багатожанровий і різностильовий вид мистецтва, який не може існувати без експериментів та культурних синтезів. Лі Шуай у авторефераті дисертації підкреслила: «Джаз, в українському мистецькому середовищі набув синкретичного змісту: з одного боку, – це своєрідний напрям художньої творчості, з іншого, – це інструмент художньо-творчої самореалізації молоді та естетичного пізнання світу засобами музичної діяльності» [4, 3]. Але в такому випадку хотілося би розглянути джаз, як більш глибокий феномен, який в свою чергу має природну схильність до мультикультуралізму та поєднання з іншими музичними напрямками. Тож джаз як явище дійсно можна розглядати і як один з інструментів соціалізації та комунікації. Витоки джазу, як відомо, лежать у народній музиці, головними рисами якої є усна (безписемна) передача та імпровізаційність. До первинних джазових жанрів, які постали саме з народних традицій і стали фундаментом цього музичного стилю, можна віднести робочі пісні – спірічуелс, регтайм, кантрі блюз (фолк блюз), гаїтський фолк, креольський фолк, блюграс, менто (ямайський фолк) тощо. До вторинних належать новорлеанський джаз, госпел-джаз, свінг, фолк-рок та інші.

Джазова музика завжди відрізнялася від інших жанрів своєю відкритістю до інших музичних традицій. Є. Куришев підкреслив, що мистецтво та культура XXI ст. пронизані зверненням до міжстильового взаємопроникнення та інтеграції [3, 51]. У сучасному

джазі міжстильова взаємодія охоплює дуже широкий спектр жанрів від електронної музики до хіп-хопу. Поняття сучасного джазу починається ще з епохи бі-бопу [12, 52]. За твердженням О. Сіненко, базовою характеристикою бі-бопу постає відмова від усіх правил, адже це мистецтво формувалось у невеликих клубах, без огляду на певну соціальну диференціацію [7, 48]. Завдяки дослідженням нових складних гармонічних зворотів, утворених різними інтервальними інноваціями та новими способами імпровізування у самій гармонії, а не в мелодії, зробило цей стильовий напрямок початком так званого «інтелектуального джазу». І. Бражнік підкреслив, що «з моменту появи цього стильового напрямку можна починати відлік історії сучасного джазу» [1, 7]. Яскравими представниками бі-бопу були Чарлі Паркер, Телоніус Монк та Майлз Девіс, останній з яких в свою чергу був засновником та новатором багатьох стилів таких як кул-джаз, модальний джаз, джаз фьюжн. Майлз Ботройд у своїй статті підкреслив, що модальний джаз в першу чергу пов'язаний з уловлюванням звучання окремого акорду, а не з гармонічною прогресією [10, 55]. За твердженням Майкла Кука, «Майлз Девіс заклав гармонічну базу, яка лежить в основі багатьох творчих робіт більшості сучасних гігантів, таких як Майкл Брекер, Хербі Хенкок, Дейв Холланд і Кріс Поттер. Роботи Гіла Еванса, Дона Елліса та Джона Маклафліна стали відправною точкою для останніх новацій у оркестровці, стилі та ритмі» [15, 4].

Поєднання українського фольклору з мотивами первинних фольклорних джазових жанрів є синкретичним процесом, що сприяє створенню нових джазових напрямів, таких як український етноджаз. А. Харенко зазначила, що «на сучасному етапі можна стверджувати про виникнення особливого пласту, синтетичного стилістичного напрямку джазу, що утворився в результаті взаємодії з українською народною творчістю» [9, 85]. Цей напрям не є новим в Україні, до нього зверталась низка відомих в Україні та за її межами музикантів. Зокрема, значний творчий доробок мають відомий бас-гітарист, співзасновник проекту «Jazz-Коло» **Ігор Закус** (альбом «Коломийки Live», 2007 р.); він об'єднує фольклорні твори календарно-обрядового циклу з такими джазовими стилями як фьюжн та свінг. Композитор та музикант **Олександр Саратський** видав альбом «Коломийки», 2018 р. та провів серію тематичних концертів «Обробки українських народних пісень». Вокальний чоловічий гурт «Man Sound» інтегрує українські

фольклорні мотиви у вокальний госпел-стиль у багатоголосному акапельному викладі. Українська співачка і композиторка *Лаура Марти*, за твердженням А. Попової, є апологеткою новацій та створює унікальні композиції, що стоять на межі року, попу, етно-фольку, джазу, блюзу [6, 139].

Усі наведені вище музиканти збагачують українську джазову сцену якісними аранжуваннями та їх майстерним виконанням. Проте, усі вони у своїй творчості звертались здебільшого до популярних народних мелодій, обрядових пісень чи навіть просто мотивів, стилістичних особливостей українського фольклору в цілому. Жанри козацьких та ліричних народних пісень у поле їхнього композиторського інтересу здебільше не потрапляли. Таку тенденцію помітив і А. Соловйов, зазначивши у своїй дисертації, що джазові музиканти досить рідко звертаються до козацьких та ліричних пісень [8, 63].

Джазове аранжування фольклорного твору є процесом суто творчої адаптації народномузичного матеріалу з його специфічними особливостями, яке включає переосмислення гармонічних, ритмічних структур, мелодичних ліній з метою створення нового музичного матеріалу.

Для прикладу власного аранжування візьмемо пісню *«Від поля до поля»* з точки зору поєднання української народної мелодії зі стильовими рисами музичного напрямку хіп-хоп, а саме його джазового контексту. В цілому хіп-хоп не можна трактувати лише як музичний напрямок, це ціла субкультура, що охоплює різні напрямки творчого самовиявлення як брейкданс, реп та графіті. В основі музичного хіп-хопу лежить ритм – це його засаднича риса. Поєднання хіп-хопу з джазом також є досить складним феноменом, над аналізом цього синтезу та його результатів працювало багато американських музикознавців. Джастін Вільямс у своїй статті підкреслював гібридність усіх жанрів, які так чи інакше пов'язані із джазовою музикою, і зазначав: «Завдяки численним піджанрам, які можна класифікувати під дедалі зростаючою «парасолькою», «джаз» імпульс конструювання постійно змінюється в цифрову еру» [11]. Під поняттям цифрової музичної ери мається на увазі використання у сучасній музиці не тільки електронних інструментів, але й і цифрових бітів, семплів які доволі часто зустрічаються у хіп-хопі. Серед провідних джазових музикантів, які грають хіп-хоп-джаз, слід назвати

Совето Кінча, Камасі Вашингтона, Рассела Гана, Роберта Гласпера, Маркуса Хіла. Поєднання рис хіп-хопу з українським фольклором не було метою промоції цієї субкультури у власному творі, це радше є одним із прикладів використання ритмічної пульсації хіп-хопу в аранжуванні іноетильової музики.

Якщо аналізувати аранжування пісні «Від поля до поля», можна помітити, що в його основі лежить поєднання двох елементів – оригінальної (народної) мелодії та тексту, поданому у інтерпретації в дусі хіп-хоп. На відміну від традиційного (звичного) принципу аранжування народних пісень, в нашому випадку використовується притаманна більш сучасним джазовим стилям функціонально атональна гармонічна основа. Загалом, акордову палітру можна було б вкласти до функцій системи тональностей мі-бемоль мажор і мі-бемоль мінор, проте, особливістю сучасних джазових стильових течій, є так звана модальна акордово-гармонічна система або ж система «акорд – лад».

Важливо підкреслити, що всі подальші висновки, що стосуються гармонії, є аналізом її саме в авторському аранжуванні, а не пісенного першоджерела, адже власне українська пісенність (особливо стосовно сольних творів) при всьому своєму різноманітті зазвичай не підпорядковується класичній гармонічній системі.

Твір «Від поля до поля» належить до пізньої козацької лірики, взятий зі збірки «Козацькі пісні Дніпропетровщини». Автентичний варіант цієї пісні має протяжний характер, та повільний темп виконання. Мелодія розгортається у діапазоні нони, якій притаманне плавне голосоведіння. А. Любимова у своїй дисертації припустила, що давня лірика, у тому числі й козацькі пісні, були колись квітучою традицією, та із занепадом Січі втратили свою поширеність у побуті [5, 153]. Дуже важливо підкреслити той факт, що «Козацькі пісні Дніпропетровщини» внесені до всесвітньої нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО. Рис.1 [2, 14].

The image shows a musical score for the song "Від поля до поля" (From Field to Field). It consists of two staves of music in a 6/8 time signature. The tempo is marked as ♩=84. The key signature has one flat (B-flat). The first staff begins with the tempo marking and the lyrics "одна" (one) and "гурт" (group). The second staff continues the melody with the lyrics "1. Від по-ля до по-ля ви-рос-ла то-по-ля" and "ї-ха-ли ко-за-ки до си-ньо-го мо-ря". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Загально прийнятою музичною структурою джазових творів є схема: «мелодія – соло – мелодія». Цю структуру автор застосував і у своєму аранжуванні з додаванням інтро та брідж секції¹.

Моллі Каулун звертав увагу на так званий хіп-хоповий музичний код, який включає в себе: 1) імпровізацію; 2) мелодію, що відтворюється або обігрується саксофоном або трубою; 3) використання акустичних інструментів в ритм-секції, таких як контрабас, ударна установка або акустичне фортепіано; 4) складна гармонічна мова [14, 16].

Передбачувану гармонію самої пісні можна розглянути в наступному прикладі:

6/4 | Gm7 Cm7 Gm7 | Gm7 Cm7 Gm7 |
4/4 | Gm7 Cm7 Bb F | Gm7 Cm7 Gm7 F Gm7 |

Як ми бачимо схематично, твір можна розділити на два музичних періоди, що різняться гармонічно і ритмічно. У власному аранжуванні перший період має розмір 4/4. Гармонія в основному рухається зі швидкістю один акорд на такт. А ось другий період в свою чергу має розмір 6/8 (фактично, зміна розміру відбувається через метричну модуляцію, де чверть попереднього розміру стає рівною чверті з крапкою нового).

4/4 |:Ebmaj9 | Bbmaj#11 :|
4/4 |Ebmaj9 | Dm11 | Bbmaj#11| Bbmaj#11|
|Ebmaj9 | Dm11 | G9 Ebmaj9| Dbmaj#11|
6/8 |:Bb/D | Eb7 | Fm7 Gm7 Abmaj | Bmaj9#11 |E9#11:|
4/4 |Ebmaj9 | Dm11 | Bbmaj#11| Bbmaj#11|
|Ebmaj9 | Dm11 | G9 Ebmaj9| Dbmaj#11|
6/8 |Ebmaj |Dsus4 | Bbmaj | Amaj |Ebmaj | Dsus4 | C6 | D7 |

Як ми бачимо, гармонічна частина твору зазнала значних змін у порівнянні з оригінальною передбачуваною гармонією. Ми бачимо, що відбулась зміна тональності з мінорної на мажорну. В джазовій практиці існує таке поняття, як «modal interchange», коли основним акордом виступає інший акорд, взятий з ладу основного акорду. Кармін Каталдо пояснив це наступним чином: «Тональність будь-якої пісні повинна розглядатися як мажорна. Отже, якщо тональність пісні явно мінорна, то аналіз необхідно проводити, звертаючись до спорідненої мажорної тональності» [13, 224]. В класичній музиці це

¹ Від англ. «bridge» – міст – фактично частина джазової композиції, що з'єднує дві різні або, частіше за все, подібні між собою частини твору.

поняття має назву терцієвої заміни, коли тоніка переноситься на терцію вгору Bb, або вниз. Eb. В даному прикладі Ebmaj є 6 ступенем Gm і є частиною ладу. Тобто, це та сама функція, проте, з іншим басом. Для кращого розуміння цю функцію можна зобразити через систему слеш-акордів, яка виглядала б як Gm/Eb. Якщо звернути увагу на всю гармонічну сітку, то бачимо, що взагалі усі акорди – секундові зміни акордів. Фортепіанний кемпінг не є конкретно тональним, як, наприклад, в свінговій музиці, а виступає атональним. Особливість побудови Bbmaj9 – це наявність сексти в нижньому регістрі з подальшим оберненням тризвуків в середині акорду. Акорди в наведених прикладах можуть трактуватися по-різному – як мажорними, так і мінорними: Bbmaj9 = Gm11, Ebmaj#11, Csus4, Cm13. Ці акорди явно підкреслюють атональний акомпанемент фортепіано. Але при цьому партія бас-гітари є більш тональною та має в основі короткі циклічні рифи з послідовними імпровізаційними видозмінами, створюючи при цьому структуру, яка з одного боку є стабільною, а з іншого гнучкою, дозволяє бас-гітаристу мати імпровізаційні варіації одного і того ж мотиву і розвиває таким чином композицію в рамках біту, все ж маючи тісний зв'язок з бочкою в основних акцентах, які побудовані на чвертях з точкою, або восьмих з точкою.

Бас-гітара таким чином створює музичний діалог з усією ритм-секцією, підкреслюючи загальні акценти. Бас-гітара в початковому семплі використовує 1, 5, 9 та 11 ступінь акорду. І якщо перший акордовий основний і п'ятий структурний ступінь зрозумілі, то використання нони та ундевіми вже є нетиповим, і свідчить про розширення гармонії. Рис. 2.

The image shows a musical score for two instruments: Bass and Drum Set. The Bass part is written in a 4/4 time signature and features a melodic line with several chords indicated above it: Ebmaj9 and Bbmaj#11. The Drum Set part is also in 4/4 time and shows a complex, syncopated rhythm pattern with a tempo marking of 80 bpm. The score is presented in a standard musical notation format with a double bar line at the end of each staff.

Ритмічна особливість хіп-хопу, як і джазу в цілому, – це синкоповані ритми. В даному аранжуванні барабанщик використовує нерівномірний розподіл бітів, що викликає відчуття «затриманого

звучання», коли певні ритмічні удари по малому барабану трохи зміщені відносно основного такту за допомогою різних форшлагів, хоча при цьому хай-хет залишається ритмічно стабільним. Такий прийом джазові барабанщики ще називають «in the pocket», коли удари по малому барабану відбуваються з невеличкою затримкою (lay back), граючи на закритому хай-хеті, та використовуючи бек-біти в тактах. Рис. 3.



Рис. 3.

Як бачимо, вокальна лінія залишилась майже недоторканою порівняно з оригіналом, але суттєво осучаснена за допомогою джазової гармонічної вертикалі, де підкреслюються функціональні ступені акордів. Рис. 4.



Рис. 4.

Висновки. Поєднання традиційної музики з модерновими музичними стилями, такими як джаз, потребують від автора аранжування знань як стосовно засадничих рис фольклору, так і щодо особливостей сучасного джазового виконавства. Створення подібних аранжувань має потужний потенціал не лише для збагачення музичної індустрії та її різноманіття, але й для міжжанрового й міжстильового

обміну і збереження культурної спадщини через творчі інноваційні підходи, адаптуючи народномузичні твори до вимог сучасного слухача. Особливість творчої роботи автора полягає в тому, що аранжуванням козацьких пісень в різних джазових інтерпретаціях приділялось вкрай мало уваги, а поєднання зі стилем хіп-хоп застосовується вперше. Ця тема є надзвичайно актуальною в сучасних умовах, коли українська культура ідентифікується та відстоюється як у політичній так і в культурній площині, поєднання джазу з фольклором центральної та південної України, зокрема, із козацькими ліричними піснями, стає засобом ствердження власної ідентичності та культурного опору.

Проведене дослідження відкриває наступні **перспективи**: 1) розвиток подібних аранжувань в першу чергу має глибокий потенціал не лише для збагачення музичної індустрії країни, але й для культурного обміну та збереження спадщини через творчі інноваційні підходи, адаптуючи таким чином фольклорні твори до вимог сучасного слухача; 2) для усіх джазових виконавців важливим аспектом є творча самореалізація та творчий експеримент; 3) тема джазових аранжувань, ліричних, козацьких пісень є мало розкритою, але при цьому вона є вагомим патріотичним внеском у майбутнє України.

Список використаних джерел і літератури:

1. Бражник І.Р. Вплив творчості Чарлі Паркера на розвиток джазу (на прикладі джазових стандартів «Body and soul» та «Cherokee»). Випускна квал. робота здоб. осв. квал. ст. «Бакалавр» (наук. кер. – Г.М. Пшенічкіна). Дніпро, 2023. 31 с.
2. Козацькі пісні Дніпропетровщини: [зб.]. Дніпропетровська консерваторія ім. М. Глінки; авт. передм. Є. Удод. Дніпропетровськ: ЛізуновПрес, 2015. 495 с.
3. Куришев Е.В. Джазове аранжування фортепіанної академічної музики. *АРТ-платФОРМА*. Вип. 1(5). Київ, 2022. С. 50–61.
4. Лі Шуай Джаз в українському музичному виконавстві початку ХХІ ст. Дис. ... канд. мист. Суми, 2019. 198 с.
5. Любимова А.Я. Традиційна пісенна культура пізнього формування в ареалі Дніпровських порогів: специфіка жанрової системи. Дис. ... доктора філософії. Київ, 2022. 153 с.
6. Попова А.О. Становлення вокально-джазового виконавства в культурному просторі Києва. Дис. ... доктора філософії. Київ, 2023 С. 139.
7. Сіненко О.О. Вплив музичного стилю Бібоп на сучасне джазове виконавство *Музичне мистецтво і культура*. Вип. 34. Кн. 1. Київ, 2022. С. 45–49.
8. Соловійов А.М. Джазова обробка народної пісні у творчості українських

композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Дис. ... доктора філософії. Суми, 2022. 189 с.

9. Харенко А.О. Основні тенденції взаємодії джазу та фольклору в Харківському культурному просторі. *Музичне і сценічне мистецтво*. Харків, 2019 С. 83–89.

10. Boothroyd M. Modal Jazz and Miles Davis: George Russell's Influence and the Melodic Inspiration behind Modal Jazz. *Canadian Undergraduate Journal of Musicology*. Vol. 3. Is. 1. 2010. P. 47–61.

11. Williams J. Jazz/Hip-hop Hybridities and Recording Studio. *Journal on the Art of record production*, 2011. URL: <https://www.arpjournal.com/asarpwp/jazzhip-hop-hybridities-and-the-recording-studio/> (дата звернення 15.11.2024).

12. Emura. N. A modular system generating Jazz-style arrangement for a given set of a melody and its chord name sequence. *The Acoustical Society of Japan Tech.* 29, 1 Japan, 2008. P. 57–59.

13. Cataldo C. Music Algebra: Harmonic Progressions Analysis and CAT (Cataldo Advanced Transformations). *International Journal of Advanced Engineering Research and Science*, Battipaglia (SA), Italy. 2018. P. 224–227.

14. Kaylynn R.M. Jazz Sampling Hip Hop: A View of the Expanded Rhythm Section and the Musical Interactions Between Musicians and Machines. Doctoral Project. Las Vegas. 2022. P. 16.

15. Cook M. Contemporary jazz arranging techniques: a study in time, orchestration, and style. *In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Master of Music in Jazz Studies*. Los Angeles, 2011. P. 4–19.

References:

1. Brazhnyk, I. R. (2023). Influence of Charlie Parker's work on the development of jazz (on the example of jazz standards “body and soul” and “cherokee”). Final work of the applicant for the bachelor's degree. Dnipro. 31 p. [in Ukrainian].

2. Cossack songs of Dnipropetrovs'k region. Dnipropetrovs'k Conservatory M. Glinka; foreword by E. Udod. Dnipropetrovsk: LizunovPress, 2015. 495 p. [in Ukrainian].

3. Kuryshchuk, E.V. (2022). Jazz arrangement of piano academic music. *ART-platform*. Is. 1 (5). Kyiv, 2022. P. 50–61 [in Ukrainian].

4. Li Shuai, (2019). Jazz in the Ukrainian Music Performance of the Early Twenty-first Century. Diss. ... cand. art. Sumy. 198 p. [in Ukrainian].

5. Lyubymova, A.Y. (2022). Traditional song culture of late formation in the area of the Dnipro rapids: specificity of the genre system. Diss ... Doctor of Philosophy, Kyiv, 153 p. [in Ukrainian].

6. Popova, A.O. (2023). Formation of vocal-jazz performance in the cultural space of Kyiv. Thesis for the degree of Doctor of Philosophy. Kyiv, 139 p. [in Ukrainian].

7. Sinenko, O.O. (2022). Influence of the Bebop music style on modern jazz performance. *Musical art and culture*. Is. 34. B. 1. Kyiv, P. 45–49 [in Ukrainian].

8. Solovyov, A.M. (2022). Jazz arrangement of folk songs in the works of Ukrainian composers of the second half of the twentieth and early twenty-first centuries. Sumy, 189 p. [in Ukrainian].

9. Kharenko, A.O. (2019). The main trends of interaction between jazz and folklore in the Kharkiv cultural space. *Musical and performing arts*. Kharkiv, P. 83–89 [in Ukrainian].
10. Boothroyd, M. (2010). Modal Jazz and Miles Davis: George Russell's Influence and the Melodic Inspiration behind Modal Jazz. *Canadian Undergraduate Journal of Musicology*. Vol. 3. Is. 1. P. 47–61 [in English].
11. Williams, J. (2011). Jazz / Hip-hop Hybridities and Recording Studio. *Journal on the Art of record production*. URL: <https://www.arpjournal.com/asarpwp/jazzhip-hop-hybridities-and-the-recording-studio/> (access date 15.11.2024) [in English].
12. Emura, N. (2008). A modular system generating Jazz-style arrangement for a given set of a melody and its chord name sequence. *The Acoustical Society of Japan Tech.* 29, 1. Japan. P. 57–59 [in English].
13. Cataldo, C. (2018). Music Algebra: Harmonic Progressions Analysis and CAT (Cataldo Advanced Transformations). *International Journal of Advanced Engineering Research and Science*, Battipaglia (SA), Italy. P. 224–227 [in English].
14. Kaylynn, R.M. (2022). Jazz Sampling Hip Hop: A View of the Expanded Rhythm Section and the Musical Interactions Between Musicians and Machines. Doctoral Project. Las Vegas. P. 16 [in English].
15. Cook, M. (2011). Contemporary jazz arranging techniques: a study in time, orchestration, and style. In *Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Master of Music in Jazz Studies Los Angeles*. P. 4–19 [in English].

UDC 784.1+781.7 (477)
DOI 10.33287/222441

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>

ТРАКТУВАННЯ ХОРУ В CONCERTO STRUMENTALE В. ЗУБИЦЬКОГО

У статті досліджено один з п'яти хорових концертів відомого українського композитора Володимира Зубицького в аспекті спадковості жанрових традицій, що вплинуло на специфіку трактування хору. **Метою дослідження** є визначення особливостей трактування хорових партій в Concerto strumentale В. Зубицького. **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 інструментального концерту доби бароко та його відродження в Concerto strumentale. **Наукова новизна** основних положень статті полягає у визначенні рис інструментального трактування хорових партій у творі, що представляє жанр хорового концерту, і спадковості в ньому ознак інструментальних концертів доби бароко. **Висновки.** Проведений аналіз Concerto strumentale В. Зубицького показав, що в частинах цього твору трактування хорових партій відбувається в інструментальному ключі. На це вказує комплекс ознак, починаючи від безтекстової основи партій хору, із застосуванням лише окремих складів, до способів видобування звуку, що включають різноманітні вигуки, глісандо, скандування, промовляння та ін. Звучання хору наслідує партії оркестру, а трактування жанру вказує на відродження традицій, властивих інструментальному концерту доби бароко і раннього класицизму, відомому як Concerto grosso. Таке відродження стає однією з тенденцій музичної творчості постмодернізму, з характерними для неї проявами сучасних принципів композиторського мислення. Перспективи подальшого вивчення порушеної теми полягають у вивченні інструментального трактування хорових партій як системи, притаманної сучасному композиторському мисленню.

Ключові слова: творчість Володимира Зубицького, жанр хорового концерту, хорові партії, бароко, постмодернізм.

Karas Vitaliy, postgraduate student of the department of Musicology, Composition and Performing Skills in Dnipro Academy Music

Interpretation of the choir in Concerto strumentale V. Zubytsky

One of the five choral concertos by the famous Ukrainian composer Volodymyr Zubytsky has been studied in terms of the inheritance of genre traditions, which influenced the specifics of the interpretation of the choir. **The purpose** of the study is to determine the features of the interpretation of choral parts in the Concerto strumentale by V. Zubytsky. **The methodology** of the study is based on the principles of historicism as the basis of scientific knowledge of objects of cultural and artistic activity belonging to the sphere of humanitarian knowledge. The leading method is the systematic method, which is characterized by the search for relationships and interaction of individual components within the framework of the whole; in our case, this is the genre of the instrumental concert of the

Baroque era and its revival in the Concerto strumentale. **The scientific novelty** of the main provisions of the article lies in determining the features of the instrumental interpretation of choral parts in the work, which represents the genre of the choral concert, and the inheritance of the features of instrumental concerts of the Baroque era in it. **Conclusions.** The analysis of the Concerto strumentale by V. Zubytskyi showed that in parts of this work the interpretation of the choral parts occurs in an instrumental key. This is indicated by a complex of features, starting from the textless basis of the choir parts, using only individual syllables, to the methods of sound extraction, including various exclamations, glissandos, chants, utterances, etc. The sound of the choir imitates the orchestral parts, and the interpretation of the genre indicates the revival of traditions inherent in the instrumental concert of the Baroque and early classicism era, known as the Concerto grosso. Such a revival becomes one of the trends in the musical creativity of postmodernism, with its characteristic manifestations of modern principles of composer's thinking. The prospects for further study of the raised topic lie in the study of the instrumental interpretation of the choral parts as a system inherent in modern composer's thinking.

The key words: Volodymyr Zubytsky's work, choral concert genre, choral parts, baroque, postmodernism.

Постановка проблеми дослідження. Творчість сучасного українського композитора Володимира Зубицького є широко відомою в академічних і позаакадемічних колах. Висока композиторська активність у поєднанні з індивідуальною манерою письма приволикають значну увагу до творчого спадку митця з боку виконавців і науковців. Наслідуючи й відтворюючи традиції української музичної культури, В. Зубицький своїми творами гідно представляє сучасне мистецтво України на міжнародній арені.

У широкій жанровій палітрі творчості В. Зубицького можна окремо виділити хорову галузь і вказати на постійне звернення композитора до жанру хорового концерту, який має давню історію побутування і глибоке національне коріння. Феномен хорових концертів В. Зубицького полягає у відродженні давніх традицій на основі осучаснення музичної мови та проникнення в жанр національно-фольклорного компонента.

У зв'язку із цим вельми специфічним є трактування хору, що зазвичай виступає носієм вербального тексту і, як наслідок, проголошує головні ідеї, які знаходять втілення в музиці. У хорових

концертах В. Зубицького хоріві партії наділено іншими функціями, хор доволі часто співає без конкретних слів. Аналогічне явище можна спостерігати в хорових мініатюрах композитора, написаних на фольклорні тексти.

Аналіз сучасних публікацій. Хорові твори В. Зубицького неодноразово перебували у сфері наукових зацікавлень різних авторів, які зосереджували свою увагу на певних аспектах творчості композитора. Так, у монографії та статтях М. Варакути було здійснено аналіз музичної мови хорових мініатюр В. Зубицького, написаних на фольклорні тексти [1; 2], та жанрово-стильові аспекти трактування жанру хорового концерту в сучасній українській музиці (на прикладі хорового концерту «Гори мої») [3]. Про тенденції розвитку хорової мініатюри у творчості В. Зубицького йшлося в статті В. Охманюк [6]. У статті А. Луїної на прикладі хорового концерту «Ярмарок» В. Зубицького було визначено звукосюжетну поетику українського ярмарку [5]. У статті Н. Скопцової, Н. Ковмір та О. Семенової вивчено риси хорової творчості композитора на прикладі *Concerto strumentale* [7]. У публікаціях Ю. Шкільнюк [8] та Н. Якобчук [9] наголошено на жанрово-стильових особливостях хорової творчості В. Зубицького та на рисах хорового письма композитора (в тому числі на прикладі хорового концерту «Гори мої»). Аналіз публікацій виявив, що їхні автори практично не досліджують специфіку трактування хорових партій у хорових концертах В. Зубицького.

Мета статті – визначити особливості трактування хору в *Concerto strumentale* В. Зубицького.

Об'єктом дослідження є жанр хорового концерту в творчості В. Зубицького, а **предметом** – специфіка трактування хорових партій у *Concerto strumentale* В. Зубицького.

Основний матеріал. *Concerto strumentale*, написаний 1993 року, є одним з п'яти хорових концертів В. Зубицького. Це великий п'ятичастинний цикл для мішаного хору, ударних і фортепіано на слова В. Довжика та народні. Його особливістю є трактування партій хору. Виходячи з аналізу хорової партитури, можна зробити висновок, що вони більшою мірою виступають не як хоріві, а інструментальні голоси, вподобляючись партіям ударних інструментів та фортепіано, також задіяного як перкусія. Специфіка такого розуміння хорових партій вкорінюється у природу жанру концерту, який в даному творі постає не як вокально-хоровий, а як інструментальний.

Як відомо, у добу бароко і раннього класицизму інструментальному концерту надавалося важливе місце у жанровій системі європейської музики. Він мав назву *Concerto grosso* і займав перехідне положення на шляху формування жанру сольного інструментального концерту, який остаточно затвердився у добу музичного класицизму. *Concerto grosso*, виникнення якого було пов'язане з італійською музичною культурою, зокрема з творчістю відомого італійського композитора А. Кореллі, виконувалися інструментальними капелами, їхні оркестрові партії поділялися на сольні та супровідні (*solo* та *ripieno*) і мали у своїй основі тематизм суто інструментального характеру. З оркестрової маси виділялися солісти, які об'єднувались у тріо, їхні партії протиставлялись оркестровому *tutti*, і це утворювало типові для музикування доби бароко просторово-динамічні контрасти звучання. Тематизм мав узагальнений характер без вербалізації партій, тому що вокально-текстовий компонент перебував поза межами стилістики цього суто інструментального жанру. У складі капели перебували інструменти струнної групи, клавесин та окремі духові, переважно пара гобоїв і пара валторн. Щодо виконавського начала, воно було представлене «через інструментарій, який у ньому традиційно використовувався <...> Пізньоренесансні та барочні *concerti grossi* виявляють типову тенденцію у використанні інструментів, що полягає в мобільному варіюванні їхнього конкретного складу, який часто залежав від простої наявності виконавців та інструментів. Не тембри інструментів були головним завданням, а поділ на *solì* та *tutti*, а також наявність наскрізної облігатної партії *continuo* як гармонійної основи форми» [4, 97]. Надалі жанр *Concerto grosso* був витиснений класичною симфонією і сольним інструментальним концертом, тому концерт для оркестру фактично припинив своє існування.

Concerto strumentale В. Зубицького є спробою відновлення цього жанру в сучасному розумінні і трактуванні, в контексті естетики постмодернізму, що відкриває авторові необмежені можливості для творчого експерименту. Композитор експериментує з виконавським складом, беручи за основу інструментального концерту хор, а також із тематизмом, яскраво забарвлюючи його у національні тони і переосмислюючи узагальнений принцип побудови тематичного матеріалу у бароковому *Concerto grosso*. Оскільки хор стає репрезентантом інструментального музикування, а його тематизм до

того ж забарвлюється у національні тони, у трактуванні хорових партій спостерігаємо інструментальний принцип, начебто вони є інструментами оркестру. Для створення ефекту оркестрового звучання хорових партій композитор позбавляє їх текстової основи, тому замість слів і фраз хор співає окремі склади фонового характеру. Це трапляється у численних музичних побудовах, навіть протягом цілих частин цього хорового концерту.

Розглянемо цей принцип детальніше, на прикладі трактування В. Зубицьким першої частини. Вона написана у темпі *Allegro energico*, до якого композитор додає темповий нюанс *quasi swing*, вказуючи на улюблену ним джазову стилістику і вільно-імпровізаційний спосіб відтворення матеріалу хорових партій. Ще один вказаний автором нюанс, цього разу виконавський – *marcato* – поширюється на спосіб артикуляції хорових партій під час співу. Текст, який пропонується артикулювати штрихом *marcato*, практично позбавлений змістовності. Це окремі склади «пом подум», «паба даба», «дабада да», «дібі», «падам бі» та ін. Безупинне вимовляння виконавцями хорових партій виписаних складів тексту у змінних метрах та з перемінними акцентами під час тривалого розгортання матеріалу даної частини призводить до утворення яскраво виражених шумових ефектів нагнітання звуку, що сподобляє ці партії ударним інструментам, які теж поступово приєднуються до хорового звучання. Створена звукова картина відтворює специфічне поєднання фольклоризованої основи і вже згаданої джазової стилістики, а в хорових партіях завдяки постійному вимовлянню особливого тексту усіяко підкреслюється інструментальний спосіб творення звуку.

Аналіз матеріалу першої частини дає підстави зрозуміти, наскільки далеко композитор віддаляється від початкового жанрового інваріанту інструментального концерту, обираючи для свого твору не академічну, а фольклоризовану основу музичного матеріалу, до того ж збагачену свінгом, і включаючи у музичну тканину перкусію, а не традиційні інструменти камерного оркестру. Крім того, унаслідок принципу *divisi* в хорових партіях, трактованих як інструменти оркестру, виникає суттєве зростання кількості таких *quasi* інструментальних голосів і утворюється повноцінний голосовий оркестр.

Тож у даному випадку йдеться не стільки про історичну спадковість традицій існування жанру хорового концерту в

українській музиці, скільки про тяглість і спадковість традицій жанру інструментального концерту для оркестру, який активно розвивався в європейській музиці доби бароко і далі зник, переродившись в жанри інструментальної музики передкласичної та класичної доби. Ідеї змагання та контрастного зіставлення різних виконавських груп, властиві бароковому інструментальному концерту, проявлялись у побудові партій і принципах роботи з музичним матеріалом, які були суто інструментальними, без проникнення в них вокально-хорового компонента, пов'язаного з відображенням слова. Використання співу без слів в *Concerto strumentale* В. Зубицького відображає суто інструментальний підхід до побудови і тлумачення партій, які розуміються композитором не як вокально-хорові, а як інструментальні. На тому спадковість традиції фактично переривається, на що вказують підхід до трактування партій «оркестру» та музична мова твору. Композитор творчо переосмислює спадок минулого та демонструє власний погляд на його відродження в реаліях сьогодення.

Щодо утвореного в *Concerto strumentale* «оркестру», він є перкусійним. На це вказують численні шумові ефекти, які акустично виникають у постійних безтекстових виголосах хору. Як відомо, перкусійні оркестри виникають у ХХ столітті, що відображало зростання в цей період статусу ударних інструментів та підвищення інтересу композиторів до їхніх сольних-ансамблевих виконавських можливостей. У партитурі *Concerto strumentale* вказана велика кількість різноманітних ударних інструментів, фортепіано теж трактоване як ударний інструмент. У сукупності з хоровими партіями, які теж мають співати матеріал перкусійного типу, складається оркестр, типовий для музики кінця ХХ століття. У бароковому оркестрі не було жодного з інструментів, задіяних В. Зубицьким у партитурі *Concerto strumentale*.

Щодо традицій трактування форми, слід зауважити на циклічність будови *Concerto strumentale*, що наслідує ознаки жанрового інваріанта. Однак природа такої циклічності є різною. Циклічність інструментальних концертів доби бароко походить від зіставлення прискороженого та повільного темпу, в якому мають виконуватися частини, тому для тричастинного циклу барокового *Concerto grosso* типовим був контраст за принципом «швидко – повільно – швидко», який далі перейшов у жанр сольного

інструментального концерту та інструментальної сонати доби класицизму. Щодо концерту В. Зубицького, об'єднання частин у п'ятичастинному циклі *Concerto strumentale* відбувається на основі докорінної трансформації початкової жанрової моделі під впливом різностильових проявів сучасної музичної культури, що є ознаками типової для творчості композиторів кінця ХХ століття естетики постмодернізму.

Якщо брати до уваги принципи побудови окремих частин, то в барокових інструментальних концертах вони засновані на чергуванні гри всього оркестру і ансамблів солістів. У жанрі *Concerto grosso* першої половини ХVІІІ ст. у таких протиставленнях був задіяний ансамбль за участю трьох інструменталістів, а протиставлення різних за щільністю музичної тканини *tutti* і тріо утворювали темброво-динамічні контрасти, властиві естетиці західноєвропейського музичного бароко. Головною функцією *tutti* було викладення основної теми, тоді як роль ансамблів зводилась до насичення музичної фактури виконавською віртуозністю кількох солістів, які брали участь у музикуванні. У *Concerto strumentale* В. Зубицького спостерігається прямо протилежний принцип формотворення, коли музична форма виростає не з контрастних зіставлень різних фактурних складів, а з поступового накопичення одноафектного матеріалу, який розгортається протягом усієї музичної форми. Ця тенденція трапляється в частинах з інструментальним принципом трактування хорових партій, визначаючи спосіб роботи композитора з початковим матеріалом та характер розвитку тематизму.

Щодо тематизму та способів його розвитку, слід зазначити естетику галантного стилю, яка було невід'ємним атрибутом барокових і ранньокласичних *Concerto grosso*, та наявність здобутків сучасного композиторського мислення, заснованих на перетворенні глибинних рис українського фольклору і збагачених джазовою стилістикою, в *Concerto strumentale* В. Зубицького. Сильова багатовимірність, еkleктика поєднання суперечливих стилістичних компонентів, зокрема переплетення народної традиції з естрадним мистецтвом, стає однією з однак музичного мислення нашого часу, втіленням в музиці академічного напрямку духу сучасного життя. Партії хору насичені різноманітними вигуками, глісандо, скандуваннями, промовляннями та іншими способами звуковидобування на безтекстовій основі, що надає їхньому звучанню

яскраво виражених інструментальних рис, а дисонантність та напруженість звучання в поєднанні з майже незмінним остинатним рухом створюють стихію невпинної моторики.

Висновки. Проведений аналіз Concerto strumentale В. Зубицького показав, що в частинах цього твору трактування хорових партій відбувається в інструментальному ключі. На це вказує комплекс ознак, починаючи від безтекстової основи партій хору, із застосуванням лише окремих складів, до способів видобування звуку, що включають різноманітні вигуки, глісандо, скандування, промовляння та ін. Звучання хору наслідує партії оркестру, а трактування жанру вказує на відродження традицій, властивих інструментальному концерту доби бароко і раннього класицизму, відомому як Concerto grosso. Таке відродження стає однією з тенденцій музичної творчості постмодернізму, з характерними для неї проявами сучасних принципів композиторського мислення.

Перспективи подальшого вивчення полягають у вивченні інструментального трактування хорових партій як системи, притаманної сучасному композиторському мисленню.

Список використаних джерел і літератури:

1. Варакута М.І. Жанрово-стильова специфіка хорових мініатюр Володимира Зубицького: монографія. Дніпро: Ліра, 2016. 190 с.
2. Варакута М.І. О фольклорных истоках жанра хоровой миниатюры в современной украинской музыке (на примере минитриптиха «Співаночки» В. Зубицького). *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник ОДМА ім. А.В. Нежданової. 2012. Вип. 15. С. 254–265.
3. Варакута М.І. Хоровий концерт «Гори мої» В. Зубицького: жанрово-стильові аспекти трактовки жанра в сучасній українській музиці. *GESJ: Musicology and Cultural Science*. 2014. № 1 (10). С. 17–21.
4. Гребнева І.В. Жанровий стиль Concerto grosso: генезис, константні ознаки. *Вісник ХДАДМ*. 2017. Вип. 2. С. 94–98.
5. Луніна А. Звукосюжетна поетика українського ярмарку: хоровий концерт «Ярмарок» Володимира Зубицького. *Київське музикознавство*. 2006. Вип. 20. С. 148–162.
6. Охманюк В.Ф. Тенденції розвитку хорової мініатюри у творчості Володимира Зубицького. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Серія: Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 24. С. 161–164.
7. Скопцова О., Ковмір Н., Семенова О. Риси хорової творчості Володимира Зубицького на прикладі «Concerto strumentale». *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2022. Вип. 47. С. 88–93. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269584>

8. Шкільнюк Ю. Жанрово-стильові особливості хорової творчості В. Зубицького. *Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики*: матер. IV всеукр. наук.-практ. конф., 29 жовтня 2020 р. Харків: ТОВ «Планета-Прінт», 2020. С. 100–102.
9. Якобенчук Н.О. Хорове мистецтво В. Зубицького. *Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство*: тези доповідей III Міжнар. наук.-практ. конф., 24–25 березня 2021 р. Київ: КНУКіМ, 2021. Ч. 2. С. 94–96.

References:

1. Varakuta, M. (2016). Zhanrovo-styl'ova spetsyfika khorovykh miniatur Volodymyra Zubyts'koho [Genre and stylistic specificity of choral miniatures by Volodymyr Zubytsky]. Dnipro: Lira, 190 [in Ukrainian].
2. Varakuta, M. (2012). O fol'klornykh istokakh zhanra khorovoy miniatury v sovremennoy ukrainskoy muzyke (na primere minitriptikha „Spívanochki” V. Zubitskogo) [About the folklore origins of the choral miniature genre in modern Ukrainian music (on the example of the minitriptych „Spivanochka” by V. Zubytsky)]. *Musical art and culture. Scientific Bulletin of the ODMA named after A.V. Nezhdanova*. Is. 15, 254–265 [in Russian].
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. Zubytsky: genre and style aspects of the interpretation of the genre in modern Ukrainian music]. *GESJ: Musicology and Cultural Science*. Is. 1 (10), 17–21 [in Russian].
4. Grebneva, I. (2017). The style of the Concerto grosso genre: genesis, constant peculiarities. *Visnyk KhDADM*. Is. 2, 94–98 [in Russian].
5. Lunina, A. (2006). Zvukosyuzhetna poetyka ukrayins'koho yarmarku: khorovyy kontsert „Yarmarok” Volodymyra Zubyts'koho [Sound-plot poetics of the Ukrainian fair: choral concert of „Fairs” by Volodymyr Zubytsky]. *Kyiv Musicology*. Is. 20, 148–162 [in Ukrainian].
6. Okhmanyuk, V. (2017). Tendentsiyi rozvytku khorovoyi miniatury u tvorchosti Volodymyra Zubyts'koho [Trends in the development of choral miniatures in the work of Volodymyr Zubytsky]. *Ukrainian culture: past, present, ways of development. Series: Art History*. Is. 24, 161–164 [in Ukrainian].
7. Skoptsova, O., Kovmir, N., Semenova, O. (2022). Rysy khorovoyi tvorchosti Volodymyra Zubyts'koho na prykladi „Concerto strumentale”. [Features of the choral work of Volodymyr Zubytsky on the example of „Concerto strumentale”]. *Visnyk KNUKіM. Seriya: Mystetstvoznnavstvo. Bulletin of KNUKіM. Series: Art history*. Is. 47, 88–93 [in Ukrainian].
8. Shkilnyuk, Yu. (2020). Zhanrovo-styl'ovi osoblyvosti khorovoyi tvorchosti V. Zubyts'koho [Genre-style features of V. Zubytsky's choral work]. *Conducting and choral education: synthesis of theory and practice: materials of the IV All-Ukrainian Scientific-Practical Conference, October 29, 2020*. Kharkiv: Planeta-Print LLC, 100–102 [in Ukrainian].

9. Yakobenchuk, N. (2021). Khorove mystetstvo V. Zubyts'koho [Choral Art of V. Zubytsky]. *Ukraine in World Globalization Processes: Culture, Economy, Society: Abstracts of the Reports of the III International Scientific and Practical Conference*, March 24–25, 2021. Kyiv: KNUKiM. Part 2, 94–96 [in Ukrainian].

UDC 78.083.626

DOI 10.33287/222442

Боголюбов Олексій Олегович,
*аспірант кафедри музикознавства,
композиції та виконавської майстерності
Дніпровської академії музики*
тел. (067) 459 - 87 - 48
e-mail: alekbogolyubov@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-5592-2801>

ІМПЛЕМЕНТАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНИХ МУЗИЧНИХ ТРАДИЦІЙ У ДЖАЗОВЕ МИСТЕЦТВО: КОМПЕТЕНТІСНИЙ ПІДХІД

Метою статті є аналіз професійних навичок, які необхідно мати джазовим виконавцям для успішного впровадження національних музичних традицій у джазову музику, а також формулювання рекомендацій щодо включення національних музичних традицій до джазового репертуару. У статті використовуються такі **методи** як аналітичний – вивчення теоретичних та науково-методичних праць із джазової імпровізації та освіти, компаративний – порівняння підходів до навчання джазових виконавців у різних країнах і культурних контекстах, історико-культурологічний – дослідження історії розвитку джазового мистецтва під кутом зору імплементативності національних музичних традицій, музикознавчий аналіз – виявлення та дослідження успішних прикладів інтеграції національних музичних елементів у творчість джазових виконавців. **Наукова новизна** статті полягає у визначенні та систематизації компетенцій джазових музикантів, необхідних для впровадження традицій національної музичної культури в джазове мистецтво на міжнародному рівні. Також уперше проаналізовано процес інтеграції музичних традицій різних культур у джаз, як засіб збереження та популяризації музичної спадщини країни. **Висновки.** Джазові виконавці потребують технічних навичок, знань теорії джазу та загальної культурної ерудиції, щоб інтегрувати національну музичну спадщину у власні імпровізації. Джаз – це

динамічний процес, який вимагає постійного експериментування, рефлексії та адаптації. Інноваційна інтеграція стилів і творча чутливість мають вирішальне значення. Незважаючи на критичні моменти в своїй історії, джазова музика продовжує розвиватися завдяки інноваціям та інтеграції з іншими музичними культурами. Приклади інтеграції в джаз музичних елементів різних країн, таких, як бразильська босанова, кубинська сальса або індійська рага, демонструють мультикультурну природу сучасного джазу та його здатність до еволюції.

Ключові слова: джазове мистецтво, джазова імпровізація, джазова освіта, музичні компетенції, інтеграція музичних традицій, світова музична культура.

Bogoliubov Oleksii, the postgraduate student of the department of Musicology, Composition and Performing Skills in Dnipro Academy Music

Implementation of national musical traditions in jazz art: a competence-based approach

The purpose of the article is to analyze the skills that jazz performers need to successfully incorporate national musical traditions into jazz music and to formulate recommendations for incorporating national musical traditions into the jazz repertoire. The **methods** of the research are analytical – studying theoretical and scientific-methodological works on jazz improvisation and education, comparative – comparing approaches to training jazz performers in different countries and cultural contexts, historical and cultural – researching the history of jazz development from the perspective of the implementation of national musical traditions, musicological analysis – identifying and studying successful examples of integrating national musical elements into the work of jazz performers. The **scientific novelty** of the article lies in the identification and systematization of jazz musicians' competencies necessary for the implementation of national musical culture traditions into jazz art at an international level. Additionally, for the first time, the process of integrating musical traditions from various cultures into jazz is analyzed as a means of preserving and promoting the country's musical heritage. **Conclusions.** Jazz performers require technical skills, knowledge of jazz theory, and general cultural erudition to integrate national musical heritage into their improvisations. Jazz is a dynamic process that demands continuous experimentation, reflection, and adaptation. Innovative style integration and creative sensitivity are essential. The multicultural nature of the

contemporary jazz music and its possibility to the evolution is being demonstrated by the examples of the integration into jazz musical elements of different countries such as Brazilian bossa nova, Cuban salsa or Indian raga and etcetera.

The key words: jazz art, jazz improvisation, jazz education, musical competencies, integration of musical traditions, world musical culture.

Постановка проблеми. У статті розглянуто важливість принципів, які формують компетентність джазових виконавців, зокрема, таких, як наявність технічних навичок, знання музичної теорії, креативність та вміння імпровізувати. Джаз постійно збагачується різними музичними стилями і традиціями. Однак проблема полягає в потребі розвитку методології підготовки джазових виконавців, яка б інтегрувала як технічні й теоретичні знання, так і культурно обумовлені компетенції.

Актуальність статті зумовлена необхідністю переосмислення та переоцінки сучасного стану розвитку джазового мистецтва в Україні в умовах інтеграції у світовий музичний контекст. Джаз є динамічним видом мистецтва, відкритим до інновацій і таким, що пропонує унікальні можливості для збереження і розвитку національних музичних традицій. Створення сучасного джазового проєкту, що поєднує національні елементи фольклорного, класичного та сучасного джазових стилів, є важливим кроком у процесі розвитку культурної ідентичності та зміцнює міжнародний імідж України. Інтеграція музичних елементів власної країни в джаз, як це було зроблено в інших національно-культурних контекстах, може збагатити українську музичну культуру і сприяти її поширенню у світовому культурному просторі.

Огляд літератури. Основні компетентності джазового виконавця відображені в різних джерелах. Зокрема, Д. Аберсольд наголошує на важливості технічних навичок та розумінні теорії музики у своєму «Довіднику з джазу» [3]. Про важливість джазової освіти пише Н. Гокке в дисертації «Що поставлено на карту в джазовій освіті» [8]. Фундаментальний план джазової освіти у вищих навчальних закладах був запропонований Дж. Кокером у посібнику «Навчання джазу» [5].

Освоєння джазового репертуару сприяє музичному спілкуванню з виконавцями з усього світу. Більш глибоко про зв'язок між стандартний джазовим репертуаром та імпровізацією можна

ознайомитись у статті Т. Рена [14]. Робота з метрономом вимагає не лише ідеальної точності, але й уміння свідомо маніпулювати ритмом, рівномірно відстаючи або випереджаючи його для створення груву (В. Аєр [9]).

В американських та європейських програмах джазової освіти розроблені окремі курси спеціально для розвитку кожної з компетентностей: джазова історія, теорія (М. Левайн [10], Ш. Берг [4]), гармонія (Ч. Меткельф [11]), аранжування (Т. Піз та К. Пулліг [12]), композиція (Т. Піз «Джазова композиція: теорія та практика» [13]), ритміка, читання з листа, тренування слуху (Дж. Аберсольд [2]).

На будь-якому етапі вивчення вищезазначених дисциплін постає питання художності створеного моменту. Цій проблемі присвячено дисертацію І. Форемана «Культура і поетичність джазової імпровізації» [6].

Метою статті є аналіз професійних навичок, які необхідно мати джазовим виконавцям для успішного впровадження національних музичних традицій у джазову музику, а також формулювання рекомендацій щодо включення національних музичних традицій до джазового репертуару.

Об'єктом дослідження є світові музичні проєкти з інтеграції національних музичних традицій у джазову музику, а **предметом** – компетенції джазових виконавців, що є визначальними для успішної реалізації проєктів з інтеграції національних музичних традицій у джазову музику.

Основний матеріал дослідження. Першочерговою компетенцією джазового музиканта є досвід прослуханої музики. У джазі, як і в інших видах музичного мистецтва, важливу роль відіграє тяглість традицій. Тому необхідно вміти розпізнавати на слух характерні елементи джазової «мови», мати глибокі знання джазової музики різних епох і стилів, орієнтуватися в особливостях виконавських манер видатних представників цього виду мистецтва. Усе це сприяє розвитку музичного смаку та творчої інтуїції. Важливим елементом у підготовці джазового музиканта є вміння використовувати теоретичні знання, як загальні, так і специфічні для конкретного музичного напрямку. Теорія повинна бути тісно пов'язана з практикою. Це стосується як класичної музичної теорії, так і специфічно джазових її аспектів, таких, як джазові розташування

акордів, застосовувані лади для імпровізації, обігрування акордів та «outside», регармонізація тощо.

Одним із найважливіших аспектів джазового виконання є імпровізація, яка передбачає створення музичного матеріалу в реальному часі. Щоб опанувати джазову імпровізацію, музикантам рекомендується вивчати та опановувати музичну мову, включаючи мелодію, гармонію, ритм, артикуляцію, звучання, історію та концепції традиційних стилів і визначних виконавців. Музикант повинен володіти технічними навичками побудови імпровізаційних фраз, знати особливості джазового гармонічного голосоведення. Володіння інструментом є дуже важливим для розвитку таланту джазового музиканта.

Важливим етапом у становленні майже всіх джазових музикантів є вивчення одного або кількох музичних «героїв» або музикантів-натхненників. Такий підхід дозволяє музикантам імпровізувати грамотно, виразно та усвідомлено, максимально наближено до оригіналу. В американській та європейській джазовій освіті копіювання стилю своїх музичних кумирів вважається корисним етапом навчання, але слід усвідомити місце музиканта в історії джазу та музичні шляхи, якими він йшов до створення власного стилю. Спираючись на досягнення цих музикантів, кожен джазовий виконавець має знаходити свій власний творчий шлях. Усі ці аспекти є ключовими для формування джазового музиканта, і їхнє вивчення триває на всіх етапах професійного розвитку. Ці важливі методи музичної освіти вже давно використовуються за кордоном і зараз активно впроваджуються в Україні.

Критеріями високого рівня джазового музиканта є розвинений музичний слух, пам'ять, музична індивідуальність, чуттєвість, розвинені композиторські здібності, концептуальність, відкритість, багатство внутрішнього світу, яскраво виражені особистісні якості та педагогічні навички. Критеріями успішності музиканта є такі показники, як затребуваність на національному та міжнародному рівнях, участь у міжнародних творчих колабораціях, успішні авторські проєкти, записані альбоми, виступи на національних та міжнародних джазових фестивалях, позитивні відгуки вітчизняних і зарубіжних критиків, якість підготовки студентів.

Багато джазових виконавців та композиторів, прагнучи віднайти власний творчий шлях, створюють принципово нові музичні форми на

джазовій основі. Частина музикантів звертається до мистецьких традицій своїх країн, таких, як фольклор, академічна музика або поп-музика, для пошуку нових ідей.

Один із перших альбомів латиноамериканського джазу *Afro* (1954) з'явився завдяки співпраці фундатора джазового стилю бібоп, американського трубача і композитора Діззі Гіллеспі з кубинським перкусіоністом Чано Поццо. Новаторський підхід до поєднання афро-кубинських ритмів з джазовими гармоніями та імпровізацією не лише змінив джазову сцену, а й створив нові можливості для міжкультурного музичного обміну, розширив музичний словник джазу, сприяв міжнародному визнанню кубинської музики, зробивши її невід'ємною частиною світового музичного ландшафту. Афро-кубинські ритми з їхньою поліметрією та синкопованими малюнками стали новим викликом для джазових музикантів, розширивши ритмічний арсенал і сприяючи подальшому розвитку сальси. Діззі Гіллеспі став провідником на міжнародну джазову сцену для кубинського трубача Артуро Сандовалу на початку його кар'єри, що лягло в основу фільму «За любов або країну: історія Артуро Сандовала» (*For Love or Country: The Arturo Sandoval Story*) [7].

Одним із сучасних музикантів, який привносить сутність Куби в джаз, є піаніст *Гонсало Рубалькаба*. Важливою частиною кар'єри Рубалькаби стала його співпраця з провідними кубинськими музикантами, такими як Іракере та Артуро Сандовал. Його подальша співпраця з Чарлі Хейденом, Джо Ловано та Жаком ДеДжоннеттом, виступи на найбільших джазових фестивалях та запис альбому *Mi Gran Pasion* (1987) сприяли розвитку сучасного латиноамериканського джазу у світовому джазовому контексті.

Співпраця американського джазового саксофоніста Стена Гетца з такими бразильськими музикантами, як композитор і піаніст Антоніо Карлос Жобім, гітарист Жуан Жілберто та вокалістка Астрід Жілберто призвела до створення одного з його найвідоміших альбомів босанови *Getz/Gilberto* (1964), до якого увійшли такі хіти, як *The Girl from Ipanema* та *Corcovado*. Альбом отримав широке визнання та комерційний успіх і спричинив довготривалий інтерес джазового світу до бразильської музики. Це поєднання ознаменувало новий етап у розвитку джазу; бразильська музика була інкорпорована в структуру джазу, створивши новий витончений стиль. Босанова отримала

широке визнання в США та Європі і стала важливою частиною джазового репертуару.

Альбоми американського джазового піаніста і композитора з іспанським корінням Чіка Корія, такі як *Light as a Feather* (1973) та *My Spanish Heart* (1976) стали знаковими роботами, які продемонстрували глибоке вивчення та адаптацію іспанської музичної традиції в контексті джазу. Інтерес до іспанської музики, особливо до фламенко, виник у Корія ще на початку його кар'єри. У цих альбомах Корія поєднав складні ритми та мелодії фламенко з імпровізацією та гармоніями джазу, щоб створити інноваційний, оригінальний та унікальний музичний текст. Наприклад, у композиції *Spain* Корія використав мелодію з Концерту Аранхуеса іспанського композитора Хоакіна Родріго в якості вступу і адаптував її до джазового контексту, перетворивши на один з найбільш знакових творів у своєму репертуарі. Адаптація Корія іспанської музики до джазу також очевидна в його співпраці з іспанським музикантом Пако де Лусія. Ця співпраця дала новий поштовх розвитку фламенко і джазу та створила нові можливості для експериментів і збагачення обох жанрів. Більш детальне дослідження творчості Чіка Корія можна знайти у дисертаційній роботі Б. Стецюка «Джазова фортепіанна імпровізація як полістилістичний феномен (на прикладі творчості Чіка Корія)» [1].

Сучасною фігурою в процесі інтеграції традицій індійської музики в джаз є провідний індійсько-американський альт-саксофоніст Рудреш Махантхаппа. Одним із найважливіших аспектів творчості Махантхаппи є його зв'язок з ритмічними та мелодичними структурами традиційної карнатської музики. Альбоми *Kinsmen* (2008) та *Apex* (2010) демонструють інтеграцію індійських ритмічних та мелодичних форм у сучасний джазовий контекст. Інтеграція індійської музики з джазом також підкреслюється в його співпраці з іншими провідними музикантами, такими, як піаніст Віджай Айєр. Спільний альбом *Raw Materials* (2006) є важливою віхою в розвитку джазу.

В альбомі джазового піаніста Данило Переса *The Journey* (1994) традиційні панамські мелодії звучать у сучасному джазовому контексті. Традиційні розміри, такі, як шість восьмих і дванадцять восьмих у поєднанні з джазовими гармоніями призвели до створення музичного стилю, який не лише зберігає панамські музичні традиції, але й адаптує їх до глобального контексту джазової музики. Перес також відомий своєю співпрацею з такими провідними

американськими музикантами, як Вейн Шортер та Рой Хейнс та є засновником і директором Панамського джазового фестивалю. Фестиваль став важливою платформою для розвитку та просування музики і джазу в Панамі.

Поєднання ізраїльської музики та джазу відображається в альбомах піаніста і композитора Шаї Маестро *The Road to Ithaca* (2013) та *The Dream Thief* (2018). Маючи глибоке розуміння традиційної ізраїльської музики, Маестро вміло поєднує її з джазовими гармоніями та імпровізацією, створюючи унікальний музичний стиль, який відображає як його культурне коріння, так і сучасні тенденції. Багата на традиції та культурні впливи ізраїльська музика варіюється від єврейського кантрі до середземноморських мотивів і музичних форм, характерних для ашкеназьких та сефардських євреїв. Шаї Маестро вміло вплітає ці елементи у свої джазові композиції, створюючи складні та емоційні музичні структури. Це дозволяє йому створювати музику, яка є одночасно традиційною і сучасною, рухаючись в інноваційному напрямку, зберігаючи при цьому зв'язок зі своєю культурною спадщиною.

Висновки. У статті були розглянуті основні принципи, які формують компетенції сучасних джазових виконавців і є необхідними для інтеграції національної спадщини до джазу. Ці принципи базуються на поєднанні технічних навичок, глибокого розуміння джазової теорії музики та власної музичної культури. Описано різні підходи до викладання джазу, зокрема наслідування стилів відомих музикантів. Також підкреслюється важливість розвиненого слуху, музичної пам'яті та вміння швидко застосовувати теоретичні знання на практиці.

Підкреслюється, що джазове виконавство – це динамічний процес, який вимагає постійного експериментування та рефлексії, а також адаптації до змін у музичному середовищі. Важливим вмінням для джазових музикантів є їхня здатність інтегрувати різні музичні стилі та інноваційно підходити до творчого процесу. Окрім технічних і теоретичних навичок, дуже важливими є особистість музиканта та його творча чутливість.

Незважаючи на критичні моменти в своїй історії, джазова музика продовжує розвиватися завдяки інноваціям та інтеграції з іншими музичними культурами. Приклади інтеграції в джаз музичних елементів різних країн, таких, як бразильська босанова, кубинська

сальса або індійська рага, демонструють мультикультурну природу сучасного джазу та його здатність до еволюції. Таким чином, джаз продовжує залишатися яскравим і універсальним видом мистецтва, збагачуючись новими впливами і роблячи свій внесок у подальший розвиток світової музичної культури.

Перспективи дослідження можуть бути зосереджені на деяких ключових напрямках розвитку джазової музики, шляхом поєднання музичних традицій різних країн із сучасними джазовими підходами. Ними можуть бути: 1) аналіз впливу різних національних музичних традицій на стилі та техніки джазової імпровізації; 2) дослідження можливості адаптації європейських та американських джазових навчальних програм для українських музичних навчальних закладів з урахуванням музичних особливостей країни. В українському контексті це передбачає розробку навчальних матеріалів, орієнтованих на інкорпорацію українських народних мелодій і ритмів у джазову музику; 3) вивчення сучасних тенденцій в джазі та визначення нових шляхів інтеграції музичних традицій країни в ці напрямки; 4) дослідження нових підходів до джазової імпровізації, що виходять за межі традиційних форм, з акцентом на експерименти з елементами національних музичних стилів; 5) дослідження можливості розширення репертуару джазових виконавців шляхом написання нових творів, що поєднують джазові стилі з національними музичними мотивами.

Загалом, подальші дослідження у цій сфері полягають у кращому розумінні того, як національні музичні традиції можуть бути інтегровані в джазову музику, створюючи нові творчі можливості для музикантів та розширюючи культурні кордони цього виду мистецтва.

Список використаних джерел і літератури:

1. Стецюк Б.О. Джазова фортепіанна імпровізація як полістилістичний феномен (на прикладі творчості Ч. Корія). Дис. ... канд. мист.: спец. 17.00.03 ХНУМ ім. І.П. Котляревського. Харків, 2019. 208 с.
2. Aebersold, J. Jazz Ear Training. New Albani: Jamey Aebersold Jazz. 2005. 24 p.
3. Aebersold, J. Jazz Handbook. New Albani: Jamey Aebersold Jazz. 2000. 53 p.
4. Berg, Sh. Alfred's Essentials Of Jazz Theory. Columbia: Alfred Music. 2005. 121p.
5. Coker, J. The Teaching Of Jazz. Houston: Advance Music. 1989. 26 p.
6. Foreman I. The culture and poetics of jazz improvisation (Ph.D. Dissertation). School of Oriental and African Studies. University of London. London. 2005. 366 p.
7. Sargent J. For Love or Country: The Arturo Sandoval Story. New York, 2000.

8. Goecke N.M. What Is at Stake in Jazz Education. Creative Black Music and the Twenty-First-Century Learning Environment (Ph. D. Dissertation). Ohio State University. Ohio. 2016. 506 p.
9. Iyer V. Microstructures of Feel, Macrostructures of Sound: Embodied Cognition in West African and African-American Musics (Ph. D. Dissertation). University of California. Berkeley. 1998. 84 p.
10. Levine M. Jazz Theory Book. Petaluma: Sher Music Co. 1995. 540 p.
11. Metcalf Ch. Jazz Harmony From The Bottom Up. Santa Fe: Metcalf Charles. 2011. 107 p.
12. Pease T., Pullig K. Modern Jazz Voicings: Arranging for Small and Medium Ensembles. Boston: Berklee Press. 2001. 137 p.
13. Pease Ted Jazz Composition. Theory And Practice. Boston: Berklee Press. 2003. 254 p.
14. Wren T. Jazz Standard as Archive: Theorizing a Relationship Between Jazz Improvisation and Standard Repertoire. *Journal of Jazz Studies*. 2022. V. 13. P. 1–19.

References:

1. Stecjuk, B.O. Jazz piano improvisation as a polystylistic phenomenon (on the example of the work of C. Coria). Dis ... cand. art. 17.00.03 KhNUM im. I.P. Kotljarevsjkogho. Kharkiv, 208 [in Ukrainian].
2. Aebersold, J. (2005). Jazz Ear Training. New Albani: Jamey Aebersold Jazz. 24 [in English].
3. Aebersold, J. (2000). Jazz Handbook. New Albani: Jamey Aebersold Jazz. 53 [in English].
4. Berg, Sh. (2005). Alfred's Essentials Of Jazz Theory. Columbia: Alfred Music. 121 [in English].
5. Coker, J. (1989). The Teaching Of Jazz. Houston: Advance Music. 26 [in English].
6. Foreman, I. (2005). The culture and poetics of jazz improvisation. (Ph.D. Dissertation) School of Oriental and African Studies. University of London. London. 366 [in English].
7. Sargent, J. (2000). For Love or Country: The Arturo Sandoval Story. New York [in English].
8. Goecke, N.M. (2016). What Is at Stake in Jazz Education. Creative Black Music and the Twenty-First-Century Learning Environment (Ph. D. Dissertation). Ohio State University. Ohio. 506 [in English].
9. Iyer, V. (1998). Microstructures of Feel, Macrostructures of Sound: Embodied Cognition in West African and African-American Musics (Ph. D. Dissertation). University of California, Berkeley. 84 [in English].
10. Levine, M. (1995). Jazz Theory Book. Petaluma: Sher Music Co. 540 [in English].
11. Metcalf, Ch. (2011). Jazz Harmony From The Bottom Up. Santa Fe: Metcalf Charles. 107 [in English].
12. Pease, T., Pullig, K. (2001). Modern Jazz Voicings: Arranging for Small and Medium Ensembles. Boston: Berklee Press. 137 [in English].

13. Pease, Ted. (2003). *Jazz Composition. Theory And Practice*. Boston: Berklee Press. 254 [in English].

14. Wren, T. (2022). Jazz Standard as Archive: Theorizing a Relationship Between Jazz Improvisation and Standard Repertoire. *Journal of Jazz Studies*. V. 13. P. 1–19 [in English].

UDC 78.083.82

DOI 10.33287/222443

Іщенко Ольга Євгеніївна,
доктор мистецтва,
викладач кафедри вокально-хорового мистецтва
Дніпровської академії музики
тел. (067) 170 - 24 - 60
e-mail: olya.ischencko2012@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-8904-0521>

ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ АСПЕКТИ ВИКОНАННЯ ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ МИРОСЛАВА СКОРИКА «НАМАЛЮЙ МЕНІ НІЧ»

Метою статті є порівняння інтерпретації естрадної пісні М. Скорика «Намалюй мені ніч» в оригінальній та сучасній виконавській практиці, з акцентом на її творчому переосмисленні, жанрово-стильових особливостях та адаптації до актуальних мистецьких умов. **Методологія дослідження** базується, насамперед, на міждисциплінарному підході, що охоплює культурно-історичний, аналітичний, структурно-функціональний і виконавський аспекти, методи аналізу і синтезу; застосовуються також емпіричні методи дослідження, а саме – спостереження та узагальнення. **Новизна статті** полягає у порівнянні оригінальної та сучасної інтерпретації пісні Мирослава Скорика «Намалюй мені ніч», що дозволило виявити ключові тенденції адаптації твору в умовах сучасної музично-виконавської практики. Зокрема, досліджено аранжування Сергія Зубарева у стилі джаз-фанк, яке розширює межі художнього сприйняття пісні та зберігає її музичну сутність. Актуальність запропонованої теми дослідження зумовлюється, передусім, стрімким зростанням інтересу до переосмислення української естрадної музики 1960-х років, що максимально виразно поєднує традиційні національні інтонації із сучасними стилістичними елементами. **Висновки.** Аналіз інтерпретації пісні «Намалюй мені ніч» М. Скорика в її оригінальній

та сучасній версіях демонструє той факт, що твір залишається актуальним завдяки своїй універсальності та здатності адаптуватися до змін виконавського контексту. Оригінальна версія вирізняється гармонійним синтезом романсової інтонаційності та джазових елементів, тоді як сучасні аранжування пропонують нові імпровізаційні можливості й тембральні рішення. Пісня є винятково вдалим прикладом еволюції естрадного жанру, зберігаючи художню значущість та інтегруючись у сучасний музично-виконавський дискурс.

Ключові слова: творчість М. Скорика, пісня «Намалюй мені ніч», естрадна пісня, інтерпретація, виконавська практика, музичне аранжування, стильові особливості, жанровий синтез, українська естрадна музика.

Ishchenko Olga, doctor of art, lecturer at the Department of Vocal and Choral Arts in Dnipro Music Academy

Interpretative aspects of the performance of Myroslav Skoryk's estrada song „Namaliuy meni nich”

The purpose of this scientific article is to compare the interpretation of Myroslav Skoryk's estrada song *Namaliuy meni nich* in its original and modern performance practices, with a focus on its creative reimagining, genre and stylistic characteristics, and adaptation to contemporary musical contexts. **The research methodology** of submitted scientific article is based on an interdisciplinary approach encompassing cultural-historical, analytical, structural-functional, and performance aspects. **The novelty** of this represented study lies in the comparison of the original and contemporary interpretations of Skoryk's *Namaliuy meni nich*, which reveals key trends in the adaptation of the piece within modern performance practices. In particular, the study explores Sergiy Zubaryev's jazz-funk arrangement, which expands the artistic perception of the song while preserving its musical essence. The relevance of this article is determined by the growing interest in reinterpreting Ukrainian estrada music from the 1960s, which combines traditional national intonations with modern stylistic elements. **Conclusions.** The represented analysis of this astonishingly famous song Myroslav Skoryk's *Namaliuy meni nich* in both its original and modern versions demonstrates that the work remains relevant due to its universality and adaptability to changing performance contexts. The original version stands out for its harmonious synthesis of romance-like intonations and jazz elements, while contemporary

arrangements offer new opportunities for improvisation and timbral solutions. The famous song serves as an example of the evolution of the estrada genre, maintaining its artistic significance and integrating seamlessly into the modern performance discourse.

The key words: Myroslav Skoryk's music, *Namaliuy meni nich*, estrada song, interpretation, performance practice, musical arrangement, stylistic features, genre synthesis, Ukrainian estrada music.

Постановка проблеми. Проблема інтерпретації естрадної пісні в сучасному музикознавстві набуває особливої актуальності у зв'язку із динамічними змінами в культурному просторі та постійною трансформацією жанрових і стильових ознак цього феномену. У закордонній літературі відповідником поняття «естрадна музика» виступає «popular music», яке не отримує сталих музичних характеристик чи однозначного соціального зв'язку, що зумовлює постійне історичне оновлення її значень і меж [7]. Проте, саме цей аспект *змінності*, відкриває широкі можливості для інтерпретаційних підходів, що охоплюють різні соціокультурні контексти.

Актуальність теми. В українському музикознавстві естрадна пісня розглядається як багатогранне явище, що інтегрує традиційні та сучасні елементи. Як зазначає В. Солодовник, у сучасній Україні терміни «естрада» і «шоу-бізнес» часто взаємозамінні, проте естрадна музика залишається унікальним культурним феноменом, що має чітко виражену національну специфіку [6]. Це дозволяє говорити про інтерпретацію естрадної пісні як про процес, у якому переважає необхідність збереження балансу між новаціями й традиційними художніми цінностями.

У цьому контексті особливу увагу привертають пісні української сцени 1960-х років, які стали свого роду взірцем естрадної лірики нашої країни. Зокрема пісні Мирослава Скорика наділені глибоким художнім потенціалом та залишаються значущими і сьогодні. Вони не лише відображають дух свого часу, а й зберігають актуальність завдяки багатству музичних образів, відкриваючи широкі можливості для нових прочитань. Глибина творів Скорика дозволяє сучасним виконавцям переосмислювати їх у різних форматах. Вокальні версії підкреслюють поетичний зміст і мелодичну виразність, тоді як інструментальні аранжування розкривають гармонічні й ритмічні нюанси, додаючи пісням нової смислової глибини. Це робить пісні 1960-х важливим елементом сучасного культурного контексту

України, демонструючи їхню здатність об'єднувати минуле й сучасність та зберігати національну музичну традицію. Все зазначене підкреслює актуальність теми дослідження та необхідність її вивчення.

Мета роботи – порівняти особливості оригінальної та сучасної інструментальної інтерпретації пісні М. Скорика «Намалюй мені ніч», в аспекті її творчого переосмислення та адаптації до відповідного музичного контексту.

Методологічна база дослідження ґрунтується на міждисциплінарному підході, який включає культурно-історичний, аналітичний та виконавський аспекти. Культурно-історичний підхід спрямований на осмислення ролі естрадної музики 1960-х років в українській культурі та вивчення контексту створення пісні М. Скорика. За допомогою аналітичного підходу розглядаються стильові та жанрові особливості обраного твору, у співвідношенні його музичного і текстового компонентів. Виконавський аспект охоплює дослідження специфіки адаптації пісні в оригінальній та сучасній інтерпретаціях, з акцентом на творчій новації виконавців. Порівняльний аналіз сучасної та оригінальної версій пісні дозволяє виявити ключові тенденції у її переосмисленні, тоді як використання емпіричних даних (зокрема аудіо- та відеозаписів) слугує для оцінки виконавських стратегій.

Огляд літератури. Наукові дослідження останніх років, зокрема монографія Т. Самаї «Вокальне мистецтво естради: український контекст» [5], підкреслюють значущість вокального саунду як основного елемента естрадного мистецтва. Дослідниця акцентує на важливості метроритмічної організації твору, що значною мірою впливає на характер його сприйняття. Вона також зазначає, що інтерпретація пісень цього жанру вимагає від виконавців не лише технічної майстерності, але й глибокого розуміння жанрово-стильової специфіки. Т. Самая наголошує на тому, що імпровізаційний характер естрадної пісні сприяє розширенню виконавських можливостей, проте вимагає чіткої драматургії та динамічної рівноваги. Інший аспект проблеми інтерпретації висвітлюється у статті В. Матюшенко-Матвійчук «Особливості української вокальної музики в аспекті виконавства» [3]. Авторка визначає, що сучасна інтерпретація естрадної пісні має враховувати як традиційні канони, так і нові виконавські техніки, які відповідають очікуванням сучасної аудиторії. Особливу увагу приділено ролі голосу як унікального виконавського

інструмента, здатного досягати високого рівня емоційно-художнього впливу. У цьому контексті важливим стає питання адаптації вокального матеріалу до умов популярної культури, зберігаючи при цьому автентичність музичного твору. Науковий доробок Т. Рябухи [3], присвячений жанрово-стильовим основам української естрадної пісні, розглядає кантиленність, імпровізаційність та жанрову багатогранність як ключові характеристики цього феномену. Авторка також підкреслює, що сучасна інтерпретація вимагає від виконавців не лише технічної підготовки, але й здатності до творчого осмислення пісенних текстів, що сприяє їхній адаптації до актуальних культурних тенденцій. Особливої уваги заслуговують дослідження А. Бурлаки [1], який визначає українську естрадну пісню як засіб трансляції культурної ідентичності. Автор наголошує, що виконавець у процесі інтерпретації виступає посередником між традиційними й сучасними елементами музики, що дозволяє гармонійно інтегрувати національні риси в глобалізований музичний контекст. Інтерпретація, за словами Бурлаки, є не лише технічним актом, а й формою діалогу, у якому сучасний виконавець транслює глибинні смисли пісенного матеріалу.

Таким чином, проблема інтерпретації естрадної пісні включає багатоаспектний аналіз технічних, стильових і культурних чинників, що дозволяє розглядати пісню як складний художній феномен, що перебуває на перетині традиції й новації. В будь-якому разі ця тема, зважаючи на свою об'ємність потребує подальшого різноаспектного дослідження.

Справедливо зазначити, що протягом останніх двох десятиліть українська естрадна музика переживає якісно новий етап розвитку, що обумовлено двома ключовими тенденціями. З одного боку, це створення оригінальних творів, які відповідають сучасним викликам і відображають актуальні естетичні пошуки. З іншого – активне переосмислення та адаптація шлягерів минулого, зокрема тих, що витримали перевірку часом завдяки своїй винятковій художній вартості. Пісні української естради 1960-х років, зокрема твори Мирослава Скорика, є визначними зразками такого синтезу. Їхня естетична значущість зумовлена не лише технічною досконалістю, а й здатністю втілювати національні цінності у формі, зрозумілій для різних поколінь. Саме вони частіше стають базою для створення нових інтерпретаційних підходів, включаючи появу суто інструментальних версій популярних творів.

Творчість видатного композитора, народного артиста України, лауреата Національної премії ім. Т.Г. Шевченка, Героя України Мирослава Скорика (1938 – 2020) є національним музичним надбанням. Значення його постаті для української музики складно переоцінити. Не виключенням стала й галузь естрадної пісні. Відомо, що ще під час студентських студій у Львівській державній консерваторії ім. М.В. Лисенка (1955 – 1960) Мирослав Михайлович організував вокально-інструментальний ансамбль «Веселі скрипки», для репертуару якого створив чимало естрадних пісень. Серед них на вірші Б. Стельмаха – «Аеліта», «Львівський вечір», «Принесіть мені маків», «Я тебе почекаю»; на вірші М. Братуня – «Ти забудь ці слова», «Не топчій конвалій».

Аналізуючи цей напрямок творчості композитора, дослідниця Ольга Коменда наголошує: «В тих піснях композитор започаткував новий напрямок української естрадної пісні, де поєднав українські інтонації та слово з ритмами джазу, танго, блюзу, халі-галі, босанови, що панували тоді у світі, але були маловідомі в Україні» [2, 67].

«Намалюй мені ніч» – знана пісня Мирослава Скорика² на слова Миколи Петренка. Створена у 1962 році, композиція набула популярності у 1960–1970-х роках. І хоча оповідь у пісні ведеться від імені чоловіка, найвідоміші інтерпретації цього твору належать жінкам-співачкам – Л. Чайковській (перша виконавиця) та С. Ротару. Існують також зразки ансамблевого виконання пісні та із чоловічим соло.

Джазова стилістика пісні відчувається як у самій вокальній партії, так і у особливостях інструментування. Оригінальна версія пісні у виконанні Л. Чайковської та ансамблю «Чарівні скрипки», дає можливість зробити висновок про джазовий модус твору, адже склад цього колективу відповідав, скоріше джазовій музиці, ніж естрадній, оскільки застосовував акустичні інструменти. Серед інших інструментальних тембрів у ансамблі було представлено фортепіано, групу духових і ударних. Засновником і керівником інструментального гурту був сам М. Скорик, а учасниками – студенти та викладачі Львівської консерваторії. Отже, інструментування твору відразу було орієнтоване на професійне виконання. Пісня отримала

² Також існує композиторський варіант Богдана Веселовського, менш поширений у сучасній виконавській практиці.

велику популярність як серед пересічних слухачів, так і в колах музикантів-професіоналів.

Пісня «Намалюй мені ніч» М. Скорика являє собою унікальне поєднання романсової інтонаційності з елементами джазово-танцювальної стилістики, що свідчить про інноваційний підхід композитора до створення естрадних творів. Широта мелодичних ліній, що характерна для пісенно-романсової лірики, у даній пісні набуває нових якостей завдяки використанню естрадно-танцювальної виразності та специфіки мовленнєвих інтонацій. Такий підхід дозволив Скорика створити мелодичний малюнок, у якому невеликі за обсягом фрази демонструють виняткову пластичність і виразність.

Водночас цілком виправданим виявляється жанрове визначення пісні «Намалюй мені ніч», як танго-блюзу, адже її своєрідність розкривається насамперед через складні ритмо-гармонічні особливості музичного матеріалу. Так, однією з ключових ознак джазової експресії цього твору виступає свінгова свобода ритмічного руху. Композитор також «уникає» сильних долей, використовує паузи та синкопи, що створюють враження постійного руху і динаміки. Все це додає музиці особливої гостроти та енергійності, що передає особливості змісту поетичного тексту. Дієслово «намалюй», що виступає повторюваним наказовим елементом, підсилює динаміку і виразність пісні.

Важливу роль у створенні багатопланової музичної текстури відіграє інструментальний супровід. Складні альтеровані гармонії у поєднанні з багатоголоссям бек-вокалістів не лише підкреслюють джазову стилістику, а й додають композиції поліфонічної насиченості. Це багатогранне звучання формує звуковий простір, який водночас є складним та універсальним, що забезпечує адаптивність твору до різних виконавських контекстів.

У музичній структурі пісні чітко простежується тричастинна репризна форма (АВА1) з інструментальною каденцією після заключного розділу. Середня частина базується на новому музичному матеріалі, тоді як текстовий зміст не демонструє значного контрасту. Такий підхід підкреслює орієнтацію Скорика на музичну драматургію, де ритмо-гармонічні засоби виступають провідними у вираженні художньої ідеї.

Перша виконавська версія пісні демонструє яскраво виражену функціональну роль інструментального супроводу, що організує музичний час і створює ритмічну та темброву основу композиції.

Провідними у цьому аспекті є партії фортепіано, контрабасу та ударних, які формують гармонічну та ритмічну структуру твору та надають йому виразної динамічної пульсації.

Особливого інтересу заслуговує інструментальний вступ, у якому партія фортепіано виконує важливу драматургічну функцію. Риф на тлі басових опор, що виголошується у фортепіано, має коротку, але змістовно насичену форму. Його піднесено-закличний і водночас загадковий характер досягається завдяки використанню нестійких акордів та синкопованого ритму. Цей мотив виступає своєрідним тематичним ядром, яке з'являється протягом усієї композиції, забезпечуючи структурну цілісність музичного матеріалу. Варто підкреслити, що лаконічність інструментального вступу не зменшує його значення у загальній музичній драматургії твору. Навпаки, завершення вступу коротким акордом стакато створює ефект інтриги та своєрідного «сигналу» про перехід до основного розділу пісні. Такий композиційний прийом підкреслює скрупульозну увагу Мирослава Скорика до деталізації форми та організації музичного часу, що є характерною рисою його творчого стилю.

У першій частині композиції басова лінія інструментального супроводу розгортається у формі джазового «мандруючого» баса, що надає музичному матеріалу характерної пульсації й ритмічної пластичності. У партії фортепіано виразно звучать імпровізаційні лінійні ходи, які доповнюють загальну текстуру твору. Синтез басової лінії та партії фортепіано з вокальною мелодією базується на поліфонічному принципі: кожен шар зберігає свою значущість і структурну автономію.

Особливої уваги заслуговує виконавська орієнтація партії фортепіано, яка розрахована на піаніста, здатного поєднати технічну майстерність із вільною імпровізацією в джазовій манері. Взаємодія вокалу та інструментального супроводу має достатньо вільний характер: метричні збіги проявляються лише у ключових акцентах, тоді як у процесі розвитку мелодичного матеріалу кожна лінія функціонує автономно. Це дозволяє розглядати інструментальний супровід не просто як підтримку вокалу, а як самостійний імпровізаційний шар, що взаємодіє з вокальною партією, створюючи багатовимірний музичний простір.

Після завершення першого куплету, маркованого коротким акордом у супроводі, тема передається жіночому вокальному

ансамблю. Виконання солістки відзначається естрадною манерою з акцентом на природну декламаційність і чітку артикуляцію, тоді як вокальний ансамбль співає в джазовій манері, надаючи твору додаткової стилістичної глибини.

Серединний розділ композиції демонструє суттєві зміни як у вокальній, так і в інструментальній партіях. Вокальна лінія фрагментується (паузи між мотивами), а ритміка набуває більшої гостроти. Контраст між середнім регістром у початкових фразах і кульмінаційними високими нотами підкреслює драматургічну динаміку твору. Інструментальний супровід у цьому розділі також змінюється: лінійна фактура поступається місцем акордовій, а серединна каденція на нонакорді посилює тяжіння до тоніки, підготовлюючи повернення до репризи.

Репризний розділ суттєвих змін не несе, проте після нього виконується імпровізаційна каденція у фортепіано, яка заснована на головному тематичному матеріалі пісні. У цій каденції хроматизована мелодика і звукові ефекти (тремоло, форшлаги) додають твору нових виразних рис. Незважаючи на імпровізаційність і свободу у ритмі, основна тема пісні залишається легко впізнаваною, що забезпечує композиційну цілісність.

Фінальні акорди пісні, що звучать у більш повільному темпі, підкреслюють джазову стильову спрямованість твору. Арпеджований тонічний нонакорд створює відчуття невизначеності, тоді як завершення пісні на нестійкому звуці залишає враження загадковості. Таким чином, пісня «Намалюй мені ніч» демонструє синтез джазових і естрадних елементів, зберігаючи свою стильову унікальність і відкриваючи широкі можливості для інтерпретацій.

Сучасна альтернативна, суто інструментальна версія пісні «Намалюй мені ніч» була зроблена Сергієм Зубаревим³ у 2023 році. Вона має ознаки стилю джаз-фанк. За мелодичними, гармонічними, ритмічними та жанровими показниками нова версія пісні виявляється близькою до оригіналу. Проте, порівняно з оригіналом це аранжування припускає ще більшу агогічну свободу. Принципово інакше вирішується тембральний склад ансамблю. Використовується велика група духових (2 альтових саксофони, саксофон-тенор, саксофон-баритон, 2 труби, тромбон), гітара, клавішний синтезатор (грає

³ Сергій Зубарев – композитор, аранжувальник, виконавець, викладач Дніпровської академії музики.

переважно у режимі струнних інструментів), фортепіано, бас-гітара, ударні.

У сучасній версії твору фактура набуває більшої однорідності, що суттєво відрізняє її від оригіналу. Відсутність яскраво вираженого лідера серед інструментів забезпечує рівномірний розподіл функціонального навантаження між усіма елементами ансамблю, що створює збалансовану звукову текстуру. Синкопованість, яка була домінуючою рисою оригінальної версії, в сучасному аранжуванні дещо згладжується завдяки використанню допоміжних акордів. Ці гармонічні опори найчастіше припадають на сильні долі, що забезпечує ритмічну стійкість і посилює відчуття стабільності музичного руху. Окремої уваги заслуговує акцент на імпровізаційності, яка набуває провідного значення у сучасній версії. Зокрема, партії саксофона-альта та фортепіано не фіксуються нотним текстом, а виконуються у формі вільної імпровізації. Такий підхід дозволяє виконавцям проявити творчу свободу, адаптуючи музичний матеріал до конкретного контексту виконання. Варто підкреслити, що імпровізаційний характер цих партій не лише розширює виражальні можливості твору, але й додає йому динамічності, актуальності та варіативності. Фактура в цілому стає більш щільною, орієнтованою на гармонічну вертикаль. «Крокуючі» ходи бас-гітари співставляються з партією фортепіано, яка презентує переважно акордову фактуру. Порівняно з початковою версією тут спостерігаємо збільшення ролі остинатності (у М. Скорика остинато стосувалося фортепіанного рифу, який допомагав у формуванні стрункої тричастинності), а епізоди, які в оригіналі виконував жіночий вокальний ансамбль, тут проводяться групою духових.

У сучасній версії твору фактура стає більш однорідною, що забезпечує загальну потужність та інтенсивність звучання. І хоча фактурна диференціація зменшена, мелодичні обриси залишаються повністю збереженими, їх виконання довірено сольюючим інструментам – саксофону та фортепіано. Такий підхід дозволяє зосередити увагу на головній мелодії, забезпечуючи її домінування у загальній звуковій палітрі.

Замість традиційної тричастинної форми композиції, сучасна версія демонструє структуру, що базується на чергуванні ансамблевого викладення тематичного матеріалу пісні та сольних імпровізацій. Це не лише створює варіативність форми, але й

підкреслює значення імпровізації як ключового елементу інтерпретації. Такий підхід надає твору нової динаміки, адаптуючи його до виконавських практик сучасності.

Як ми бачимо, сучасна версія твору є яскравим прикладом музичної трансформації, яка зберігає художню сутність оригіналу, але водночас адаптує його до нових стилістичних умов. Однорідність фактури, акцент на імпровізації та збереження мелодичної основи демонструють еволюцію виконавських підходів, спрямованих на поєднання традиційних і сучасних елементів. Це свідчить про гнучкість музичного матеріалу, його здатність залишатися актуальним і художньо значущим у різних історичних і стилістичних контекстах.

Висновки. Аналіз пісні «Намалюй мені ніч» М. Скорика у контексті її оригінальної версії та сучасних інтерпретацій демонструє глибину художнього потенціалу твору, який залишається актуальним і сьогодні. Оригінальна композиція вирізняється поєднанням романсових інтонацій та джазово-танцювальної стилістики, що свідчить про новаторський (на той час) підхід автора до створення естрадної музики. Джазова свобода ритму, складні гармонії та яскрава мелодика уможлиблює адаптацію пісні до різних виконавських форматів. Сучасні інструментальні версії пісні, зокрема аранжування в стилі джаз-фанк, зроблене Сергієм Зубаревим, розширюють можливості її інтерпретації. Акцент на імпровізації та зміна тембрального складу ансамблю відкривають нові перспективи для виконавців, зберігаючи мелодичні обриси та зміцнюючи гармонічну основу. Перехід від тричастинної форми до чергування тематичного викладення та імпровізацій підтверджує динамічний розвиток твору, його здатність відповідати вимогам сучасної естрадно-виконавської практики.

Таким чином, пісня «Намалюй мені ніч» демонструє здатність естрадної лірики адаптуватися до змін культурного і виконавського контекстів. Це підкреслює не лише еволюцію жанрових і стильових ознак естрадної пісні, але й підтверджує важливу роль естрадної пісні у контексті національної музичної спадщини, та збереження її художньої значущості у сучасному музичному просторі.

Перспективи дослідження означеної теми вбачаємо у здійсненні порівнянь різних інтерпретаційних версій низки найвідоміших пісень Мирослава Скорика, а також здійснення їх музично-виконавського аналізу.

Список використаних джерел і літератури:

1. Бурлака А. Сучасна українська естрадна пісня як засіб трансляції культурної ідентичності. *Питання культурології*. 2023. Вип. 41. С. 43–51.
2. Коменда О.І. Естрадно-джазові твори Мирослава Скорика. Матеріали ІХ Міжнар. наук.-практ. конф. Софія, 2013. Т. 42. Музика. С. 67–72.
3. Матюшенко-Матвійчук В. Особливості української вокальної музики в аспекті виконавства. *Fine Art and Culture Studies*. 2022. Вип. 4. С. 42–57.
4. Рябуха Т. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / ХНУМ ім. І.П. Котляревського. Харків, 2017. 263 с.
5. Самая Т. Вокальне мистецтво естради України. Київ: Четверта хвиля, 2019. 152 с.
6. Солодовник В.В. Естрада. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=18031 (дата звернення: 23.09.2024).
7. Hamm C., Walser R., Warwick J., Garrett C.H. Popular music. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/97815615926> (дата звернення: 20.10.2024).

References:

1. Burlaka, A. (2023). Modern Ukrainian Pop Song as a Means of Cultural Identity Transmission. *Questions of Cultural Studies*. 2023. Is. 41, P. 43–51 [in Ukrainian].
2. Komenda, O.I. (2013). Pop and Jazz Works of Myroslav Skoryk. News for Advanced Science – 2013: Proceedings of the IX International Scientific and Practical Conference. Sofia, 2013. Vol. 42. Music and Life. P. 67–72 [in Ukrainian]
3. Matiushenko-Matviichuk, V. (2022). Features of Ukrainian Vocal Music in the Aspect of Performance. *Fine Art and Culture Studies*. 2022. Is. 4, P. 42–57 [in Ukrainian].
4. Riabukha, T. (2017). Origins and Intonational Components of Ukrainian Pop Song: PhD dissertation in Art Studies, specialty 17.00.03 / Kharkiv National University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky. Kharkiv. 263 [in Ukrainian].
5. Samaia, T. (2019). Vocal Art of Ukrainian Pop Music. Kyiv: Chetverta Khvyliya. 152 [in Ukrainian].
6. Solodovnyk, V.V. Pop Music. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=180 (accessed: 23.09.2024) [in Ukrainian].
7. Hamm, C., Walser, R., Warwick, J., Garrett, C.H. Popular Music. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/97815615926> (accessed: 20.10.2024) [in English].

Романюк Ірина Вікторівна,
*кандидат мистецтвознавства,
асистентка кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка,
тел. (067) 995 - 60 - 08
e-mail: irinaromteua@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0004-3654-4656>*

НОВІТНІ ФОРМИ ПРЕЗЕНТАЦІЇ ЖАНРІВ АКАДЕМІЧНОЇ МУЗИКИ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

Метою статті є аналіз новітніх форм презентації музичних жанрів сучасних українських композиторів у соціокультурному просторі. У ряді **методів дослідження** відзначимо, передусім, аксіологічний, музично-теоретичний та методи аналізу і синтезу. **Новизна** теми статті обумовлюється тим, що вперше у вітчизняному музикознавстві систематизовано новітні форми презентації академічної музики сучасних українських композиторів, зокрема, хорової, оперної, камерно-інструментальної, камерно-вокальної творчості. **Актуальність** презентованої теми дослідження полягає в тому, що на даний час, ми спостерігаємо тенденцію розвитку академічного мистецтва як музично-комунікативної діяльності, в якій все більшого значення набувають форми візуалізації, театралізації, видовищності тощо. **Висновки.** Охарактеризовано різні мистецькі проекти, що демонструють новітні підходи у презентації творів сучасних українських композиторів. На підставі попередніх досліджень та власних наукових розвідок, окреслено тенденції інтеграції, синтезу, театралізації у жанрово-стильовій палітрі творчості композиторів. Наведено приклади різних моделей інструментального театру, синтезу жанрів у хоровій творчості, нових жанрових моделей опери. Виявлено головні риси інструментального театру: сюжетність, розвиток тематизму, персоніфікація музичних інтонацій, акторська гра музикантів на сцені. Прослідковано, що у сучасному українському хоровому мистецтві активно розвиваються

хоровий театр, оновлюється жанрова система творів, внаслідок міжжанрового та поліжанрового синтезу. В контексті новітніх форм презентацій академічної музики, виокремлено успішні проекти «Ковчег „Україна”», NOVA OPERA, створення мобільного додатку Ukrainian Live Classic. Детальніше розглянуто концерти «З темряви до світла. Мистецька пісня – опера в мініатюрі» у Львові та Тернополі як частини проєкту *Ukrainian Art Song Project*.

Ключові слова: інструментальний театр, хоровий театр, камерно-вокальні жанри, українські композитори, жанрово-стильова спеціалізація музичної творчості.

Romanyuk Iryna, Candidate of Arts, assistant of the Department of Musicology and Methodology of Musical Art of Volodymyr Hnatyuk National Pedagogical University in Ternopil

The new forms of presentation of academic music genres by modern Ukrainian composers in socio-cultural space

The purpose of the article is to analyze the latest forms of presentation of musical genres by contemporary Ukrainian composers in the socio-cultural space. **The research methods** used include, first of all, axiological, music-theoretical, and methods of analysis and synthesis. **The novelty** of the article is based on the fact that for the first time in the national musicology, the newest forms of presentation of academic music by contemporary Ukrainian composers, in particular, choral, opera, chamber instrumental, chamber vocal music, are systematized. The relevance of the presented research topic lies in the fact that we are currently observing a trend in the development of academic art as a musical and communicative activity, in which forms of visualization, theatricalization, and entertainment are becoming increasingly important. **Conclusions.** Various art projects that demonstrate the latest approaches to the presentation of works by contemporary Ukrainian composers are characterized. Based on previous studies and the author's own research, the tendencies of integration, synthesis, and theatricalization in the genre and style palette of composers' works are outlined. Various models of instrumental theater, synthesis of genres in choral music, and new genre models of opera are identified. The main features of instrumental theater are identified: plotting, development of themes, personification of musical intonations, and acting by musicians on stage. It has been shown that choral theater is actively developing in contemporary Ukrainian choral art, and the genre system of works is being updated as a result of intergenre and polygenre synthesis. In the context of

the newest forms of academic music presentations, the successful projects “Ark „Ukraine”, NOVA OPERA, and the creation of the Ukrainian Live Classic mobile application are highlighted. The concerts „From Darkness to Light. Art Song – Opera in Miniature” in Lviv and Ternopil as part of the *Ukrainian Art Song Project* are further analyzed.

The key words: instrumental theater, choral theater, chamber and vocal genres, Ukrainian composers, genre and style specialization of musical creativity

Постановка проблеми. Академічне музичне мистецтво в наш час здебільшого розвивається при філармоніях, концертних залах, музичних навчальних закладах, на фестивальних і конкурсних площадках. Характеристика сучасного стану функціонування академічної музики виявила кризові моменти сьогодення, позитивні та негативні фактори впливу інформаційних технологій, втрату суттєвої частини потенційної слухацької аудиторії, недосконалу організацію музичної освіти, незатребуваність професіоналізму. Тому особливо актуальним питанням перед композиторами, виконавцями, культурними менеджерами постала необхідність втілення інноваційних форм презентації академічного музичного мистецтва в сучасному соціокультурному просторі.

Актуальність дослідження визначається тим, що сьогодні втрачається суттєва частина потенційної слухацької аудиторії. Відбувається розрив зв'язку в тріаді «композитор – виконавець – слухач», головною причиною якого є недосконала організація музичної освіти, непідготовленість середньостатистичного слухача. Несприятливі соціально-економічні умови теж не виступають позитивним фактором, що фактично знижує інтерес до академічного музичного виконавства та, водночас, спричинює незатребуваність професіоналізму.

Основні мистецькі центри розвитку академічної музики – філармонії, концертні зали, музичні академії, оперні театри, конкурси та фестивалі шукають інноваційні форми подачі академічного мистецтва, які зменшують відстань між підготовленою та непідготовленою публікою, приводять до посилення зв'язку «виконавець – слухач», сприяють розвитку академічного виконавства та посилення його соціальної ролі.

Огляд літератури. У монографіях О. Берегової [3; 4] та К. Станіславської [7] охарактеризовано тенденції інтеграції,

театралізації, синтезу у жанрово-стильовій палітрі творчості сучасних українських композиторів, крізь призму композиторських та виконавських аспектів. Окремі дослідження Л. Байди [1], О. Батовської [2], Я. Кириленко [5], Ю. Мостової [6] розкривають інноваційні форми виконавства у хоровій практиці.

Метою статті є аналіз новітніх форм презентації академічних жанрів музичного мистецтва в соціокультурному просторі України та інтеграційні тенденції у творах сучасних українських композиторів.

Об'єктом дослідження є мистецькі проєкти, реалізовані в останнє десятиріччя в Україні, а також хорова, камерно-інструментальна, вокальна творчість сучасних українських композиторів, що презентує явища інтеграції, театралізації, синтезу, а **предметом** – специфіка новітніх форм представлення академічних жанрів сучасного музичного мистецтва в Україні.

Виклад основного матеріалу. Однією з основних тенденцій розвитку академічної музики останньої чверті ХХ – початку ХХІ ст. є взаємодія різних видів мистецтва. Такий мистецький синтез драми, поезії, хореографії, співу, інструментальної музики приводить до новостворених жанрів: балет-симфонія, ораторія-балет, сценічна ораторія, сценічна кантата, поеторія, музично-поетична вистава, хореографічна кантата, пісенна вистава, хореографічна драма, вистава-концерт, інструментальний театр тощо.

В творчості сучасних українських композиторів виділяємо тенденції до явищ театралізації та міжжанрового синтезу, що в свою чергу сприяє більш опосередкованому взаємозв'язку в тріаді «композитор – виконавець – слухач».

Інструментальне виконавство набуває яскравої театралізації в останній чверті ХХ – на початку ХХІ ст. В українській музиці ідея інструментального театру знайшла своє яскраве втілення. Риси інструментального театру були притаманні камерно-інструментальним творам Іван Карабиць уже з кінця 1960-х років у творах: «Концертино» для валторни та фортепіано, «Музика» для скрипки соло, «Концертино» для дев'яти виконавців. В українській музиці 1990-2000-х років інструментальний театр розвивають у своїй творчості такі композитори, як Сергій Зажитько, Іван Небесний, Володимир Рунчак, Кармелла Цепколенко, Максим Шоренков, Людмила Юріна, Сергій Ярунський та ін.

Твори з категорії інструментального театру можна класифікувати на жанрові різновиди інструментального моноспектаклю, масового спектаклю, інструментального ритуалу тощо.

Прикладами *інструментального моноспектаклю* можуть слугувати твори Людмили Юріної «As soon as possible» для гобоя соло та «Trombon(o)per(a)Dirk» для тромбона соло. Партитури цих творів містять чимало авторських коментарів щодо виконавських прийомів і тексту, котрий виголошує виконавець під час гри. Важливим компонентом драматургії твору є акторська гра, яка є одним із способів привернення уваги публіки. Це, зокрема, тупотіння ногами у фіналі п'єси «As soon as possible» у поєднанні з вигуками виконавця «Fast! Faster! Faster! Stop!», що за задумом композиторки, мають викликати сміх у глядачів.

У п'єсі для баяна Віктора Власова «Телефонна розмова» композиторська режисура вимагає від виконавця перевтілення у двох співрозмовників. Завдяки тембровому рішенню утворюється враження, що батько дорікає п'яному синові, який врешті-решт, кладе слухавку і не реагує на наступний дзвінок. Розвиток дії йде за принципом драматичного наростання, а виконавець передає зміст розмови не лише засобами виконавських прийомів на баяні, але й пантоміми.

У творчості Володимира Рунчака є теж чимало творів, які представляють явище інструментального театру. Наприклад, мініатюра для саксофона і плівки «Музичка для маршрутки Пекін + назва міста, де виконується ця композиція». Елемент інструментального театру яскраво втілений в середній частині, коли виконавець сходить зі сцени залу та йде до глядачів, виконуючи біля них віртуозні пасажі, а на знак подяки отримує гроші.

У циклі п'єс Володимира Рунчака «Homo ludens» (в перекладі – людина, що грає) теж є яскраві приклади інструментального театру. Наприклад, «Homo ludens V, або Інтерв'ю із заїкою, або «Шість хвилин (у трубу) для труби» соліст поміж музичною грою повинен вдавати, що заїкається. У «Homo ludens IX, або Дев'ять не випадкових зупинок для гуля_ч/щого гобоїста» виконавець удавано розгублено прогулюється поміж рядами концертної зали, де розставлено пюпітри з нотами, й біля кожного з них артист зупиняється аби зіграти. «Homo ludens XI, або Кілька SMS-ок для фаготиста і слухачів» соліст під час виконання твору приймає повідомлення через мобільний телефон.

У творчості Сергія Зажитька є зразки *інструментального ритуалу* («Ще!..» для баритона, кларнета-піколо, альт-саксофона, валторни, джазової труби, тромбона та ударних) та *інструментального театру абсурду* (твір-присвята «Семюелу Беккету» для контрабаса й актора). С. Зажитько вводить у партію твору «німого» читця ефектні пози, виразну міміку, активну жестикуляцію тощо, проте його «виступ» відбувається за повної відсутності звуку, як у німому кіно. Як би не старався актор щось показати рухами та мімікою, все одно його ніхто не чує й не розуміє. За задумом композитора так відтворюється основна ідея твору – проблема сучасного людського спілкування.

Найбільш розповсюджений жанровий різновид інструментального театру під час виконання якого на сцені перебуває велика кількість виконавців-акторів – *масовий спектакль*. Його особливістю є можливість втілення цілісного сюжету літературного твору через побудову багатоструктурної драматургії. Прикладом цього жанрового різновиду може слугувати Містерія-буф № 2 «Вій» Сергія Ярунського для флейти, контрафагота, тромбона, дзвонів, флексатона, литавр, там-тама, фортепіано та струнних.

Театралізація інструментального жанру робить можливим введення в твір немuzичних інструментів, а також нетипове розташування інструментів, використання світло-кольорового оформлення сцени, застосування реквізиту, костюмів. Проте найбільш змін в інструментальному театрі зазнає виконавець. Музикант-інструменталіст може виступати і як співак, і як актор, і як виконавець розмовного жанру. До специфічних рис інструментального театру належать також нетипові прийоми гри на музичних інструментах, рух виконавців на сцені, неконцертний одяг, взаємодія виконавців на сцені із глядацькою залюю та розширення меж виконавської жестикуляції. Сучасні композитори змушують виконавців грати буквально всіма частинами тіла.

У сучасному українському хоровому мистецтві активно розвиваються такі явища, як хоровий театр та його різновиди і складові – хорова вистава, театралізований «збірний» хоровий концерт, хорова театралізація, сценізація. Пошуки композиторів йдуть у напрямку від традиційних жанрів, таких як: обробка народної пісні, хорова поема, концерт для хору до сучасних перформансів. В останньому театральна атрибутика виступає як складова органічна частина партитури.

Музична театралізація цього часу найбільше виражена у творчості композиторів «нової фольклорної хвилі»: І. Шамо, Л. Дичко, Є. Станковича, В. Зубицького тощо. Епоха постмодернізму внесла свої корективи у розвитку жанрів, які зазнали суттєвих видозмін, порівнюючи з історичними моделями прототипів та, відповідно, у жанрову класифікацію хорової музики. На початку ХХІ ст. академічна хорова музика сучасних українських композиторів розширила межі жанрової класифікації внаслідок явищ міжжанрової дифузії, синтезу мистецтв, художньо-стильового синтезу. Поліжанровий синтез музики і живопису привів до появи жанру *хорової картини* (В. Губа «Ой гук, мати, гук»), хорової фрески (Французькі, Іспанські, Швейцарські фрески Лесі Дичко, хорова фреска «Заповіт» В. Антонюка)

Прикладами міжжанрового синтезу в українській сучасній хорові музиці є *концерт-кантата* Володимира Рунчака «Оспівуючи Різдво Господнє», *ораторія-кантата* Олександра Білаша «Голод-33» («Надвечірні дзвони»), *симфонії-кантати* (Лесі Дичко «Ти починаєшся з очей» і Віктора Камінського «Україна. Хресна дорога»), *хорова fuga для хору й органу* Валентина Бібіка «Ода братству», *думанасіон* Віктора Мужчиля «Вмирала річка» та ряд *хорових симфоній* Євгена Станковича, Олександра Щетинського, Віктора Камінського, Віталія Губаренка, Володимира Зубицького, Лесі Дичко, Богдани Фроляк, Святослава Луньова, Олександра Яковчука, Вікторії Польової, Юрія Алжнєва, Михайла Шуха тощо.

Наочними прикладами експериментальних новацій у сучасній композиторській творчості та їх успішного впровадження у виконавську практику є хорові опуси Ю. Алжнєва, І. Алексейчук, В. Бібіка, С. Губайдуліної, В. Мужчиля, Ю. Фаліка, М. Сидельникова, Р. Щедрина, І. Шамо, Є. Станковича та інших.

З театрального мистецтва в хоровий театр перейшли акторські прийоми: міміка, тупання ногами, клацання пальцями, оплески руками, рухи усього хору чи групи, вільне розташування хору, імпровізаційність. В хоровому театрі активно використовують елементи мультимедіа: світло, слайд, відео, рухи тіла, як частка виконавської дії; використання простору як сцени, так і залу, використання прийому «музичний кадр».

Хорова музика збагачується звучанням кластерів, *glissando*, неспівочими прийомами, такими як: говірки, шепотіння, вокалізації на приголосних, звукозображальності, оплесків, щигликів, стуків.

Вживання цих прийомів обумовлювало видовищність хорового твору у сприйнятті глядача. Згодом до співу додавалися елементи зовнішньої театралізації, що привело до появи нових жанрів, зокрема «хоровий театр» та «перфоманс».

Серед нових цікавих мистецьких оперних проєктів останніх десятиліть варто виокремити, засновану у 2014 році режисером Владом Троїцьким NOVA OPERA. Саме тут молоді українські митці створюють нові синтетичні жанри опери, до яких мало звикла публіка, що ходить зазвичай на вистави до театрів. Музична мова проєкту вільно об'єднує авангардизм та рок, григоріанський хорал та трип-хоп, бароко та народні імпровізації. Nova Opera – це вокально-інструментальний ансамбль, який досліджує можливості людського голосу та використовує неакадемічні методи гри на музичних інструментах. На постановках поєднується сучасна сценографія із аудіо- та візуальними технологіями, зокрема використовується віджеїнг.

Першою виставою формації Nova Opera стала імпровізаційна опера «Коріолан» за Шекспіром, створена на фестивалі Гоголь Фест 2014 року. У 2020 році солісти Нової Опери взяли участь у створенні археологічної опери (авторське визначення жанру) «CHORNOBYLDORF» композиторів Романа Григоріва та Іллі Разумейка. Партнером проєкту став Мистецький арсенал, де й відбулася прем'єра опери. У грудні 2020 року відбулась прем'єра нової філософської опери «Про що мовчить Заратустра» від режисера Владислава Троїцького та формації Nova Opera. Першу версію PhD-опери представили 3 жовтня на фестивалі DniPro ГогольFest.

25 лютого 2021 року, до 150-річчя від дня народження поетеси Лесі Українки режисер Влад Троїцький та формація Nova Opera представили прем'єру «Re: post-опери LE» у форматі онлайн-трансляції. Її презентували у межах масштабного мистецького проєкту «Леся Українка: 150 імен» у центральному атріумі Українського дому. Опера починається і закінчується записом голосу самої Лесі Українки, який був записаний на восковий валик.

Опера-реквієм «IYOV» – це містерія народження нового звуку всередині препарованого роялю, що є головним героєм опери. В останньому номері опери «IYOV» – Lux aeternal (Вічне світло) – головна роль належить інструментальному началу. Ніби наслідуючи звук арфи, на роялі щипками струн всередині інструменту виконується

мелодія з опорою на тризвук ре-мінора. Віолончель проводить медитативну мелодію у високому регістрі. Четверо вокалістів розходяться по залу, йдучи в його глибину, тримаючи в руках підвішені тарілки та легко вдаряють по них.

Music Theatre NOW включив оперу «IYOV» до десятки найвидатніших музичних творів сучасності. У 2020 році Комітет з Національної премії України імені Тараса Шевченка визначив оперу переможцем у номінації «Театральне мистецтво».

В наш час в Україні професіонали музичного мистецтва, саме свідомо активна молодь показали вагомі результати щодо залучення пересічних громадян до слухання академічної музики.

Зокрема, позитивні результати у цьому напрямку показують проекти Львівського органного залу, керівниками якої є молоді та амбітні, успішні та талановиті Іван Остапович та Тарас Демко. У 2012-му разом з іншими музикантами вони започаткували свій проєкт Collegium Musicum, який згодом переріс у музичну агенцію Collegium Management. За ці роки вони організовували багато концертів класичної музики, кілька фестивалів, створили оркестр, співпрацювали з видатними музикантами зі всього світу, ведуть авторську програму про класичну музику на радіо «Сковорода» – «Територія класики».

Проведення цікавих концертів, введення системи абонементів, активна просвітницька робота із залученням волонтерів-молоді із різних професійних сфер – все це сприяє до залучення молоді (і не тільки) до активного слухання академічної музики. Відмітимо в цьому контексті популярні оркестрові програми для дітей – про інструменти симфонічного оркестру, з певною тематикою (казка в музиці) нерідко з відеорядом (мультфільми).

Віднедавна, Тарас Демко є директором Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької у Львові і ми можемо спостерігати за активними численними мистецькими проєктами, які успішно відбуваються у музеї: лекції, концерти, тематичні екскурсії, виставки, що наповнюють новими сенсами мистецько-культурний простір не лише музею, а й усього міста. Локації музеїв Соломії Крушельницької та Станіслава Людкевича стали чудовими концертними майданчиками для молодих музикантів з Київського державного музичного ліцею ім. М.В. Лисенка, Тернопільського мистецького фахового коледжу

ім. Соломії Крушельницької, Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка.

Серед інших результативних проєктів у Львові виокремимо фестиваль LvivMozArt, мобільний додаток Ukrainian Live Classic, музичні фестивалі та концерти на відкритому просторі, які активно залучають громадськість різних професійних галузей до сфери академічного музичного мистецтва.

У Львові розробили та продовжують наповнювати новим контентом перший мобільний додаток про українську класичну музику *Ukrainian Live Classic*, на якому можна слухати професійні записи української класики і дізнаватися більше про українських композиторів. Проєкт створює громадська організація Collegium за підтримки Українського культурного фонду. Авторами проєкту є Іван Остапович, Тарас Демко та Володимир Ольшанський. Фінансування на розробку додатку виділив Український культурний фонд. Цей довгостроковий проєкт з промоції української музики в 2019 році був відзначений Європейською асоціацією фестивалів

Серед національних мистецьких проєктів останніх років особливо вдалим і цікавим є «*Ковчег „Україна”*». Його засновниками є Ярина Винницька та Дмитро Осипов. Метою платформи є створення знакових культурних продуктів, що поєднують традиційне і новаторське, архаїчне і сучасне, у таких галузях, як: книговидавництво, музика, кіно, виставкова діяльність, освіта, і можуть слугувати «культурними візитівками» України в світі. З часу заснування команда проєкту організувала ряд мистецьких заходів, найбільшим з яких став концерт «Ковчег Україна: музика», що відбувся за підтримки Українського культурного фонду. 22 серпня 2021 року в рамках святкування 30-ї річниці Незалежності України культурна платформа спільно з Міністерством культури та інформаційної політики організувала до Дня Незалежності на Михайлівській площі в Києві концерт Ковчег Україна: десять століть української музики. Концерт можна без перебільшення назвати музичною візитівкою України. Ковчег Україна: 10 століть української музики – антологія української музичної спадщини. Це понад 40 найкращих українських музичних треків, один симфонічний оркестр, 2 хори, 19 солістів, 5 режисерів, 9 дизайнерів, 30 тон сценічних конструкцій і LED-екран площею 42 кв.м. На масштабному концерті на Михайлівській площі прозвучали найкращі шедеври української музичної спадщини – давні

духовні наспіви, знаменний розспів Києво-Печерської Лаври і шедеври українського бароко, музика класиків та сучасних композиторів за участі українських колективів – «ДахаБраха», «Хорея Козацька», «Курбаси», Молодіжного симфонічного оркестру України, хору «Дударик», Дівочого хору КДМЛ ім. М. Лисенка, солістів академічної музики – Оксани Нікітюк та Назара Тацішина, зірок сучасної естрадної сцени – Джамали, Святослава Вакарчука, Юлії Саніної та Аліни Паш. Особливий гість концерту – 85-річна співачка з Полісся Домініка Чекур. На одній сцені поєдналися симфонічний оркестр, хори та мистецькі колективи з усієї країни.

Ще одним важливим проектом, який популяризує українську мистецьку пісню в світі є *Ukrainian Art Song Project*. Засновник та ідейний організатор проекту Павло Гунька має чим пишатися: за останні 35 років він з дружиною Ларисою зібрали понад 1200 українських солоспівів (авторський термін – «мистецька пісня»⁴). Починаючи з 2004 року, разом з професійними канадськими вокалістами та інструменталістами записано і видано в світ антології мистецьких пісень К. Стеценка, М. Лисенка, Я. Степового, Д. Січинського, С. Людкевича, В. Барвінського, С. Туркевич-Лукиjanович, О. і Н. Нижанківського, Я. Лопатинського, що в сумі складає 411 мистецьких пісень. 388 з них – у виконанні іноземних оперних зірок. На сайті проекту є нотна бібліотека усіх записаних пісень. Вона є у вільному доступі, так що будь-який вокаліст, з будь-якого куточка світу зможе віднайти потрібний твір та транспонувати в будь-якій тональності. Автори проекту здійснили дослівний переклад кожної пісні англійською, французькою, німецькою мовами для кращого розуміння тексту.

Павло Гунька проводить міжнародні майстер-класи в Україні та Літні Інститути в Королівській музичній консерваторії м. Торонто, на яких навчає вокалістів новим можливостям інтерпретації українських мистецьких пісень. З ініціативи Львівської національної опери з 24-го по 30-те червня 2019 року відбувся перший літній інститут у Львівській національній опері під назвою «Українська мистецька пісня – опера в мініатюрі». Павло Гунька був запрошений вести тижневий майстер-клас, на який були запрошені молоді співаки з усієї Галичини.

⁴ Термін *мистецька пісня* у трактуванні Пасла Гуньки – найбільш розвинутий жанр камерно-вокальної музики для голосу й інструмента, де фортепіанна партія – не просто супровід, а невід’ємна частина музичного твору.

Разом з концертмейстерами опери та заступником керівника Ukrainian Art Song Project в Україні, Романом Дзундзою, співаки досліджували шість елементів, необхідні для якісної інтерпретації мистецької пісні. Це, за твердженням Павла Гуньки: голос, ноти, текст, серце, тіло і душа. І останні три елементи мають вирішальне значення для кожного твору, на жаль, значно рідше з'являються. Проте без них пісня залишається приємною мелодією, яка співається гарним голосом.

Майстер-класи в рамках Літнього інституту Павла Гуньки з вісьмома молодими оперними співаками України стартували 24 червня і завершилися фінальним концертом «Українська мистецька пісня – опера в мініатюрі», на якому прозвучало 23 твори – своєрідні міні-опери, наповнені сюжетом і драматургією. Окрім професійного співу виконавці дивували нестандартними сценічними образами та акторською грою. Програма концерту складалася із двох частин: перша – «З темноти...», друга – «...До світла» та антракту, під час якого присутні могли вільно поспілкуватися із артистами та зробити фото на згадку. Концерт відбувся в Дзеркальній залі Львівської опери, де всі вісім виконавців розташовувалися серед публіки. У центрі залу стояло фортепіано, а навколо нього розміщені усі гості й вокалісти. Однією з особливостей мистецьких проєктів Павла Гуньки є те, що слухачі активно беруть участь у концерті або ж мають буклети із текстами, що, безумовно, сприяє кращому розумінню почутого.

З подальшої ініціативи молодих артистів Тернопільської обласної філармонії, учасників Літнього інституту у Львові – Володимира Шагая та Вадима Дарчука концерт «З темряви до світла. Мистецька пісня – опера в мініатюрі» відбувся 21 жовтня 2019 року у фойє на другому поверсі Тернопільського академічного українського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка. До речі, Тернопільщина є малою батьківщиною батька Павла Гуньки.

6 грудня 2019 року у залі Тернопільського музичного коледжу ім. С. Крушельницької відбувся музичний салон «Мистецька пісня», де було представлено 12 творів у виконанні викладачів коледжу Вадима Дарчука та Володимира Шагая. Концертмейстером концерту був Віталій Бобровський. У центрі залу був розміщений рояль, а довкола музичного інструменту – півколом стояли стільці для глядачів. таким чином, ця локація стирала межі між виконавцями та глядачами. Виконавці – Вадим Дарчук та Володимир Шагай, були одягнені у звичайний буденний одяг, чим ще більше стирали межі між

глядачами та виконавцями. На відміну від звичайного концерту, де соліст виконує твір стоячи на сцені, а концертмейстер акомпанує йому, у цьому проекті виконавець вільно пересувається у локації поміж глядачами, відтворюючи образ героя твору. Власна, ця концепція проекту «мистецької пісні» є напрочуд вдалою та успішною. Модератором концерту та ведучою виступила викладач коледжу, кандидат мистецтвознавства Ірина Бевська, яка вела діалог із Павлом Гунькою та допомагала глядачам зрозуміти суть виконуваного твору.

Висновки. Здійснивши аналіз новітніх форм презентації академічних жанрів музичного мистецтва в соціокультурному просторі України, відзначимо наявність успішних мистецьких проєктів, реалізовані в останнє десятиріччя в Україні, серед яких: «Ковчег „Україна”», фестиваль LvivMozArt, мобільний додаток Ukrainian Live Classic, Ukrainian Art Song Project, музичні фестивалі та концерти на різних культурно-мистецьких локаціях. Дослідження жанрів академічної музики демонструють оновлення жанрово-стильових моделей хорової, камерно-інструментальної, оперної творчості сучасних українських композиторів. Зокрема, твори представляють явища інтеграції, театралізації, синтезу.

Перспективи дослідження полягають у подальших дослідження новітніх форм презентації академічних жанрів музичного мистецтва та поширенню впровадженню нового досвіду у культурно-мистецькому просторі не лише України, але й за кордоном, демонструючи світу високий рівень музичного виконавства та композиторської творчості. Також дане дослідження дає підставу до перегляду та оновленню жанрово-стильової класифікації творів українських композиторів.

Список використаних джерел і літератури:

1. Байда Л.А. Театралізація хорового твору як аспект виконавської інтерпретації. *Наукові записки*. 2010. Вип. 88. С. 3–9.
2. Батовська О.М. Інноваційні форми виконавської презентації сучасної академічної хорової музики а capella (на прикладі «Прощай, ХХ век» В. Мужчиля). *Вісник КНУКіМ*. 2016. Вип. 34. С. 20–29.
3. Берегова О.М. Діалог культур: образ іншого в музичному універсумі: монографія. Київ: Ін-т культурології НАМ України, 2020. 304 с.
4. Берегова О.М. Інтегративні процеси в музичній культурі ХХ – ХХІ століть: монографія. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2013. 232 с.
5. Кириленко Я.О. Сценічна репрезентативність як атрибут концертно хорового жанру: на шляху до створення хорового театру. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2014. Вип. 33. С. 111–119.

6. Мостова Ю.В. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.01. Харків, 2003. 20 с.
7. Станіславська К.І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія. Київ: НАКККиМ, 2016. 352 с.

References:

1. Baida, L.A. (2010). Theatricalization of a choral work as an aspect of performance interpretation. *Scientific notes*. 88, 3–9 [in Ukrainian].
2. Batovska, O.M. (2016). Innovative forms of performance presentation of contemporary academic choral music a capella (on the example of „Farewell, XX century” by V. Muzhchyl). *Visnyk KNUKiM*. 34, 20–29 [in Ukrainian].
3. Berehova, O.M. (2020). Dialogue of Cultures: the Image of the Other in the Musical Universe: a monograph. Kyiv: In-t kulturolohii NAM Ukrainy, 304 [in Ukrainian].
4. Berehova, O.M. (2013). Integrative processes in the musical culture of the XX–XXI centuries: a monograph. Kyiv: Instytut kulturolohii NAM Ukrainy, 232 [in Ukrainian].
5. Kyrylenko, Ya.O. (2014). Stage representativeness as an attribute of the concert choral genre: on the way to creating a choral theater. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury*, 33, 111–119 [in Ukrainian].
6. Mostova, Yu.V. (2003). Theatricalization of Choral Works as a Method of Artistic Interpretation. Kharkiv, Thesis ... Cand. of Arts: 17.00.01, 20 [in Ukrainian].
7. Stanislavska, K.I. (2016). Artistic and spectacular forms of contemporary culture: a monograph. Second edition. Kyiv, NAKKKiM, 352 [in Ukrainian].

UDC 782:821.161.2

DOI 10.33287/222445

Якимчук Олена Миколаївна,

*кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
музикознавства, інструментальної підготовки та хореографії
Вінницького державного педагогічного університету*

ім. М. Коцюбинського

тел. (063) 884 -13 - 14

e-mail: mirigol@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0002-2276-6061>

МУЗИКА У ВИСТАВІ ЗА П'ЄСОЮ МИКОЛИ КУЛІША «НАРОДНИЙ МАЛАХІЙ»: СЕМАНТИЧНИЙ АСПЕКТ

Метою статті є визначення ролі музичного наповнення вистави у контексті її розвитку, взаємодії з іншими сценічними засобами виразності.

Методологію складають теоретичний, інтерпретологічний, компаративний, комплексний, а також метод узагальнення, поєднання яких дає змогу розкрити мету статті.

Наукова новизна полягає у вивченні жанру музики до вистав, а саме, до вистави за п'єсою Миколи Куліша «Народний Малахій», на прикладі постановки Вінницького академічного українського музично-драматичного театру ім. М. Садовського. **Висновки.** Аналіз інтерпретації драми М. Куліша «Народний Малахій» режисерсько-акторським складом Вінницького академічного українського музично-драматичного театру ім. М. Садовського дозволяє дійти певних висновків: музика є частиною сценічного видовища, підкреслює загальне семантичне поле п'єси. Режисер Тарас Мазур підібрав такі музичні твори, інтонаційні семи яких характеризують основні ознаки «драми абсурду» – гротеск і парадокс. Окрім цього в музиці, як і у виставі у цілому, відбувається підміна сакрального профанним. Так, гротескним є виконання акторами канонічних піснеспівів «Милость мира», «Розбійника благоразумного». Гротескними є альтова тема *pizzicato*, яка стає інтонаційною моделлю «драми абсурду», батярська пісня Віктора Морозова «Прошу, пані», танець гегемонів. Парадоксальність виявляється у зламі драматургічного розвитку альтової теми, доведення її до повної руйнації, що ототожнюється з ламанням усього хронотопу вистави. На початку спектаклю вона асоціюється з «голубими мріями» Малахія, а сягає свого апогею в кінці, ілюструючи самогубство Любуні. Нарешті, підміна сакрального профанним позначена знеціненням семантики церковних піснеспівів (гротескне виконання), зрікання Малахія свого попереднього життя за християнською мораллю і сповідання комуністичної ідеології.

Ключові слова: творчість Миколи Куліша, музика до вистави, драма абсурду, семантичне поле вистави, музично-семантичний зміст вистави.

Yakymcuk Olena, PhD of Arts, Associate Professor for the Department of Musicology, Musical Training and Choreography Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University

Music in the play by the Mykola Kulish's drama „Vernacular Malakchy”: semantic aspect

The **purpose** of the article is definition of the musical filling of the play in the context of its development and interaction with other stage means of expressiveness. The theoretical, interpretive, comparative, complex methods, and the method of generalization comprise **the methodology** of the research. Their combination enables achieving the aim of the article. **The scientific novelty** lays in studying the genre of the music to the

performances on the example of Vinnytsia Mykola Sadovskyi Theatre's staging of the play „Vernacular Malakchyi” by Mykola Kulish. **Conclusions.** The analysis of the interpretation M. Kulish' drama „Vernacular Malakchyi” by Vinnytsia Mykola Sadovskyi musical and drama Theatre allows to conclude that the music is a part of scenic show and emphasizes the general semantics of the piece. Taras Mazur, the director, chose such musical pieces whose intonation semantics creates the atmosphere of grotesqueries and paradox, which are the general features of the absurd drama. Moreover, in the music, as well as in the play in the whole, replacement the sacral with the profane takes place. So, the actor' singing canonical chants „Mercy of the world”, „Robber prudent” is grotesque. Grotesque ones are as well: the viola's pizzicato theme, which becomes an intonation model of the absurd drama, Victor Morozov's Batyar song „Proshu, pani” („Please, madam”), the hegemon's dance. Paradoxicality is manifested in the breach of dramaturgical development of the viola theme, and in leading to its total destruction, which is identified with breaking of all the chronotope of the play. At the beginning of the performance, it is associated with the Malakchyi's „blue dreams”. It illustrates Lyubunia's suicide at the end. Finally, the substitution of the sacred for the profane is marked by the devaluation of the semantics of church hymns, Malakchyi's renunciation of his previous life according to Christian morality and the confession of communist ideology.

The key words: creativity of Mykola Kulish, music to plays, the absurd drama, the semantic space of the play, musical and semantic content of the play.

Постановка проблеми. Звернення авторки статті до зазначеної теми обумовлене кількома причинами. Микола Куліш (1892 – 1937) є однією з найтрагічніших постатей доби Розстріляного відродження. В історію української драматургії він увійшов як новатор, творець драми з елементами романтики, експресіонізму, один із засновників української модерної драматургії. Майже усі його п'єси стали українською національною класикою, а «Народний Малахій» і «Патетична соната» увійшли до скарбниці світової драматургії. Твори письменника перекладені іноземними мовами, а вистави йдуть у театрах країн Балтії, Польщі, Чехії, Словаччини, Канади, США.

П'єса «Народний Малахій» стала знаковою не лише в історії української драматургії, а й театрального мистецтва. Завдяки неординарному режисерському баченню Леся Курбаса, драма

М. Куліша отримала початок свого сценічного життя, яке, на жаль, за рік після прем'єри обірвалося за вказівкою більшовицької влади. Непростою виявилася доля «Народного Малахія». У повоєнний час він з'явився на театральних майданчиках у діаспорі, а в Україні – вже у часи незалежності.

Актуальність дослідження. Філософічність твору ускладнює втілення сюжету на сцені. Тому вкрай нечасто назву п'єси можна побачити на театральних афішах. Вінницький академічний український музично-драматичний театр ім. М. Садовського – один з небагатьох вітчизняних колективів, у репертуарі якого є вистава за драмою М. Куліша. На прикладі цієї постановки проаналізуємо семантичне наповнення музичного оформлення до вистави.

Аналіз сучасних напрацювань. Вивчення музики до вистав у вітчизняному музикознавстві поки що не стало окремим об'єктом дослідження. Авторка вивчала музику Івана Небесного до вистав Вінницького академічного українського музично-драматичного театру ім. М. Садовського. Отож, вбачаємо певну перспективу в цій царині музикознавчої науки. Ураховуючи зазначені чинники, вважаємо тему актуальною, а вивчення цього жанру музичного мистецтва – передбаченим.

Метою статті є визначення ролі музичного наповнення вистави у контексті її розвитку, взаємодії з іншими сценічними засобами виразності.

Об'єктом дослідження є вистава за п'єсою М. Куліша «Народний Малахій» Вінницького академічного українського музично-драматичного театру ім. М. Садовського (режисер Тарас Мазур), а **предметом** – семантичне поле музики до вистави за п'єсою М. Куліша «Народний Малахій» Вінницького академічного українського музично-драматичного театру ім. М. Садовського (режисер Тарас Мазур).

Виклад основного матеріалу. Драматургія М. Куліша позначена філософською заглибленістю, художніми експериментами. У ній помітні яскраві риси новітньої європейської драми з її повагою до особистості та критикою державної бюрократичної системи. Автор виразно змальовує не лише різні типи особистостей, а й драму становлення Людини.

Ідеї новатора-драматурга потребували сміливого режисерського втілення на сцені. Таким режисером став Лесь Курбас. Митець

відчував особливу потребу в сучасних драматургах. Він хотів ставити оригінальні драматичні твори 20 – 30-х років ХХ ст., які б розкривали специфіку національного буття модерної естетики. Курбасу важливо було створити «умовно-фантасмагорійне дійство», яке протистояло натурально-побутовому напрямку й передбачало «фантазійний політ режисерської думки та акторської імпровізації» [1, 74].

Таким драматургом виявився М. Куліш. Обидва митця стояли на естетичних засадах модерного театру. За словами Ю. Смолича, через рік спільної праці вони «дивились на мистецтво неначе однією парою очей, а їхній спільний мистецький світогляд склався із попередніх двох світоглядів – Курбасового та Кулішевого» [7, 74]. Драматург і режисер прагнули створити виставу, яка стала відкриттям для тогочасного українського суспільства – з гротеском, іронією, щирістю, філософічністю, натуралістичністю [1, 74]. Їхнім творчим кредо стало відображення глибини змісту в нових образних мистецьких формах.

Сучасники згадують, що Лесь Курбас неперевержено розкривав задум М. Куліша-драматурга. На сцені «Березолу» він поставив три його п'єси – «Народний Малахій», «Мина Мазайло», «Маклена Граса». Усі вистави ставали «подією року», викликали зацікавлення глядачів, гостру полеміку, активне обговорення в пресі, театральній критиці [1]. Лесь Курбас приділяв творам М. Куліша особливу увагу. Свідченням цього є факт участі в спектаклях провідних акторів театру – Г. Бабіївни, А. Бучми, Й. Гірняка, М. Крушельницького, Н. Ужвій, О. Сердюка, В. Чистякової. З трьох Кулішевих п'єс, які йшли на сцені «Березолу», найбільшого значення для режисера й мистецького об'єднання мала вистава «Народний Малахій». Для Лесея Курбаса це була перша п'єса сучасного драматурга, постановку якої він здійснив у своєму театрі. Враження сучасників свідчать, що «Народний Малахій» став одним з найвищих досягнень театру й творчого методу митця. Бездоганність режисерської роботи, акторських партій, оригінальність сценічного оформлення, метафоричність образів, філософічність проблеми месіанства, виразність музичного наповнення – усе це склало успіх театрального колективу [1, 80].

Театрознавці та критики висловлювали одностайну думку, що «Народний Малахій» є «апогеєм творчої динаміки Лесея Курбаса, М. Куліша, М. Крушельницького, „Березоля” й взагалі українського театру 1920-х років» [1, 80]. Сорок років після прем'єри Ю. Смолич зазначив, що вистава «Народний Малахій» 1928 р. була вершиною

всієї режисерської діяльності Леся Курбаса, творчої історії театру «Березіль» [7, 64].

Сам режисер визнавав «Народного Малахія» одним з найвизначніших творів сучасної світової літератури. Н. Кузякіна висловлює цікаве припущення щодо того, чому драма М. Куліша стала важливою для Курбаса. На її думку, тип Малахія-Дон Кіхота був близьким режисеру, а ознаки «малахіанства-донкіхотства» були властиві йому як спосіб мислення [3, 55]. Продовжуючи міркування Н. Кузякіної, Я. Голобородько додає, що у світоглядній позиції драматурга також можна знайти риси Малахія Стаканчика та Дон Кіхота Ламанчського [1].

У «Народному Малахії» М. Куліш продовжує одну з тем світової драматургії, а саме – неопророка, тобто, людини, яка бере на себе місію змінити світ, зруйнувати стару модель життя й створити нову. У п'єсі наявні біблійні мотиви. Так, ім'я Малахій апелює до одного з малих пророків зі Старого Заповіту. У постаті головного героя Л. Долецька вбачає риси архетипного образу Мойсея, який, за волею Бога, мав вивести свій народ з Єгипту в Землю обіцяну [2]. Однак, упродовж драми відбувається підміна біблійних цінностей профанними, що надає їй ознак «драми абсурду». Основними рисами останньої є гротеск і парадокс, які тісно переплелись між собою. Гротескними є образ самого Малахія Стаканчика, деформовані життєві явища, внутрішні суперечності в особистості головного героя. Парадоксально виглядає бажання Малахія переробити суспільний лад у державі та байдуже ставлення до власної родини, поєднання християнської віри і більшовицької ідеології, ізольованість та самотність Малахія в оточенні людей.

Прем'єра «Народного Малахія» відбулась 31 березня 1928 р. у Харкові на сцені театру «Березіль» (режисер – Лесь Курбас, художник – В. Меллер, Малахій – М. Крушельницький, Кум – Й. Гірняк, Любуня – В. Чистякова, композитор – Ю. Мейтус). Оцінка вистави була неоднозначною, тому М. Куліш двічі редагував її. Радянська влада чинила спектаклю неймовірні перешкоди, а 1929 р. заборонила остаточно. Після цього трагікомедія «Народний Малахій» побачила світ лише на сценах у діаспорі.

Серед повоєнних вистав дослідники творчості М. Куліша називають інтерпретацію В. Блавацького 1946 р. у Німеччині, в якій він виконав роль головного героя. Здобувши досвід у «Березолі»

наприкінці 1920-х років, режисер орієнтувався на естетичні засади курбасівського театру. Опинившись в еміграції, В. Блавацький очолив Ансамбль українських акторів, з яким інсценізував п'єсу М. Куліша [3].

Із початком періоду незалежності України театральні колективи відновили й переосмислили драму. Так, у Донецькому академічному українському музично-драматичному театрі ім. Артема прем'єра вистави відбулась 1994 р. Харківський академічний український музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка запропонував глядачам інтерпретацію п'єси М. Куліша 2004 р. під назвою «Реформатор» (режисер Микола Яремків, художник Олександр Зеньківський). У ній герої живуть у штучно створеному соціумі, схожому на пам'ятник епосі конструктивізму. Одеський академічний український музично-драматичний театр ім. В. Василька презентував містянам виставу 2007 р. (режисер Ігор Равицький). Перелік сценічних версій незначний, адже не усі наважуються ставити цю п'єсу через комплікацію її сценічного втілення. «Народний Малахій» – один з найскладніших творів української драматургії. У невеликому списку інтерпретацій п'єси М. Куліша – вистава Вінницького академічного українського музично-драматичного театру ім. М. Садовського.

Уперше вінничани побачили виставу 27 березня 2017 р. до міжнародного Дня театру (режисер-постановник Т. Мазур, художник-постановник – В. Качуровський, художниця костюмів О. Опольська, балетмейстерка Д. Калакай, хормейстерка О. Марчук, художник зі світла А. Мельник). Шість років потому «Народного Малахія» поновили, адже драма співзвучна подіям сьогодення. На сцені задіяно понад двадцять акторів, яких прискіпливо відібрав режисер. Головну роль виконує народний артист України Валерій Прусс. Він переконливо змушує глядачів повірити, що революція змінить усе на краще. Вистава наповнена символами – свобода, ув'язнення, безвихідь – поняття, які залишаються актуальними впродовж усього часу існування людства. Т. Мазур детально осмислив текст М. Куліша. Режисер зберіг сюжет, розставивши деякі акценти, що дозволяють дивитись спектакль на одному диханні. Сценічне дійство розгортається у наскрізному драматургічному розвитку, що призводить до кульмінації – самогубства Любуні, яку Т. Мазур подає в оригінальному режисерському рішенні. З-поміж тим, акторами виразно змальовані ролі другого плану – санітарки, лікаря, сусідів.

Вони утримують інтригу протягом усієї вистави. З гумором обіграна жінками перша мізансцена – зображення традиційного провінційного укладу. Багатоголосий спів урізноманітнює полілог. Усе це готує публіку до появи Малахія. Неспокійний Валерій Прусс (Малахій), з'явившись на сцені, ходить по колу, охоплений божевільними мріями про «голубу даль».

Музика у виставі віддзеркалює її семіосферу. Відповідно до формату «театру абсурду» музичне наповнення представлене різними семантико-інтонаційними сферами. Як у самій п'єсі тут відбувається зміщення сакрального і профанного.

Музичне оформлення можна умовно поділити на такі складники: внутрішня музика – та, яка є в тексті п'єси; зовнішня – визначена режисером вистави. До внутрішньої відносяться уривки церковних піснеспівів «Милость мира», «Розбійника благоразумного». До зовнішньої – твір литовського композитора Фаустаса Латенаса⁵ «Пасадобль» для альту і фортепіано (1988), батярська пісня⁶ Віктора Морозова⁷ «Прошу, пані», інструментальний супровід до танцю

⁵ Латенас Фаустас (1956 – 2020) – литовський композитор. Автор камерної, вокально-хорової музики, творів для оркестру та сольних інструментів. Багато працював у театрі, кіно, телебаченні. Написав музику до дев'яти фільмів, близько 200 вистав. Обіймав посади музичного керівника, директора Вільнюського малого театру, Національного драматичного театру (Вільнюс), заступника міністра культури Литви, радника прем'єр-міністра з питань культури. Музика до вистав Литовського державного академічного драматичного театру: Дж. М. Баррі «Пітер Пен» (реж. І. Бучене, 1976), А. Кутерницький «Варіації феї Драже» (реж. Р. Тумінас, 1982), Дж. Осборн «Комедіанти» (реж. Г. Вацявичюс, 1983), Хіггінс «Гарольд і Мод» (реж. Д. Тамулявичюте, 1983), Г. Мюллер «Тиха ніч» (реж. Р. Тумінас, 1984), А. Фугард «Тут живуть люди» (реж. Р. Тумінас, 1986) та ін.

⁶ Батярські пісні – пісні львівських батяр, субкультури, яка існувала з середини ХІХ ст. до середини ХХ ст. Назва «батяр», імовірно, виникла від угорського «betyar», що означає особу, яка має дивні погляди і робить непередбачувані вчинки, авантюриста, гульвісу. У першій половині ХІХ ст. батяри були хуліганями, кишеньковими злодіями. Згодом вони перестали красти і бешкетувати, натомість всіляко почали висміювати Австро-Угорську імперію. Батяри набували кумедних і романтичних рис. Їхнім лозунгом служив заклик: «Любити Львів, любити жінок і любити жартувати». Батяри залишили у спадок гумористично-ліричні пісеньки, анекдоти, оповідки, які сьогодні називають «батярським фольклором». Найвідомішою піснею про Львів є батярська «Тільки у Львові» (текст написав єврейсько-польський пісняр зі Львова Емануель Шлехтер (*Emanuel Schlechter*), а музику Генрик Варс (*Henryk Wars*)).

⁷ Морозов Віктор Євгенович (1950) – український співак, композитор, перекладач. Відомий як перекладач серії книг про Гаррі Поттера. Співпрацював зі «Смерічка», засновник перших українських рок-гуртів «Quo vadis» та «Арніка». Один із засновників театру-кабаре «Не журисть!». В. Морозов разом із групами «Четвертий кут», «Мертвий півень» і «Батяр-Бенд Галичина» записав і видав низку сольних альбомів: «Треба встати і вийти» (2000, слова і музика Костянтина Москальця), «Тільки ві Львові» (2002),

гегемонів. Лише з переліку музичних жанрів стає помітним їх еkleктичне поєднання в одній виставі, що посилює парадоксальність як одну з основних рис «театру абсурду». Отож, проаналізуємо музичну лінію більш детально у контексті семантики п'єси М. Куліша.

Церковні піснеспіви «Милость мира», «Розбійника благоразумного» наявні у самому тексті драми (перший акт, мізансцена із сім'єю, сусідами, басами, Малахієм). За порадою Кума, жінки і басы мали заспівати улюблені мелодії Малахія, щоб зупинити його. Ймовірно, автор долучив їх до сюжету не лише для відображення релігійного минулого Малахія Стаканчика. Вони посилюють формат «драми абсурду» через співставлення двох ідеологій – релігійної та комуністичної. За словами О. Пелешко, у п'єсі «Народний Малахій» відбувається підміна профанними цінностями релігійних (*parodia sacra*) [5, 31]. М. Куліш добрав два знакових канонічних музичних тексти служби православного обряду.

«Милость мира» є піснеспівом найважливішої частини Божої Літургії – Євхаристичного канону, де відбувається таїнство Євхаристії (освячення Святих Дарів). Це заклик до людей приносити милосердя Тому, Хто сказав: милості хочу, а не жертви. Однак перша фраза піснеспіву лише роздратувала головного героя. Він не проявив милості до своєї сім'ї, а зрікся її, ставши жертвою комуністичної ідеології.

«Розбійника благоразумного» – екзапостиларій утрени Страсної П'ятниці, найжалобнішого дня церковного року. Вбачаємо в цьому пряме співставлення головного героя з одним з розбійників, розіп'ятих біля Ісуса. Він першим отримав спасіння від Всевишнього, увійшовши з Ним до раю. Драматург перехрещує сакральне і профанне. На відміну від розбійника Малахій зрікається віри, він вбачає своє спасіння в новій більшовицькій доктрині.

Заміна профанними цінностями релігійних позначена такими засобами: нівелюванням сакрального змісту церковних піснеспівів, гротескно-пародійним виконанням їх на сцені акторами; зріканням Малахія духовно-релігійних цінностей, морально-християнських чеснот, які він сповідував до приходу радянської влади; зріканням своєї сім'ї, себе як християнина, учасника церковної та сільської громади; зміни парадигми мислення з *homo religious* на *homo sovieticus*.

«Афродизіяки» (2003), «Армія Світла» (2008, слова і музика Костянтина Москальця), «Серце батяра» (2010), «Батярський блюз» (2013).

Церковні піснеспіви, подані М. Кулішем у тексті п'єси, віддзеркалюють форманти «драми абсурду»: деформацію життєвих явищ, поєднання протилежного – релігії та комуністичної ідеології.

«Пасадобль» для альту і фортепіано литовського композитора Фаустаса Латенаса став основою іншої музично-інтонаційної сфери вистави. Зауважимо, що композитор є автором музики до майже двохсот вистав. У багатьох його камерних творах відчутні особливості мислення театрального композитора. Т. Мазур використав кілька фрагментів з «Пасадобля», які логічно вмонтовані в загальну музично-драматичну лінію вистави. Це соло альту, дует альту і скрипки та основна тема «Пасадобля» (альт у супроводі фортепіано). Різні прояви альтової теми передають різні афекти головного героя впродовж усієї вистави. Протилежною до трьох фрагментів альтової теми є тема *pizzicato*. Вона стає інтонаційною моделлю «драми абсурду», маркує її гротескність, парадоксальність. У руйнуванні лінеарності, плавності звуковедення відчувається розгубленість не лише сім'ї, сусідів, Малахія, а й усього українського суспільства 1920-х років. У звуковому та просторовому контексті сценічного дійства глядач відчуває хаос, нищення порядку. В емоційному плані зміна інтонаційної теми основної теми означає затурканість та божевілля Малахія.

Основна тема «Пасадобля» впродовж спектаклю набуває тембральних і жанрових трансформацій. На початку вона звучить у повільному темпі у викладенні альту. Декламаційно-імпровізаційна манера виконання занурює глядачів в атмосферу вистави, знайомлячи з основними героями М. Куліша. Філософсько-мрійливий характер голосу струнного інструменту асоціюється з «голубими» мріями Малахія Стаканчика.

Варіант дуету альту зі скрипкою є проміжним у драматургічному розвитку вистави. Тема поступово нарощує силу й енергію, посилюючи тотальність «голубого» мислення, руйнування здорового глузду Малахія, врешті-решт, його божевілля.

У варіанті альту у супроводі фортепіано звучить основна тема «Пасадобля». Вона побудована на ритмічній фігурації восьма-дві шістнадцятих, що є типовою для іспанських танців. Подібним до класичного пасадобля є також вибір музикантами темпу (110 – 120 ударів метроному). Характерні для танцювального жанру драматизація, театралізація, пластична образність присутні в

інструментальному «Пасадоблі» Ф. Латенаса. Ці ознаки посилюють драматизм вистави, а сама музика камерно-інструментального твору поступово набуває рис театралізації. Це відбувається у такий спосіб.

Спочатку вистави тема експонує блакитні мрії Малахія, а в кінці – замикається на образі його улюбленої доньки, яка своїм самогубством підносить трагізм вистави, доводить до крайньої межі мрії свого батька. Наскрізний розвиток теми, посилений трагічною напругою, сягає свого апогею в останній мізансцені – повішанні Любуні.

Альтова тема «Пасадобля» відіграє також синтактичну роль у виставі: вона не лише посилює драматургічний розвиток вистави від блакитної мрії Малахія до загибелі його доньки, а й відображає психологізм трагікомедії М. Куліша, затурканість, божевілля й моральне каліцтво головного героя. Фатальна приреченість відчувається у ридяючому тембрі альта та інтонаційно гострій ритмічній формулі пасадобля у фортепіано. Здається, що в музиці зараз станеться зрив. Але вибуху не відбувається. Т. Мазур вирішує останню мізансцену з притаманним йому неординарним режисерським баченням. Зачеплена мотузкою за шию, Любуня (артистка Тетяна Фролова), розгойдуючись, танцює в повітрі. У цей момент музика сягає найвищого накалу, а жахлива напруга – апогею. Раптом мелодія поступово ламається – тривале сходження на вершину руйнується дитонацією низхідного *glissando* в партії альта. Така алузія на танець відбита крізь трагічність «драми абсурду», вона підкреслює риси трагіфарсу та поглиблює екзистенційний зміст п'єси М. Куліша.

Наступною музично-семантичною сферою вистави є батярська пісня В. Морозова на слова А. Панчишина «Прошу, пані». Це танго, стилізоване авторами під батярську пісню. Синтактично вона виконує функцію вставного номера у мізансцені в домі розпусти і посилює її атмосферу. Інтонаційно пісня-танго контрастує з основним тематизмом «Пасадобля». Однак обидва танці надають виставі гротеску, посилюючи її трагедійний характер. Мелодико-ритмічна основа «Пасадобля» загострює наскрізний драматургічний розвиток усієї вистави, приводить його до кульмінації. «Прошу, пані» не створює драматургічних колізій, а лише підкріплює викриття аморальних рис тогочасного суспільства.

Окрім чітко визначених жанрів у виставі є танець гегемонів (сцена зустрічі Малахія з гегемонами), схожий на хореографію

первісних людей. Ця мізансцена презентує ще один прошарок населення – декласованих спотворених елементів суспільства. Музичний супровід являє собою гранично просту монотонну ритмізовану формулу, на яку накладається кілька висхідних *glissando*. Незначне освітлення, темні кольори сценічного оформлення, розкуті рухи акторів, низькочастотні тембри електронної музики – усе це створює відчуття дикого танцю не людей, а істот. Усі засоби сценографії підкреслюють спотворену естетику мізансцени. Музика посилює цей вплив на глядача. Люмпенізовані гегемони залишаються байдужими до закликів Малахія.

Висновки. Аналіз інтерпретації драми М. Куліша «Народний Малахій» режисерсько-акторським складом Вінницького академічного українського музично-драматичного театру ім. М. Садовського дозволяє дійти певних висновків: музика є частиною сценічного видовища, підкреслює загальне семантичне поле п'єси. Режисер Тарас Мазур підібрав такі музичні твори, інтонаційні семи яких характеризують основні ознаки «драми абсурду» – гротеск і парадокс. Окрім цього в музиці, як і у виставі в цілому, відбувається підміна сакрального профанним. Так, гротескним є виконання акторами канонічних піснеспівів «Милость мира», «Розбійника благоразумного». Гротескними є альтова тема *pizzicato*, яка стає інтонаційною моделлю «драми абсурду», батярська пісня Віктора Морозова «Прошу, пані», танець гегемонів. Парадоксальність виявляється у зламі драматургічного розвитку альтової теми, доведення її до повної руйнації, що ототожнюється з ламанням усього хронотопу вистави. На початку спектаклю вона асоціюється з «голубими мріями» Малахія, а сягає свого апогею в кінці, ілюструючи самогубство Любуні. Нарешті, підміна сакрального профанним позначена знеціненням семантики церковних піснеспівів (гротескне виконання), зрікання Малахія свого попереднього життя за християнською мораллю і сповідання комуністичної ідеології. Отже, музика у виставі «Народний Малахій» не лише сприяє її загальному драматургічному розвитку, а й віддзеркалює семантику та посилює ознаки «драми абсурду».

Перспективи дослідження теми вбачаємо у вивченні жанру музики до вистав, як окремого музичного та загальнокультурного феномену.

Список використаних джерел і літератури:

1. Голобородько Я. Національний геніалітет (Курбас, Куліш, Крушельницький). *Слово і час*. 2006. № 1. С. 72–84.
2. Долецька Л. Особливості інтерпретації біблійних мотивів та образів у драматургії Миколи Куліша (на матеріалі п'єс «97», «Народний Малахій»). *Літературознавство. Фольклористика. Культурологія*. 2017. В. 26. С. 141–147.
3. Кузякіна Н. Траєкторії долі. К.: Темпора, 2010. 572 с.
4. Мукан В. Форманти «драми абсурду» в п'єсі Миколи Куліша «Народний Малахій». *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*. 2011. Вип. 16. С. 219–222.
5. Пелешенко О. Інтекст «Ходіння до раю» в драмі Миколи Куліша «Народний Малахій». *Магістеріум*. 2017. Вип. 69. С. 28–38.
6. Сасенко В. Поетика драми «Народний Малахій» Миколи Куліша. *Вісник Дніпропетровського університету ім. Альфреда Нобеля*. 2013. № 2 (6). С. 229–236.
7. Смолич Ю. Розповідь про неспокій: Дещо з книги про двадцяті й тридцяті роки в українському літературному побуті. Ч. 1. К., 1968.
8. Танюк Л. Драми Миколи Куліша. Твори. В. 1. 1990. С. 3–36.
9. Якимчук О. Роль музики Івана Небесного у виставі «У неділю рано зілля копала...». *Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка*. 2024. Вип. 51. С. 56–61.

References:

1. Holoborodko, Ya. (2006). National genius (Kurbas, Kulish, Krushelnytskyi). *Slovo i chas*. 1, 72–84 [in Ukrainian].
2. Doletska, L. (2017). Peculiarities of the interpretation of biblical motifs and images in the drama of Mykola Kulish („97”, „Narodnyi Malachii”). *Literaturoznavstvo. Folklorystyka. Kulturolohiia*. 26, 141–147 [in Ukrainian].
3. Kuziakina, N. (2010). Trajectory of the fates. K.: Tempora. 572 [in Ukrainian].
4. Mukan, V. (2011). Formants of the „absurd drama” in Mykola Kulish’s play „Narodnyi Malachii”. *Suchasni problemy movoznavstva ta literaturoznavstva*. 16, 219–222 [in Ukrainian].
5. Peleshenko, O. (2017). The context of „Walking to Paradise” in Mykola Kulish’s drama „Narodnyi Malachii”. *Mahisterium*. 69, 28–38 [in Ukrainian].
6. Saienko, V. (2013). Poetics of the Mykola Kulish’s drama „Narodnyi Malachii”. *Visnyk Dnipropetrovskoho universytetu imeni Alfreda Nobelia*. 2 (6), 229–236 [in Ukrainian].
7. Smolych, Yu. (1968). A Tale of Restlessness: Something from a Book About the Twenties and Thirties in Ukrainian Literary Life. 1. K. [in Ukrainian].
8. Taniuk, L. (1990). Dramy Mykoly Kulisha. Tvory. Vol. 1, 3–36 [in Ukrainian].
9. Yakymchuk, O. (2024). The role of Ivan Nebesnyi’s music in the play «On Sunday early morning she was digging potion herbs». *Naukovi zbirky LNMA im. M. Lysenka*. 51, 56–61 [in Ukrainian].

Берегова Олена Миколаївна,
*доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри музикознавства, композиції
та виконавської майстерності
Навчально-наукового інституту Дніпровської академії музики,
заступник директора з наукової роботи
Інституту культурології Національної академії мистецтв України*
тел. (067) 795 - 13 - 84
e-mail: beregova@ukr.net
<https://orcid.org/0000-0003-4384-9365>

МИСТЕЦТВО НЕЗЛАМНИХ: УКРАЇНСЬКА КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧИСТЬ ПРОТИ РОСІЙСЬКОЇ АГРЕСІЇ

Мета статті – сформувати уявлення про образно-змістовні й технологічні аспекти розвитку найновішої української музики та роль музичного мистецтва в російсько-українській війні. Використано **методи** – аналітичний (контент-аналіз електронних медіа, цифрових відео- та аудіо-відтворювальних платформ), культурологічний (виявлення ролі мистецтва у війні), метод музикознавчого аналізу (вивчення камерних, вокально-хорових, симфонічних творів, зразків музичного театру). **Наукова новизна** зумовлюється самим музичним матеріалом: це найновіші твори Максима Коломійця і Віктора Рекала, які вперше вводяться до наукового обігу українського музикознавства. **Висновки.** У розглянутих творах відрефлексовано особисті психологічні травми митців, помножені на травматичний досвід багатьох попередніх поколінь українців. Тематика творів про війну є надзвичайно широкою від інтимної лірики, спогадів про прекрасне минуле і нагадувань про швидкоплинність буття до тривожних настроїв, роздумів про смерть, скорботи, плачу за загиблими і молитви. Автори піднімають складні соціальні теми, пов'язані з війною, не уникають і гострих політичних акцентів. Не відмовляючись від натуралістичного зображення війни, композитори передають образ війни емоційно, розкривають внутрішній світ людини у переживанні страшного досвіду і водночас дають надію. Серед музично-виражальних засобів – використання драматургії тембрів, виразових

можливостей григоріанського хоралу і реквієма, алюзії до творів А. Пярта, А. Вівальді, Р. Вагнера (М. Коломієць), введення інтонацій лемківської пісні «Пливе кача», пентатоніки і східної мелізматики (В. Рекало) тощо. Головна мета українського мистецтва часів війни – це захист, утвердження і розвиток української культурної ідентичності, а також постійне нагадування світові про Україну, величезні жертви і подвиги українських героїв у боротьбі за право жити в незалежній державі в колі цивілізованих європейських народів.

Ключові слова: українська музика ХХІ століття, український композитор, російсько-українська війна, українська культурна ідентичність, творчість Максима Коломійця, творчість Віктора Рекала.

Berehova Olena, Doctor of Art Research, Professor, Professor of the Department of Musicology, Composition and Performing Arts at the Dnipro Academy of Music, Deputy Director for Research of the Institute for Cultural Research of the National Academy of Arts of Ukraine

The art of the unbreakable: Ukrainian composers' creativity against Russian aggression

The purpose of the article is to form an idea of the figurative, content, and technological aspects of the development of contemporary Ukrainian music and the role of musical art in the Russian-Ukrainian war. **The methods** used are analytical (content analysis of electronic media, digital video and audio playback platforms), culturological (identifying the role of art in war), and musicological analysis (studying chamber, vocal and choral, symphonic works, and musical theater samples). **The scientific novelty** is determined by the musical material itself: these are the latest works by Maksym Kolomiiets and Viktor Rekaló, which are introduced into the scientific circulation of Ukrainian musicology for the first time. **Conclusions.** The works under consideration reflect the personal psychological traumas of the artists, multiplied by the traumatic experience of many previous generations of Ukrainians. The themes of the war are extremely broad, ranging from intimate lyrics, memories of the beautiful past, and reminders of the transience of life to anxious moods, reflections on death, grief, mourning for the dead, and prayer. The authors raise complex social issues related to the war and do not avoid sharp political accents. Without abandoning the naturalistic portrayal of war, the composers convey the image of war emotionally, revealing the inner world of a person in the face of a terrible experience and at the same time giving hope. Among the musical and expressive means are the use of timbre drama,

the expressive possibilities of the Gregorian chorale and requiem, allusions to the works of A. Pärt, A. Vivaldi, R. Wagner (M. Kolomiets), the inclusion of the intonations of the Lemko song „Plyve Kacha”, pentatonic and oriental melismatics (V. Rekaló), etc. The main goal of Ukrainian wartime art is to protect and affirm Ukrainian cultural identity, as well as to constantly remind the world about Ukraine, the enormous sacrifices and feats of Ukrainian heroes in the struggle for the right to live in an independent state among civilized European nations.

The key words: Ukrainian music of the twenty-first century, Ukrainian composer, Russian-Ukrainian war, Ukrainian cultural identity, Maksym Kolomiets' work, Viktor Rekaló's work.

Постановка проблеми. Неоголошена гібридна війна, спровокована російським вторгненням в Україну, має всі ознаки «тріумфу жорстокості» і «морального падіння», про які писав ще Стефан Цвейг у своїх мемуарах [3]. Сьогодні, в час рашистської агресії, відбувається не лише битва за територію України, а й боротьба за свідомість та національну ідентичність українців. У протистоянні варварства і цивілізації, ницості і благородства, тоталітарного мислення і демократичних цінностей роль культури, освіти, мистецтва зростає в десятки і сотні разів. Творча діяльність багатьох музикантів, письменників, художників, представників інших видів мистецтва зараз має яскраво виражений антивоєнний характер і спрямована на підтримку України та українців, збереження пам'яті про загиблих героїв, привернення уваги всього світу до нашої держави, яка відстоює свою територіальну цілісність і європейський вектор розвитку суспільства. Митці як найчутливіші духовні локатори здатні вловлювати і відображувати у творчості настрої сучасників і своєї епохи. Здатні до емпатії, вразливі, але водночас і сильні духом українські митці рефлексують щодо нових життєвих реалій, насичують свої твори власними емоціями, екзистенційними питаннями і відголосками психологічних травм, актуалізують сенси і цінності, за які бореться Україна, розкривають абсурдність нової реальності війни. Твори мистецтва допомагають усвідомити силу, єдність, незламність, сміливість українців, підтримують як мужніх воїнів, так і всіх українських людей через розповідь наших трагічних історій всьому світові. Численні концерти, фестивалі, гастролі провідних творчих колективів, прем'єри творів українських авторів у різних країнах доносять надважливі послання людям у світі, і часто

завдяки символізму, яскравій метафоричності та універсальності мови мистецтва ці послання є більш зрозумілими, ніж звичайна людська мова. Українські митці мають сьогодні відповідальну місію – виявляти постійну присутність у європейському і світовому культурному просторі, бути видимими, почутими, зрозумілими і конкретними, працювати на користь України на культурно-інформаційному фронті, фіксуєючи новітню історію і доносячи до глобальної аудиторії правду про злочини рашистського режиму.

Багатьом митцям, за їхніми власними зізнаннями, мистецтво допомогло адаптуватися до реалій війни. Постійне перебування на межі виживання, психологічні травми від втрати близьких і друзів, пошкоджених або повністю втрачених домівок, вимушеної евакуації та еміграції, загострено емоційне сприйняття дійсності, страх, біль, сум, розпач, горе, гнів, злість, ненависть, тривожність, зневіра, невпевненість у майбутньому, психічне виснаження, – увесь спектр цих негативних емоцій переживають зараз українці, які потерпають від війни. Емоційно реагуючи на біль, втрати і руйнування, мистецтво намагається допомогти людям знайти втрачену духовну опору і відновити віру в себе і свої сили. Тому в сучасній українській композиторській творчості поряд із трагедійними творами багато позитивних, які несуть світло, красу, добро і формують колективний мислеобраз майбутньої перемоги і розквіту України.

Тільки упродовж 2022 – 2024-го років з'явилися й були успішно виконані в Україні і багатьох країнах Європи численні твори, присвячені темі російсько-української війни, авторства таких українських композиторів, як Валентин Сильвестров, Євген Станкович, Олексій Скрипник, Леся Дичко, Золтан Алмаші, Вікторія Польова, Богдана Фроляк, Ігор Щербаков, Олена Ільницька, Олександр Шимко, Максим Коломієць, Людмила Юріна, Олександр Щетинський, Віктор Рекало, Кармелла Цепколенко, Алла Загайкевич, Асматі Чіблашвілі та багато інших. Враховуючи відсутність дистанції в часі, твори українських композиторів часів російсько-української війни ще не стали предметом музикознавчих досліджень, що й зумовило **актуальність** пропонованої статті.

Огляд літератури і джерел. Відсутність музикознавчих розвідок частково компенсується наявністю публіцистичних матеріалів щодо окремих творів українських композиторів та їх виконавських версій [4], відео- та аудіоконтенту на провідних цифрових платформах [2; 5;

6; 8; 9], дописів авторів у соціальних мережах [7]. Саме ними послуговувалася авторка при написанні тексту статті.

Мета статті – сформувані уявлення про образно-змістовні й технологічні аспекти розвитку найновішої української музики та роль музичного мистецтва в російсько-українській війні.

Об'єкт статті – українське музичне мистецтво часів російсько-української війни, а **предмет** – творчість сучасних українських композиторів 2022 – 2024-го років (на прикладі творів Максима Коломійця та Віктора Рекала).

Виклад основного матеріалу. Поштовхом до написання творів у часи російсько-української війни стають глибоко особистісні рефлексії митців. Так, **Максим Коломієць** у 2022-му році написав п'єсу для бандури соло під романтичною назвою *I saw your reflection in the river mirror. You were on the other shore* (*Я бачив твоє відображення у дзеркалі річки. Ти була на іншому березі*). В авторській програмі до цього твору композитор зазначив: «Твір написаний в напружений час переживань та зневіри. Але моя ідея була не передати це у своїй творчості, а навпаки, перемогти зневіру всередині себе, плекаючи найкраще, що в мене є в душі. Цей твір не про війну. Він про недосяжне світло всередині нас. Про прагнення возз'єднання зі своїм коханням, котре силою долі опинилось на іншому березі. Цей твір про вдивляння в очі коханої, пошук її погляду. І цю п'єсу я написав для моєї коханої, котра опинилась через війну далеко від мене, і зустрічі з котрою я прагнув якнайбільше...» [2]. Вільно скомпоновану п'єсу написано в ностальгійно-меланхолійному стилі. Звуки-краплини бандури виникають із тиші, поєднуються у вигадливі мелодико-гармонічні малюнки. Багаторазове повторення одного й того самого акорду як елемент репетитивної техніки справляє враження імітації бою старовинного годинника і одночасно є нагадуванням про швидкоплинність часу. Ближче до середини п'єси – більш схвильований, емоційно насичений розділ імпровізаційного типу. Майстерно використана фактура бандури: виразно чути і мелодію, і супровід, а розуміння специфіки та акустичних властивостей інструмента, тонке відчуття часу і достатня кількість пауз допомагає композиторові уникнути традиційного для бандури гулу. У п'єсі є тематична реприза. Наприкінці використано новітню виконавську техніку – тремолювання по найнижчій струні бандури, що створює ефект тихого шарудіння і розчинення останніх звуків у просторі.

Темі життя і смерті, пам'яті і забуття присвячено твір Максима Коломійця «Зникаючі голоси» на слова Віктора Рекала для вокального ансамблю та електроніки (2023) [5]. Авторську програму композитор виклав у соціальних мережах: «Зникаючі голоси – твір про смерть та відчуження. Про зникнення того, що нам дорого і що більше ніколи до нас не повернеться. Про наші спогади та мрії, що розчиняються в холодному просторі небуття, наче сонячне світло в океанській безодні. І на руїнах наших сподівань ми будемо новий світ, де смерть буде існувати лише як відгомін минулих епох» [7].

Тексти Віктора Рекала написано майже «білим» віршем без розділових знаків, що підвищує варіативність образного змісту поезії та збагачує її асоціативний ряд. У першій частині вірша домінують вічні образи природи і природних стихій – сонце, місяць, вітер, небо, хмари, сузір'я. Приваблюють увагу незвичні метафори «хмари скубуть // голубі омели», «і розговіють // росою трави», «вітер між гіллям // стає кульгавим». Друга частина вірша пов'язана з явищами земного людського світу – звуками, тишею, рухами, снами. У тексті є натяк на стан, викликаний подіями війни: «квітне миршава тиша // в обіймах люті // як не пити до дна // то нема що забути». Останній пасаж вірша може сприйматися як декларація повного розриву з ворогом: «і стіни у нас тільки // спільні // і смерть».

Глибокий філософський зміст тексту втілено в композиції, основою якої є драматургія тембрів і звукових пластів. Ледь чутне початкове звучання чоловічих голосів (без слів, на «А...») у низькому регістрі і вузькому діапазоні нагадує григоріанський хорал. Поступово діапазон звучання розширюється, до чоловічих приєднуються жіночі голоси, відбувається динамічне крещендо. Рухлива сонорна пляма, що утворюється за рахунок нашарування хорових співзвуч, розростається до яскравого, повнокровного звучання. Перше слово тексту «сонце» довго обігрується за допомогою різноманітних засобів хорового письма: накладання тризвуків і кластерів, використання акордів нетерцієвої будови, співу в унісон і секунду, «висвічування» окремих голосів, поліпластовості хорової фактури, перекличок хорових груп тощо. Низькі частоти електроніки в густому тромбоновому регістрі додають звучанню нових фонічних барв і водночас виконують функцію органного пункту в цьому епізоді. Далі засобами електроніки створюються ефекти вібрацій і відлуння, які підсилюють хорову

сонорику. У цьому розділі відчувається вплив медитативної хорової естетики Арво Пярта.

Фрагмент суто електронної музики з хвилеподібним нашаруванням мажорних і мінорних тризвуків приводить до кульмінаційного розділу зі страхітливими «тромбоновими» басами і драматичним напруженим звучанням хору (на словах «ніч розібгає // танки сузір'їв»). Втім напруга швидко згасає, знов, як і на початку твору, чути тихі чоловічі голоси в низькому регістрі, що може сприйматися як темброво-фактурна арка. Жіночі голоси з'являються спорадично. На словах хору «і залоскоче // себе до смерті...» використано специфічну, ніби «булькаючу» електроніку, яку зазвичай полюбляють кінокомпозитори у фантастичних сценах із космічними прибульцями. Чоловіча група хору переходить на шепіт із підкреслюванням шиплячих і свистячих звуків, що створює додаткову містичну темброво-сонорну барву. І лише жіночі голоси час від часу вкраплюються зі своїми акордовими гронами. Зрештою й вони переходять на шепіт і розчиняються у просторі Всесвіту. В останньому епізоді твору засобами електроніки імітується звучання органу в храмі, і ніби здалеку лине тихе звучання заупокійної меси. Тривале згасання звуку, останній тихий сплеск вібрацій – і настає повна тиша.

Появу такого трагічного твору з концептом «зникаючих голосів» у назві можна сприймати як вираз скорботи і данину пам'яті загиблим під час війни.

Оригінальну концепцію запропоновано у програмному творі Максима Коломійця «*Чотири ріки*» для двох скрипок та симфонічного оркестру (2023). У доволі поетичній за формою вислову авторській програмі немає жодного слова про війну, але в символічних образах Дракона, полум'я і ранкового сонця передано мрії про настання жаданого світлого дня перемоги: «Я дивлюся у вікно на свічку на столі. У найспокійнішу ніч вона горить своїм спокійним полум'ям. Чотири ріки течуть навколо неї, оточуючи її, як сльози за всім, що мені дорого. Все, що не повернути і не згадати. І посеред свого самотнього полум'я Дракон спалює все навколо. Лише його гнучке тіло на стіні залишає тінь, яка до ранку перетворюється на промінчик ранкового сонця в моїй долоні. У ньому я вже бачу новий день» [6]. Перша частина твору має назву «*Чотири ріки на свічці, що тане*». Відкриває твір тихе щемливо-ліричне звучання обох скрипок, фоном для якого слугує мікромотивна підтримка різних оркестрових груп. Композиція цієї

частини будується за принципом динамічних хвиль – наростань і спадів, напливів і відкатів, згущень і розріджень оркестрової фактури. У кульмінаційному розділі в ліричну стихію брутально вривається епізод із розв’язним вальсовим ритмом, що викликає асоціацію з розгулом нечистої сили. Завершальну подвійну каденцію побудовано як діалог солістів між собою та в перекличках з оркестром, однак в останньому динамічному сплеску оркестрового tutti чутно загрозиве «рявкання» міді як попередження про небезпеку майбутніх катастроф. Коротка і динамічна друга частина, що має назву «*Полім Дракона*», створює постмодерні алюзії до відомих оркестрових шедеврів XVIII – XIX ст. Так, початкове скандування одного звуку оркестровим tutti, арпеджовані пасажі, мерехтіння мажоро-мінору і загальна тривожність звучання нагадують фінальну частину Presto («*Гроза*») з другого концерту «*Літо*» циклу «*Пори року*» Антоніо Вівальді. А провідна роль мідних духових, які постійно перебувають у слуховому полі реципієнта, відсилає до «*Польоту Валькірій*» Ріхарда Вагнера. У третій, фінальній частині твору Максима Коломійця під назвою «*...промінь ранкового сонця в моїй долоні*» повертається сумна лірична стихія. Початковий м’який унісон скрипок із підтримкою лише струнної групи розгортається в насичену полімелодичну оркестрову фактуру, яка ближче до кінця твору все більше розріджується і просвітлюється. У прозорій оркестровій тканині виділяються витончені тембри арфи, флейт, флажолети струнних і власне двох солюючих скрипок, які імітують голоси природи.

Творчі рефлексії на події війни знаходимо в доробку композитора, віолончеліста і поета **Віктора Рекала**. Одним із перших творів часів війни стала його сюїта «*Сім простих світанків*» для віолончелі соло (2022).

В авторській програмі твору композитор зазначає: «„*Прості світанки*” – це сім світлих, мирних ранків, що населяють мрії та зігрівають. Нехай це будуть дні тижня або сюїтний цикл – не важливо. Це музика про все найцінніше, що жило в душі до війни і лишилося там єдиним осередком сонцедайного тремтіння та щастя. Кохання, затуманена ранкова тиша десь понад озером, співи птахів, зачаровані роздуми...» [9].

У творі проникливе ліричне звучання віолончелі з застосуванням арпеджіато по всіх струнах (це всі непарні частини – перша, третя, п’ята, сьома) чергуються з епізодами ніби застиглою флажолетною

звучання (парні частини – друга, четверта, шоста), в яких використовуються прийоми деташе, глісандо на флажолетах, мікроінтерваліка тощо. Пентатонічне ладове забарвлення 5-ої частини нагадує про східні музичні практики. Шосту частину побудовано на контрастному співставленні натуралістичних прийомів: спочатку віолончель на високих флажолетах відтворює спів птахів, але раптово світлу ранкову ідилію порушує різкий чужорідний звук – імітація сигналу тривоги. В останньому номері сюїти повертаються схвильовані розлогі арпеджіато, які є інтонаційною аркою до початку твору, і з'являється прекрасна жаліслива мелодія в українському народно-пісенному стилі з підголоском на одному звуці (бурдоном), що відсилає слухача до лірницької традиції.

Також Віктор Рекало написав проникливу музику до сучасного балету «*Д.І.М.*» (2022) на дві дії, присвяченого темі вимушеної евакуації, рефлексіям про дім, його простір, фізичний і духовний символізм.

Назва «*Д.І.М.*» метафорично вміщує два протилежні поняття – власне Дім, місце, де людина мешкає, і зашифроване словосполучення «До Іншої Могили». Хореограф-постановник вистави Ілля Мірошніченко, пояснюючи цю аббревіатуру, зауважив, що багато українських емігрантів, які змушені були залишити свої домівки через війну, більше ніколи не зможуть повернутися додому і навіть бути похованими в рідному місті чи селі [4].

Аудіальне оформлення балету містить три звукових пласти. Перший і найголовніший пласт – це стукіт коліс потяга, що рухається, сигнал гудка паровоза та інші шуми і звуки, які чує людина, подорожуючи залізницею. Ці шумові ефекти проходять крізь усю балетну виставу, особливо їх чутно на початку і в кінці першої дії, потім – у середині і в кінці другої. Символізм використання цього шумового пласта полягає у намаганні авторів вистави створити ефект подорожі, в яку вимушено відправилися тисячі українців, нагадати про людей, яких війна змусила залишити свою рідну землю. Варто зауважити, що творцями балету стали люди, які у воєнний час особисто пережили евакуацію з рідних домівок. Ще один звуковий пласт – це повна тиша, коли не чути ні стукоту коліс, ані музики. У ці моменти відбуваються пантомімічні сцени, наприклад, сцена з зерном у першій дії, яка має яскравий соціально-політичний підтекст: спочатку артисти танцюють, тримаючи мішки з зерном у руках, а потім

висипають вміст мішків додолю і починають якийсь дикий танець на цьому зерні. Так автори вистави нагадують глядачам про конфлікт на українсько-польському кордоні, який розгорнувся саме під час війни (не без втручання проросійських сил), коли польський уряд заборонив імпорт українського збіжжя через територію Польщі на вимогу окремих польських політиків, які організовували блокаду української сільськогосподарської продукції на кордоні і висипали зерно з вантажівок [1]. Найбільшої драматичної сили беззвучна пантоміма в балеті досягає в той момент, коли учасники «танцю на українському зерні» йдуть зі сцени, залишаючи одну артистку, котра в «танці відчаю» намагається врятувати розсипане збіжжя [8].

Нарешті, третій тип звукового континууму – це, власне, музика балету, яку виконує струнний квінтет (дві скрипки, альт, віолончель і контрабас). Роль музики є ключовою у створенні тривожних настроїв, гнітючої атмосфери безвиході, відчаю, втоми, відсутності перспективи. У першій дії композитор використовує широкий спектр музично-виражальних засобів, зокрема, таких, як арпеджіато віолончелі по всіх струнах, тужлива мелодія скрипки на фоні органного пункту віолончелі, сонорні «плями» всього струнного квінтету, глісандування на флажолетах, що нагадує звук сигналу тривоги, удари дровком смичка по струнах, тривожні репетиції на окремих звуках, секундова інтонація, яка довго розробляється в мінімалістичному стилі тощо. У другій дії, яка імітує обстановку бомбосховища (на це вказують декорації – розвішані скрізь речі, якісь стовпи, лінії електропередач, блочні панелі, що їх ледь видно в напівтемряві), безпросвітна, темна атмосфера підсилюється діалогом низьких струнних. Спочатку це «бруднуваті» квінти у віолончелі, потім віолончельне соло і дует із контрабасом. Тривожне тремолоюче звучання, нескінченно довгі звуки в обох інструментів, деташи по відкритих струнах, розробка тематизму в техніці мінімалізму посилюють гнітюче враження. Однак певні моменти просвітлення в цьому балеті все ж таки є, і пов'язані вони з ліричною парою: в якийсь момент на сцені залишаються Він і Вона, котрі виконують лаконічний танець кохання під супровід ліричної мелодії віолончелі соло, до якої приєднуються контрабас і решта струнних. Втім, завершення балету є далеким від оптимізму. Протяжні звуки і ніби застигли звучання в партії кожного інструмента приводять до появи в ансамблі окремих мотивів лемківської народної пісні «Пливе кача», яка стала символом

туги за полеглими героями Майдану і російсько-української війни. Останній суто музичний фрагмент у балеті пов'язаний із мінімалістичним повтором інтонаційних паттернів у скрипки і спільним звучанням усього струнного квінтету в класичному стилі. Завершальний стукіт коліс потяга у цій виставі символізує невпевненість у завтрашньому дні, але водночас і вказує на те, що, незважаючи на всі тягарі і поневіряння героїв, життява подорож триває.

Висновки. У статті було представлено лише невелику частку сучасної композиторської творчості, присвяченої темі російсько-української війни. У розглянутих творах відрефлексовано особисті психологічні травми митців, помножені на травматичний досвід багатьох попередніх поколінь українців. Тематика творів про війну є надзвичайно широкою від інтимної лірики, спогадів про прекрасне минуле і нагадувань про красу світу і швидкоплинність буття до тривожних настроїв, роздумів про смерть, скорботи, плачу за загиблими і молитви. Автори піднімають складні соціальні теми, пов'язані з війною (наприклад, вимушеної еміграції), не уникають і гострих політичних акцентів (як у сцені з розсипаним українським зерном на польському кордоні в балеті «Д.І.М.» В. Рекала). Не відмовляючись від натуралістичного зображення війни, українські композитори прагнуть передати образ війни емоційно, розкрити внутрішній світ людини у переживанні страшного досвіду і водночас дати надію, показати шлях до світла і запевнити, що добро обов'язково перемає.

Музично-виражальні засоби розглянутих творів також різноманітні: використання драматургії тембрів, виразових можливостей григоріанського хоралу і реквієма, алюзії до творів А. Пярта, А. Вівальді та Р. Вагнера (М. Коломієць), введення пентатоніки і східної мелізматики, інтонацій лемківської пісні «Пливе кача» (В. Рекало) тощо. Активно використовуються засоби тонального і атонального письма, алеаторики, сонористики, мінімалізму, розширені виконавські техніки.

Перспективним напрямком розробки означеної теми є пошук і вивчення нових творів на тему війни і розширення переліку імен діячів української музичної культури, які своєю творчою діяльністю роблять внесок у майбутню перемогу України.

Головна мета українського мистецтва часів війни – це захист, утвердження і розвиток української культурної ідентичності. На початку повномасштабного вторгнення творча діяльність митців, особливо тих, котрі опинилися за межами України, підпорядковувалася ще одній меті – привернути увагу світової спільноти до України, сприяти наданню допомоги у боротьбі проти варварства і агресії. Після трьох років російсько-української війни ця мета дещо трансформувалася у прагнення не дати світові забути про Україну, пам'ятати про величезні жертви і подвиги українських героїв, постійно рефлексувати щодо подій війни. Окремі саморефлексивні мистецькі стратегії і комеморативні практики об'єднуються в колективну стратегію опору. Ніби спростовуючи давній афоризм римського імператора Марка Тулія Цицерона «Коли говорять гармати, музи мовчать», сьогодні музи не мовчать. Культурний фронт продовжує активно діяти, голос України чути у світі, про що свідчить велика підтримка багатьох країн у нашій боротьбі за право жити в незалежній державі в колі цивілізованих європейських народів. Україна виборює не тільки своє право на існування, вона мечем і вогнем захищає загальнолюдські цінності – свободу, демократію, права людини. Саме цим цінностям і присвячена музика, яку зараз творять українські композитори – музика спротиву, світла і надії.

Список використаних джерел і літератури:

1. «Ницість і ганьба». Чому польські фермери висипали на дорогу українське зерно і знову заблокували кордон. BBC News Україна, 12 лютого 2024 року. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/articles/cpdekqv7n99o> (дата звернення 15.11.2024).
2. Kolomiets M. I saw your reflection in the river mirror. You were on the other shore для бандури. Виконує Анастасія Кушковська. 2022. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=537f80aW3uc> (дата звернення 19.11.2024).
3. Zweig S. Die Welt Von Gestern: Erinnerungen Eines Europäers. Fv Editions. 2020. 324 p.
4. Катаєва М. Вистава нагадує, що війна триває і щодня хтось втрачає свій дім, - Ілля Мірошніченко про кийвську прем'єру балету «Д.І.М.». Вечірній Київ, 7 лютого 2024 року. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/94610/> (дата звернення 21.11.2024).
5. Коломієць М. «Зникаючі голоси» для вокального ансамблю та електроніки. Аудіозапис вокального ансамблю Alter Ratio, диригент Ольга Приходько. 2023. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QRMD2xvAt9E&t=23s> (дата звернення 25.11.2024).
6. Коломієць М. «Чотири ріки» для двох скрипок і симфонічного оркестру. Відеозапис симфонічного оркестру Львівської національної філармонії,

диригент Володимир Сивохіп, 24 листопада 2023 року. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gbHaiiSrO58&t=147s> (дата звернення 27.11.2024).

7. Коломієць М. Допис у соціальній мережі Facebook від 4 лютого 2024 року. URL: https://www.facebook.com/maxim.kolomiets?locale=uk_UA (дата звернення 29.11.2024).

8. Рекало В. «Д.І.М.», сучасний балет на 2 дії. 2024. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=En6eyKW6HDk> (дата звернення 30.11.2024).

9. Рекало В. «Сім простих світанків», сюїта для віолончелі соло. Відеозапис в авторському виконанні 20 травня 2022 року. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=g6PshfGB730> (дата звернення 30.11.2024).

References:

1. „Lowliness and shame”. Why Polish farmers dumped Ukrainian grain on the road and blocked the border again. BBC News Ukraine, February 12, 2024. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/articles/cpdekqv7n99o> (the access date 15.11.2024) [in Ukrainian].

2. Kolomiets, M. (2022). I saw your reflection in the river mirror. You were on the other shore for bandura. Performed by Anastasia Kushkovska. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=537f80aW3uc> (the access date 19.11.2024).

3. Zweig, S. (2020). Die Welt Von Gestern: Erinnerungen Eines Europäers. Fv Editions. 324 p. [in German].

4. Kataeva, M. (2024). The performance reminds us that the war is ongoing and that every day someone loses their home, - Ilya Miroschnychenko about the Kyiv premiere of the ballet D.I.M. Vechirnyy Kyiv, February 7, 2024. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/94610/> (the access date 21.11.2024) [in Ukrainian].

5. Kolomiets, M. (2023). „Disappearing Voices” for vocal ensemble and electronics. Audio recording by the vocal ensemble Alter Ratio, conducted by Olga Prikhodko. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QRMD2xvAt9E&t=23s> (the access date 25.11.2024).

6. Kolomiets, M. (2023). „Four Rivers” for two violins and symphony orchestra. Video recording by the Lviv National Philharmonic Symphony Orchestra, conducted by Volodymyr Syvokhip, November 24, 2023. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gbHaiiSrO58&t=147s> (the access date 27.11.2024).

7. Kolomiets, M. (2024). A post on the social networking site Facebook of February 4, 2024. URL: https://www.facebook.com/maxim.kolomiets?locale=uk_UA (the access date 29.11.2024) [in Ukrainian].

8. Rekalov, V. (2024). „D.I.M.”, a modern ballet in 2 acts. Video of the ballet. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=En6eyKW6HDk> (the access date 30.11.2024).

9. Rekalov, V. (2022). „Seven Simple Dawns”, Suite for solo cello. Video recording in the author's performance on May 20, 2022. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=g6PshfGB730> (the access date 30.11.2024).

Шуміліна Ольга Анатоліївна,
*доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри теорії музики
Львівської національної музичної академії
ім. М.В. Лисенка*
тел. (067) 204 - 83 - 07
e-mail: shumili2016@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-2615-1208>

ВОСКРЕСЕНСЬКИЙ КАНОН МИКОЛИ ДИЛЕЦЬКОГО: У ПОШУКАХ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ ІНТОНАЦІЇ

Досліджено прояви національного чинника у партесному багатоголоссі, що представляє українське музичне бароко. **Метою** статті є пошук і систематизація ознак, які б вказували на національні джерела музичної інтонації у творчості Миколи Дилецького. Матеріалом аналізу обрано оригінальну версію Воскресенського канону. **Методологічну** основу дослідження складають загальнонаукові методи: вивчення та узагальнення, абстрагування та формалізація, системний аналіз та синтез. **Наукова новизна** полягає в обґрунтуванні обраної теми як проблемного, невизначеного питання. **Висновки.** Зазвичай національну музичну інтонацію найпростіше прослідкувати через цитування народних пісень, однак такий метод роботи з матеріалом за часів Дилецького не практикувався. Проведений аналіз показав, що ідея Воскресенського канону формувалася на тлі національної ментальності і в контексті багатовікових традицій української пісенно-танцювальної та церковно-співацької музичної культури. Щодо ментальності, йдеться передусім про корінну рису національного характеру, яка народилася в середовищі українського козацтва і проявлялася у самому житті українського народу – це швидкий перехід від веселощів до суму, від сміху і жартів до меланхолійного настрою, від гопака і плясового темпу до звуків, сповнених суму і навіть скорботи. В музиці Дилецького ця риса пов'язана із розвиненою системою контрастів, що виникають між окремими музичними побудовами, і це найяскравіше проявляється саме у Воскресенському каноні, у розділах якого

відображено усі вказані емоції. Серед музичних чинників відтворення національного – найпростіші танцювальні ритмоінтонації, що виконуються у прискореному темпі і походять від мелодій українських танців гопака і козачка, побудови наспівного характеру, мелодика яких стилізована під давньоукраїнську церковну монодію, та кантове триголосся з ускладненою мелодикою, що відображає не масовий, а індивідуальний характер виконання. Вказані риси формувалися і проявилися на ґрунті інонаціональних впливів, пов'язаних зі сприйняттям, переосмисленням тенденцій тогочасного європейського мистецтва – від венеційської багатохорності до консонантного принципу будови акордової вертикалі із залишками модальності.

Ключові слова: українське музичне бароко, творчість Миколи Дилецького, партесне багатоголосся, Воскресенський канон, національна музична інтонація.

Shumilina Olha, doctor of art history (Dr. Hab.), professor, professor from the Department of Music Theory Mykola Lysenko Lviv National Music Academy

Resurrection canon of Mykola Dyletsky: in search of national musical intonation

Manifestations of the national factor in party polyphony representing Ukrainian musical baroque were studied. **The purpose** of the article is to search for and systematize signs that would indicate national sources of musical intonation in the works of Mykola Dyletsky. The original version of the Resurrection Canon was chosen as the analysis material. **The methodological** basis of the research consists of general scientific methods: study and generalization, abstraction and formalization, system analysis and synthesis. **Scientific novelty** consists in substantiating the chosen topic as a problematic, uncertain issue. **Conclusions.** Usually, the intonation of a national muse is easiest to follow through the citation of folk songs, but this method of working with the material was not practiced in Dyletsky's time. The conducted analysis showed that the idea of the Resurrection canon was formed against the background of the national mentality and in the context of centuries-old traditions of Ukrainian song-dance and church-singing musical culture. As for the mentality, we are primarily talking about the original feature of the national character, which was born among the Ukrainian Cossacks and was manifested in the very life of the Ukrainian people – it is a quick transition from fun to sadness, from laughter and jokes to a melancholy mood, from hopak and dance tempo to

sounds full of grief and even sorrow. In Dyletsky's music, this feature is connected with a developed system of contrasts that arise between separate musical structures, and this is most clearly manifested in the Resurrection canon, the sections of which reflect all the indicated emotions. Among the musical factors of national reproduction are the simplest dance rhythm intonations, which are performed at an accelerated pace and come from the melodies of Ukrainian hopak and kosachka dances, constructions of a melodious nature, the melody of which is stylized according to the ancient Ukrainian church monody, and canto tripartite with a complicated melody that reflects not a mass, but individual nature of performance. The specified features were formed and manifested on the basis of non-national influences related to the perception and reinterpretation of the trends of the European musical art of that time – from the Venetian multi-chorus to the consonant principle of the structure of the chordal vertical with remnants of modality.

The key words: Ukrainian musical baroque, work of Mykola Dyletsky, partes polyphony, Resurrection canon, national musical intonation.

Постановка проблеми. Ідея і концепція даної статті кристалізувалися протягом тривалого часу. Пошуком національної музичної інтонації у творчості українських композиторів партесної доби дослідники практично не займалися. Н. Герасимова-Персидська не тільки не досліджувала національну специфіку українського партесного багатоголосся, а й навіть не оперувала дефініцією «українське партесне багатоголосся», застосовуючи замість неї поняття «хоровий концерт на Україні» – саме таку назву має перша монографія дослідниці [1]. Інша її монографія – «Русская музыка XVII века: встреча двух эпох», у якій йдеться в тому числі і про творчість Дилецького, чітко вказує на ставлення дослідниці до проблеми національної приналежності творчого спадку партесної доби, який Герасимова-Персидська відносила до надбань російської музики [2]. Автор дисертації і монографії про українську національну музичну мову О. Козаренко писав про бароковий період в загальних рисах, без конкретизації та усвідомлення ознак, які вказують на національну специфіку партесної творчості у сфері музичної інтонації [4]. Особисто я вперше почула про цю проблему від Л. Корній, вона ж наголосила на тому, що М. Дилецький є українським композитором. Це було у 1995 році, а в 1996 вона опублікувала першу частину підручника «Історія української музики», в яку вмістила інформацію про М. Дилецького як українського композитора, представника українського бароко [5].

Такий підхід у той час критикувався не лише росіянами та їхніми послідовниками в Україні, зокрема і в Донецьку, які висловлювалися, що це абсурд. Він критикувався білорусами, які зараз вважають М. Дилецького представником білоруського бароко і тут можна послатися на маловідомі в Україні праці провідної білоруської дослідниці-медієвістки Лариси Костюковець, зокрема, на статтю «Еще раз о канте Николая Дылецкого»), де йдеться про Дилецького-білоруса [6]. До речі, у статті йдеться не лише про М. Дилецького: Костюковець називає білорусами Тихона Макарієвського, Олександра Мезенца, переписувача Граматики 1679 року, Симеона Полоцького, Єпіфанія Славинецького, Яна Календу, Яна Замаревича, Яна Зюску, Єлисея Завадовського, Євстафія Маневського, Івана Федорова, Адама Мицкевича, білоруськими – канти, монодію, ірмологіони, партесне багатоголосся та ін. Наголошується на тому, що вже у кінці XVI століття у ВКЛ – Білоруси був відомим хорівий спів на чотири, вісім і дванадцять голосів. Я неодноразово вказувала на те, що М. Дилецький є українським композитором лише в Україні, а за межами України він стає росіянином, а тепер ще й білорусом, що у цілому, суттєво актуалізує презентовану статтю.

Огляд літератури. Як вже було зазначене, пошуком національної музичної інтонації у творчості українських композиторів партесної доби, тобто ознак, які б вказували на національне походження авторів духовних співів, дослідники практично не займалися.

З великої кількості праць можна виділити першу частину підручника «Історія української музики» Лідії Корній і процитувати доволі суперечливе твердження про те, що в одній з пісень Воскресенського канону «...в партії альтів з'являється мелодія на слова „людіє же Божиі святии”, близька до українських народних пісень, зокрема до пісні „Дівка в сінях стояла”» [5, 233]. До цієї цитати ми ще повернемося.

Метою статті є пошук і систематизація ознак, які б вказували на національні джерела музичної інтонації творів партесного періоду. Матеріалом аналізу обрана оригінальна авторська версія Воскресенського канону Миколи Дилецького [3].

Об'єктом дослідження є партесне багатоголосся доби українського музичного бароко, а **предметом** – національні музичні інтонації у Воскресенського канону М. Дилецького.

Основний матеріал дослідження. Безсумнівним є факт, що М. Дилецький потрапив у Московське царство з польсько-литовського князівства, у складі якого перебували і українські, і білоруські землі. Тож пошук національної музичної інтонації може допомогти визначити належність Дилецького до певної музичної культури, що є особливо актуальним у контексті задекларованого в окремих публікаціях білоруського походження митця.

Зазвичай це найпростіше прослідкувати через цитування народних пісень, однак такий метод роботи з матеріалом у той час не практикувався. Як відомо, він здобув поширення у добу романтизму, а композитори попередніх періодів писали більш узагальнено, особливо якщо це була духовна музика. Тому у Дилецького немає прямого цитування народних пісень. Музична мова творів Дилецького, в тому числі Воскресенського канону, є узагальненою і не розкриває національної приналежності автора через фольклорні інтонації.

Щодо начебто цитати з народної пісні, про що йшлося в підручнику Л. Корній, зазначимо, що було б доволі дивним, якби Дилецький вмістив в сольо-ансамблеву побудову однієї з пісень християнського канонічного твору тому жартівливої пісні, мелодія якої одразу викликає асоціації з її текстом і змістом. Тема цієї побудови є прикладом узагальненої мовно-музичної лексики, індивідуально-авторським музичним прочитанням духовного тексту, з виокремленням наголошених складів його окремих слів та пластичністю виразних мелоінтонацій, підкорених логіці гармонічного руху басового голосу.

A 1
Лю - ди - є же Бо - жи - и свя - ти - и,
B 1
Лю - ди - є же Бо - жи - и
B 2

Приклад 1. Воскресенський канон, тт. 159-161.

Не дивлячись на відсутність цитування народних пісень, у творах Дилецького все ж таки можна виявити прояви традицій української музичної культури і навіть української ментальності, поза якими, не враховуючи цього контексту, творчість композитора неможна адекватно зрозуміти. Щодо ментальності, йдеться передусім про

корінну рису національного характеру, яка народилася в середовищі українського козацтва і проявлялася у самому житті українського народу – це швидкий перехід від веселощів до суму, від сміху і жартів до меланхолійного настрою, від гопака і плясового темпу до звуків, сповнених суму і навіть скорботи. В музиці Дилецького ця риса пов'язана із розвиненою системою контрастів, які виникають між окремими музичними побудовами, і це найяскравіше проявляється саме у Воскресенському каноні, у розділах якого відображено усі щойно вказані емоції (меншою мірою – сум і скорбота) та швидкий перехід між ними.

Вже від перших тактів Воскресенського канону виникає відчуття присутності великого натовпу народу, масовості дійства. Засобами зображення великої маси народу є початкові потужні хоріві вигуки на словах «Воскресення день», з одночасним проголошенням тексту й об'єднанням співацьких партій в стрункі акордові структури. У двох канонічних секвенціях, що слідують далі, відбувається імітаційно-контрапунктичне нашарування партій обох хорів, з різночасовим повторенням слова «просвітимся». Створюється враження, що натовп рухається, люди обмінюються радісними емоціями. Наступна ансамблева побудова «Пасха Господня, пасха» пов'язана з відображенням ідеї святості, тому її звучання має дещо відсторонений характер, що контрастує початковому викладу. Поява цієї побудови не є випадковою – не слід забувати, яке церковне свято об'єднало всіх людей. Далі веселощі поновлюються, їхнім відображенням стає ще одна імітаційно-поліфонічна побудова – безкінечний канон у похорному викладі на слова «побідную поюще», якою завершується перша пісня Воскресенського канону. Ладовою основою усіх цих побудов є тональність до-мажор.

Сприймаючи музику першої пісні, неможна не зауважити перевагу світського начала над церковним, що полягає в щирості й відкритості музичного висловлювання, відтворенні веселощів і радісних емоцій. Поза сумнівами, враховуючи призначення твору, це має бути радість перемоги над смертю, що складає сутність свята Пасхи. Однак прояв божественного є значно скромнішим і криється в нетривалій серединній побудові («От смерті убо ко жизни і от землі на небо Христос Бог нас приведе»), яка не має повторності слів і в якій висхідним стрибком на сексту в партії першого сопрано зображено перехід «від землі на небо».

Тож музичне дійство першої пісні Воскресенського канону відтворює радісні емоції величезного натовпу народу, що прийшов у храм на пасхальне богослужіння. Ці емоції посилюються від контрастного зіставлення з серединними побудовами, в яких більше проявляється догматично-божественне начало, символіка свята Христового Воскресіння. На наш погляд, вони є проявом ментальності і національного характеру українського народу, що народилися в середовищі войовничого і волелюбного українського козацтва.

Переходячи до музичних чинників відтворення національного у Воскресенському каноні, вкажемо на три найголовніші з них. По-перше, важливого виразного значення, починаючи від початкових музичних побудов канону, здобувають найпростіші танцювальні ритмоінтонації, що виконуються у прискореному темпі (наприклад, на словах «просвітимся», див. пр. 2, та «побідною поюще» у першій пісні). Ці ритмоінтонації походять від мелодій українських танців гопака і козачка, які мали дводольний метр і виконувалися українськими музикантами у швидких темпах. Їх можна виявити переважно у тутійних побудовах, як відображення масового характеру дійства. Такими ж масовими були українські танці.



Приклад 2. Воскресенський канон, т. 5.

По-друге, у Воскресенському каноні є багато побудов наспівного характеру, мелодика яких стилізована під давньоукраїнську церковну монодію – вона є діатонічною, вузькооб’ємною, має поступове мелодичне розгортання, рівномірну ритміку і навіть записана у великих розмірах крупними ритмічними вартостями. Таким розміром є 3/1, який зараз вийшов з ужитку, а за часів Дилецького бревісами, цілими і половинними записувалися піснеспіви монодії в ірмологіонах (див. приклад 3). Зв’язок із церковною монодією проявляються також у ладо-гармонічній будові партесного багатоголосся, передусім у значній кількості плагальних зворотів та квартових переінтонувань, які виростають з квартової структури обіходного звукоряду, у наявності гармонізованих тонів міксолідійського мажору (сі-бемоль мажорні тризвуки в тональності до мажор), які мають таку саму

природу, а також у явищі ладової перемінності, яка властива розгортанню монодійних наспівів.

A 1
Пас - ха Гос - под - ня, пас - ха

T 1
Пас - ха Гос - под - ня, пас - ха

B 1
Пас - ха Гос - под - ня, пас -

B 2
Пас - - - ха Гос - под - ня, пас - ха

Приклад 3. Воскресенський канон, тт. 12-14.

По-третє, у Воскресенському каноні постійно виникають сольо-ансамблеві побудови, організовані за принципом кантового триголосся. Така фактура утворювалася під час виконання українських духовних пісень, коли до мелодії додавалася терцієва втора і бас, що рухався опорними тонами ладозвукоряду. Слід зазначити, що мелодика таких побудов у каноні є складнішою за мелодику духовних пісень і відображає концертно-віртуозну манеру співу, тобто не масовий, а індивідуальний характер виконання (приклад 4).

Д 1
На Бо-жи - ї, на Бо-жи - ї, на Бо - жи-ї стра - жи, на Бо - жи-ї стра - жи

Д 2
На Бо-жи - ї, на Бо - жи-ї стра - жи, на Бо - жи-ї стра - жи

Б 2
На Бо - жи - ї, на Бо-жи-ї стра - жи, на Бо-жи-ї стра - жи

Приклад 4. Воскресенський канон, тт. 80-85.

Вказані риси формувалися і проявилися на ґрунті інонаціональних впливів, пов'язаних зі сприйняттям та переосмисленням тенденцій тогочасного європейського музичного мистецтва. Тут слід вказати на вплив венеційської багатохорності із зіставленням двох хорів, на домінування ознак поліфонії вільного стилю, аж до появи 8-голосої хорової фуґи (третя пісня

Воскресенського канону), на консонантний принцип будови акордової вертикалі із залишками модальності, на концертно-віртуозну манеру співу, про яку вже йшлося, на принципи музичної риторики та багато іншого.

На хоровій фузі «Приидите, пиво пиєм нове» слід зупинитись окремо. В ній відбувається поєднання сприйнятої форми, яка виникла в європейській музичній традиції, і національно забарвленого тематизму [7]. Трикомпонентна тема, вміщена в діапазон тонічної квінти, має ознаки наспівності, що йде від церковної монодії (т. 1), і танцювальності, що ґрунтується на найпростіших ритмоформулах, низхідному секвенційному русі та повторності слів (т. 2, приклад 5).



Приклад 5. Воскресенський канон, тема хорової фуґи

Почергові стретно-імітаційні проведення теми в усіх голосах першого і другого хору об'єднуються у три групи, з початковими і додатковими проведеннями (див. схему).

Д1		Т			Т				Т								
Д2			Т			Т			Т								
А1	Т				Т			Т									
А2						Т			Т								
Т1		Т			Т			Т									
Т2			Т			Т		Т									
Б1		Т						Т									
Б2				Т			Т										
	С	G	С	С	G	a	С	С	G	A	С	С	G	F	С	d	C/a

Схема проведення теми у хоровій фузі «Приидите, пиво пиєм»
Воскресенського канону М. Дилецького (оригінальна версія)

У лінійному розгортанні голосів між проведеннями теми з'являються мелодичні побудови з точним відтворенням матеріалу теми (тт. 2 – 3), нового матеріалу фактично не виникає.

Цей найпростіший спосіб творення голосів, що відображає початковий етап становлення фуґи в європейському музичному мистецтві, дозволяє композиторові акцентувати увагу на національно забарвленому танцювальному компоненті теми, підкреслити його провідне значення у фузі. Зазначимо, що всі ці процеси відбуваються без прямого цитування фольклору і мають ознаки стилізації українського музичного мистецтва.

Висновки. Проведений аналіз Воскресенського канону Миколи Дилецького, спрямований на пошуки національної музичної інтонації, призвів до виявлення комплексу ознак, які вказують на зв'язок системи засобів музичної виразності і музичної мови з українським мистецтвом. Це означає, що ідея Воскресенського канону сформувалася на тлі національної ментальності і в контексті багатовікових традицій української пісенно-танцювальної та церковно-співацької музичної культури.

Перспективи дослідження полягають у пошуках національної музичної інтонації у творах київської партесної колекції, що представляють українську традицію багатоголосого співу доби бароко.

Список використаних джерел і літератури:

1. Герасимова-Персидська Н.О. Хоровий концерт на Україні XVII – XVIII ст. Київ: Музична Україна, 1978. 181 с.
2. Герасимова-Персидская Н.А. Русская музыка XVII века. Встреча двух эпох. М.: Музыка, 1994. 126 с.
3. Дилецький М. Воскресенський канон: оригінальна версія / підготовка до друку, реконструкція партитури, переднє слово О.А. Шуміліна. Львів: Видавництво «БОНА», 2023. 152 с.
4. Козаренко О.В. Феномен української національної музичної мови. Львів, 2000. 286 с.
5. Корній Л. Історія української музики. Ч. 1: Від найдавніших часів до середини XVIII ст. Київ–Харків–Нью-Йорк: Вид-во М.П. Коць, 1996. 314 с.
6. Костюковец Л. Еще раз о канте Николая Дылецкого. *Фалькларыстычныя даследаванні: Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі*: зборнік артыкулаў. Мінск. 2014. В. 11. С. 7–29.
7. Шуміліна О. Хорова фуґа з Воскресенського канону М. Дилецького: оригінальна версія. *Українська музика*. 2019. № 3–4 (33–34). С. 147–150.

References:

1. Herasymova-Persyds'ka, N.O. (1978). Khorovyy kontsert na Ukrayini XVII–XVIII st. [Choral concert in Ukraine of the 17th–18th centuries]. Kyiv: Muzychna Ukrayina, 181 p. [in Ukrainian].

2. Gerasimova-Persidskaya, N.A. (1994). Russkaya muzyka XVII veka. Vstrecha dvukh epokh [Russian music of the 17th century. Meeting of two eras]. M.: Muzyka, 126 p. [in Russian].
3. Dyletsky, M. (2023). Voskresens'kyi kanon: oryhinal'na versiya [Resurrection canon: original version]. Lviv: Vydavnytstvo „BONA”, 152 p. [in Ukrainian].
4. Kozarenko, O.V. (2000). Fenomen ukrayins'koyi natsional'noyi muzychnoyi movy [Phenomenon of the Ukrainian national musical language]. Lviv, 286 p. [in Ukrainian].
5. Korniy, L. (1996). Istoriya ukrayins'koyi muzyky [History of Ukrainian music]. Ch.1: Vid naydavnishykh chasiv do seredyny XVIII stolittya [P. 1: From the earliest times to the middle of the 18th century]. Kyiv – Kharkiv – New York: M.P. Kots Publishing House, 324 p. [in Ukrainian].
6. Kostyukovets, L. (2014). Yeshche raz o kante Nikolaya Dyletskogo [Once again about Nikolai Dyletsky's kant]. In: Fálklarystyčnyja dasliedavanni: Kantekst. Typalohija. Suviazi: zbornik artykulaŭ [Folkloristic studies: Context. Typology. Connections: a collection of articles]. Is. 11. Minsk, 7–29 [in Russian].
7. Shumilina, O. (2019). Khorova fuha z Voskresens'koho kanonu M. Dylets'koho: oryhinal'na versiya [Choral Fugue from the Resurrection Canon by M. Dyletsky: original version]. In: Ukrayins'ka muzyka [Ukrainian music]. Vol. 3–4 (33–34). Lviv, 147–150 [in Ukrainian].

UDC 78.071.22

DOI 10.33287/222448

Сачок Віктор Іванович,
аспірант творчої аспірантури,
викладач кафедри камерного співу
Національної музичної академії України
ім. П.І. Чайковського
тел. (097) 502 - 40 - 69
e-mail: viktorsachok38@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-8886-0133>

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ МОДЕСТА МЕНЦИНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ТЕНОРОВОЇ ТРАДИЦІЇ

Метою статті є характеристика українського камерно-вокального виконавства на межі ХІХ – ХХ ст., персоніфікованого творчістю Модеста Менцинського, в аспекті розвитку національної вокальної школи й становлення академічної тенорової традиції. **Методологія дослідження** базується на комплексному поєднанні наступних методів: *джерелознавчого* – в опрацюванні джерельної бази

дослідження, *історико-культурологічного* – у розкритті впливів культурних, художньо-мистецьких факторів, у формуванні й розвитку традицій українського концертно-камерного виконавства української тенорової виконавської традиції; *естетико-стильового аналізу* – у розкритті характеристик українського концертно-камерного виконавства, в окресленні індивідуальних характеристик сценічних образів і виконавських особливостей стилю М. Менцинського на камерній сцені; *біографічного* – у зверненні до характеристик життя і творчості видатного тенора М. Менцинського, *теоретичного узагальнення* – у формулюванні висновків проведеного дослідження. **Наукова новизна** полягає в тому, що автором охарактеризовано камерно-вокальну творчість М. Менцинського, його індивідуальний виконавський стиль з позицій внеску співака у формування української академічної тенорової традиції, в контексті концертних виконавських практик. **Висновки.** Камерно-вокальне мистецтво славетного українського тенора М. Менцинського є унікальним феноменом в історії світової музичної культури, втіленням високої естетичної краси і думки, натхнення і благородства. Як співак камерно-вокального жанру, М. Менцинський володів бездоганним інтонаційним чуттям – фразуванням і гнучкою, ретельно продуманою агогікою, майстерним доббором музичних барв. Вокальна творчість М. Лисенка, Я. Степового та Д. Січинського, арії, пісні та романси, виконані М. Менцинським, знаходили у його особі вдумливого та витонченого інтерпретатора. Українська тенорова інтонаційна і виконавська традиція, що йде від камерно-вокальної творчості українського тенора М. Менцинського, продовжує свій розвиток у сучасній виконавській творчості, набуваючи у новочасних тенорів – концертних виконавців, нових ліричних і лірико-драматичних характеристик виконання, з усвідомленою орієнтацією на створення найвиразніших інтерпретацій, художні й концертно-сценічні вимоги камерного співу.

Ключові слова: тенор Модест Менцинський, українська тенорова традиція, камерно-вокальна творчість, академічне вокальне виконавство, вокальна школа.

Sachok Viktor, postgraduate student, teacher of the chamber singing department of the National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky

Chamber vocal creativity of Modest Mencinsky in the context of the development of the Ukrainian tenor tradition

The purpose of the article is to characterize the Ukrainian chamber vocal performance at the turn of the 19th and 20th centuries, personified by the work of Modest Mencinsky in the aspect of the development of the national vocal school and the formation of the academic tenor tradition. **The methodology** of the research is based on a comprehensive combination of the following methods: art criticism – in the elaboration of the literary base of the study, historical and cultural – in revealing the influence of cultural, artistic, art history factors in the formation and development of the traditions of Ukrainian concert and chamber performance, the Ukrainian tenor performance tradition; aesthetic and stylistic analysis – in revealing the characteristics of Ukrainian concert and chamber performance, in outlining the individual characteristics of stage images and performance features of the style of M. Mencinsky on the chamber stage; biographical – in referring to the characteristics of the life and work of the outstanding tenor M. Mencinsky; theoretical generalization – in formulating the conclusions of the study. **The scientific novelty** consists in the fact that the author characterized the chamber vocal creativity of M. Mencinsky, his individual performing style from the standpoint of the singer's contribution to the formation of the Ukrainian academic tenor tradition, in the context of concert performing practices. **Conclusions.** The chamber vocal art of the outstanding Ukrainian tenor M. Mencinsky is a unique phenomenon in the history of world musical culture, the embodiment of high aesthetic beauty and thought, inspiration and nobility. As a singer of the chamber vocal genre, M. Mencinsky had an impeccable intonation sense - phrasing and flexible, carefully thought-out agogics, skillful selection of musical colors. Vocal creativity of N. Lysenko, Ya. Stepovoy and D. Sichinsky, arias, songs and romances performed by M. Mencinsky found in the singer a thoughtful and refined interpreter. The Ukrainian tenor intonation and performance tradition, originating from the chamber-vocal creativity of the Ukrainian tenor M. Mencinsky, continues its development in modern performing creativity, acquiring new lyrical and lyrical-dramatic characteristics of performance from modern tenors - concert performers, with a conscious focus on creating expressive interpretations based on artistic and concert-stage requirements of chamber singing.

The key words: tenor Modest Mencinsky, Ukrainian tenor tradition, chamber-vocal creativity, academic vocal performance, vocal school.

Постановка проблеми. Вибір теми даної статті обумовлений потребою вивчення становлення й розвитку української тенорової

традиції як традиції академічного виконавства. Українське тенорове виконавство як мистецький і культурологічний феномен, виник в кінці ХІХ – початку ХХ століття. Українські тенори, зазнавши впливів європейських вокальних шкіл, вокальної педагогіки видатних особистостей – викладачів вокалу, своєю подальшою виконавською і педагогічною діяльністю сприяли формуванню національної вокально-виконавської школи й розвитку тенорової виконавської традиції. Варто наголосити, що історична місія українських виконавців-вокалістів у європейській музичній культурі періоду кінця ХІХ – початку ХХ ст., полягала у формуванні основних принципів виконавської, методичної та педагогічної вокальної майстерності.

Тенорове виконавство в Україні розвивалося у руслі змістовного розмаїття творчих індивідуальностей. Потужний вплив західноєвропейської вокальної традиції на українську школу співу кінця ХІХ – початку ХХ ст. рельєфно виявився у творчості відомих співаків оперного і камерно-вокального жанру: О. Мишуги, М. Менцинського, М. Голинського, Є. Гушалевича, К. Чічки-Андрієнка, І. Алчевського, М. Левицького, О. Руснака, В. Тисяка, Р. Любинецького, С. Волошко, Ю. Закревського та ін. Завдяки їх творчості особливої актуальності набув процес «європеїзації» й «академізації» української школи тенорового виконавства, реалізація чого вимагала постійного підвищення виконавського професіоналізму й розширення жанрового діапазону виконуваних партій, концертних програм.

В історію вокального мистецтва Модест Менцинський (1875 – 1935) увійшов як оперний співак і педагог, артистична і вокальна майстерність якого була визнаною у світовому контексті розвитку вокально-виконавського мистецтва. Вокальну освіту М. Менцинський здобув у Львівській та Франкфуртській консерваторіях і, засвоївши традиції як італійської, так і німецької школи співу, з великим успіхом виступав у багатьох містах Європи. Поєднуючи у своїй виконавській манері співу переваги італійської й німецької вокальних шкіл, М. Менцинський став неперевершеним феноменом свого часу. Його виконавський стиль можемо назвати інтернаціональним та універсальним, оскільки талант співака розвивався на надзвичайно розмаїтому репертуарі. Становлення виконавської індивідуальності митця відбувалось у руслі реалізації його широких можливостей, задля вияву артистичних даних, демонстрації навичок вокальної школи.

Актуальність теми дослідження. Акцентуючи увагу у даній статті на камерно-вокальній творчості М. Менцинського, в аспекті набуття виконавських традицій, особливої актуальності набуває трактовка виконавського стилю співака в контексті утвердження українських тенорових академічних традицій, звернених у своїй суті до характеристик національної вокальної школи, її особливостей, відмінностей, пріоритетів розвитку. Етнонаціональна вокальна манера виконавства, презентована у камерно-вокальній творчості М. Менцинського, характерна власною специфікою мовлення, її притаманні специфічні ментальні характеристики, особливості інтонаційного, ладового та ритмічного відчуття тощо, що визначило подальший контекст формування української тенорової академічної традиції, яка розвинулась і гідно ствердилась у європейському та світовому мистецькому просторі.

Цим визначається актуальність даної дослідницької роботи, що зумовлена нагальною потребою у вивченні творчого здобутку українського тенора М. Менцинського в контексті становлення української академічної тенорової традиції й формування культури виконавства національної вокальної школи.

Аналіз досліджень і публікацій. Для цілісного осмислення проблеми українського тенорового камерно-вокального виконавства на межі ХІХ – ХХ століть й становлення академічної тенорової традиції, у даній дослідницькій роботі звернено до наукової фахової літератури авторів: В. Антонюк [1; 2], Б. Гнидь [5], Н. Гребенюк [6], В. Кавун [7], Г. Карась [8] та ін. Їхні теоретичні роботи дають можливість осмислення української тенорової вокальної творчості як сформованої школи академічної національної традиції.

Видатні постаті вокального мистецтва й феномен камерно-концертного виконавства розглянуто у працях: В. Антонюк [1; 2], О. Бандрівської [3], Т. Булат [4], М. Головащенко [12], Г. Карась [8], М. Колесси [9], І. Лисенка [10], С. Людкевича [11], О. Михайличенка [13], О. Шуляр [14] та ін.

У роботах українських дослідників вокального мистецтва підкреслюється проблема окреслення історико-культурологічних, персонологічних, виконавчих, освітньо-педагогічних, методо-методологічних засад становлення і розвитку професійного вокального виконавства, враховуючи досвід європейських вокальних

шкіл, виконавських традицій як пріоритетного напрямку розвитку сучасної національної школи.

Професорка В. Антонюк [1; 2] є автором *сучасної наукової концепції української вокальної школи*, розробивши *лінгвокультурну теорію сольного співу і фонопсихолінгвістичну методика* навчання вокальній майстерності. Професоркою В. Антонюк проведені ґрунтовні дослідження специфіки розвитку вокального виконавства з позицій розгляду етнокультурних проблем української вокальної школи. Серед науково-теоретичних робіт В. Антонюк: монографії «Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект», «Традиції української вокальної школи. Микола Кондратюк»; підручник «Вокальна педагогіка (сольний спів)» (2007, 2012, 2017); навчальні посібники «Звукове мислення в народно-побутовому вжитку українців», «Постановка голосу»; лекції з дисципліни «Культура і традиції українського співу» та ін. У наукових роботах В. Антонюк стверджується позиція щодо розуміння сучасного розвитку тенорової виконавської традиції, української вокальної школи у статусі перспективного, європоцентричного напрямку.

Поняття «вокальної школи», «виконавської традиції» трактуються Г. Карась у широкому культурологічному значенні, терміни вживаються в загальному контексті характеристики творчості персоналій вокального мистецтва. Зокрема, авторка відзначає, що, хоча підготовка оперного та камерного співака на певних етапах має спільні риси, серед яких обов'язковими є «відмінна вокально-технічна підготовка, спів на опорі, володіння диханням, динамікою, різноманіттям тембрових фарб, дикцією, відчуттям стилю, гнучкістю фразування, усвідомленням цілісності форми, володінням сценічною майстерністю перевтілення, проте специфіка їх виконавства має свої відмінності» [8, 349].

У ґрунтовній праці Б. Гнидя «Історія вокального мистецтва» автор відзначає, що «процес історичної змінності вокальних шкіл є нерозривно пов'язаним з історичним розвитком музики, з конкретними вимогами виконавської практики і є обумовленим ними. Зі змінами естетичного світогляду змінюється і творчість композиторів, змінюються стилі і жанри. Тенденції нового, що виникають в ланці «композитор – співак», обумовлюють пошук нових технічних виконавських прийомів, які, поступово закріплюючись у практиці, утворюють *традиції* і шляхом навчання передаються

наступним поколінням співаків. Таким чином, робить висновок автор, виконавська традиція, спираючись на досвід минулого і сучасного, акумулює сталу перспективу для майбутніх виконавців»[5, 3-4].

«Вокальне виконавство», на думку Н. Гребенюк, є «особливим видом художньо-творчої діяльності, що характеризується як рядом загальних закономірностей, так і специфічними особливостями, які лежать в основі складного процесу творчого перетворення вокаліста-виконавця на художника-інтерпретатора, шляхом розвитку професійного мислення співака в контексті наслідування *традиції* вокальної виконавської школи» [6, 188].

Метою статті є характеристика українського камерно-вокального виконавства на межі ХІХ – ХХ ст., персоніфікованого творчістю Модеста Менцинського, в аспекті становлення академічної тенорової традиції і розвитку національної вокальної школи.

Об'єктом дослідження є камерно-вокальна творчість М. Менцинського, а **предметом** – найбільш специфічні риси камерно-вокальної творчості М. Менцинського у контексті формування тенорової академічної традиції на межі ХІХ – ХХ ст.

Виклад основного матеріалу. М. Менцинський родом з Галичини, походить з сім'ї священника. Закінчив духовну семінарію у Львові і теологічний факультет Львівського університету (1899). Вокальну освіту здобув у Львівській консерваторії (клас В. Висоцького, 1897 – 1899 рр.) та Франкфуртській консерваторії (клас професора Ю. Штокгаузена, 1899 – 1901 рр.) [10, 198–199].

У 1899 р. М. Менцинський поїхав до Франкфурта-на-Майні з метою здобуття вокальної освіти у класі професора Ю. Штокгаузена, який був відомим репрезентантом німецької вокально-стильової традиції. Як підкреслив згодом С. Людкевич, цей крок визначив напрямок подальшої діяльності артиста, а обрана ним фахова школа найбільше відповідала його мистецькій індивідуальності [11, 202]. Основи німецької школи співу закладено у творчості Й.С. Баха, що трактував голос співака як інструмент, наділений рідкісними виразними можливостями. Відтак інструментальний характер звучання співочого голосу став характерною рисою національного вокального мистецтва, що відобразилося у творах В. Моцарта, Л. Бетховена, К. Вебера, і особливо Р. Вагнера. Реформаторська творчість останнього справила значний вплив на оперне виконавство. Завдяки їй у національному вокальному мистецтві постали нові

категорії – драматичне сопрано й героїчний тенор (Heldentenor), з характерними для цих голосів якостями, які раніше для співаків уважалися фантастичними й неймовірними. Видатними педагогами національної німецької школи співу є Ф. Шмітт і Ю. Гей. Знаковою для розвитку німецької вокальної школи стала методика Ю. Штокхаузена – відомого німецького співака й викладача співу, вихованця Паризької консерваторії та учня відомого співака-баса, теоретика солоспіву й професора Королівської академії музики у Лондоні Мануеля Патрисіо Родригеса Гарсії.

Стосовно впливу на вітчизняне вокальне мистецтво німецької школи, то її вплив є показовим щодо становлення особистості М. Менцинського. Потужні голосові та інші фізичні дані майстра – при його високій інтелігентності й наполегливості щодо розв'язання складних мистецьких завдань – дозволили жорсткій німецькій школі зробити з нього ідеального виконавця ролей Р. Вагнера. Різкий, декламований музичний стиль композитора співак згладжував мелодикою, без відчутних втрат у плані драматичної пластики. Красу його голосу, артистичну обдарованість, сценічну привабливість та інтелігентність гідно оцінили критики, оперна публіка й театральні імпресарію. Талановитого українця стали запрошувати до виступів в різних містах Німеччини.

У лютому 1901 р. М. Менцинський успішно виконав арії з опер Л. Бетховена «Фіделіо» на концерті у Страсбурзі, здобувши схвальну оцінку німецької та французької преси. Згодом у Франкфурті вдало репрезентував себе співом в ораторії «Реквієм» Дж. Верді й квінтеті з «Нюрнберзьких мейстерзінгерів» Р. Вагнера.

У 1901 р. у Франкфуртській опері М. Менцинський дебютував як соліст партією Ліонеля з опери Ф. Флотова «Марта». Музичні критики високо оцінили його виконавську майстерність, зазначаючи яскраві тембрально-динамічні характеристики вокального голосу, чіткі фразування та дикцію. У 1902 – 1903 рр. Митець співав у Ельберфельдській опері й таким чином завершився період його становлення як академічного оперного соліста.

Гастролював на оперних сценах Львова, Лондона, Мюнхена, Берліна, Байрейта, Відня, Амстердама, Копенгагена, Варшави, Праги, Гамбурга, в містах Італії та Франції. Навчаючись у консерваторії, М. Менцинський не мріяв про співоче майбутнє героїчного тенора, й пізніше вже як оперний артист у Франкфурті та Ельберфельді не був

ним, оскільки у той час ще не захопився вагнерівським репертуаром. М. Менцинський виконував партії Фауста, Радамеса, Каніо та ін. Згодом у репертуарі співака з'явилась роль Лоенгріна та Вальтера Штольцінга («Нюрнберзькі мейстерзінгери» Р. Вагнера).

В якості соліста Королівської опери у Стокгольмі М. Менцинський виконував ролі героїв вагнерівських музичних драм від Рієнці й Тангейзера до Зігфріда та Трістана в німецькому оригіналі. Проте співак не відмовлявся й від інших головних тенорових ролей (Єлезар, Отелло, Роберт і ін.), які виконувались шведською та німецькою мовами. Подальші гастролі в Лондоні принесли йому тріумфальний успіх, і митець увійшов до числа всесвітньо відомих співаків. Г. Карась у своїй монографії підкреслює, що М. Менцинський як «високоосвічена особистість, володів сімома мовами, захоплювався історією, філософією, психологією, етикою і естетикою, літературою, перш ніж вивчати ту чи іншу роль, цікавився історією, стилем написання та епохою створення опери» [8, 356–358].

І. Лисенко пише: «М. Менцинський володів голосом великої сили, красивого металевого тембру, широкого діапазону (понад три октави), рівним в усіх регістрах. Він приваблював м'якими шляхетними барвами на середніх нотах і міццю у верхніх. Вокальне мистецтво М. Менцинського характеризувалося блискучим фразуванням, першокласною дикцією, непересічним трактуванням образу і темпераментністю. В його репертуарі було близько 50 партій. Неперевершеною у його виконанні була партія Зігфріда з вагнерівського циклу «Перстень Нібелунга» [10, 198–199].

Впродовж творчого життя співак виконував партії: Лоенгріна з опери «Лоенгрін» Р. Вагнера, Тангейзера з опери «Тангейзер» Р. Вагнера, Парсифаля з опери «Парсифаль» Р. Вагнера, Трістана з опери «Трістан та Ізольда» Р. Вагнера, Зігмунда з опери «Валькірія» Р. Вагнера, Штольцінга з опери «Нюрнберзькі мейстерзінгери» Р. Вагнера, Ірода з опери «Саломея» Р. Штрауса, Флорестана з опери «Фіделіо» Л. ван Бетховена, Радамеса з опери «Аїда» Дж. Верді, Манріко з опери «Трубадур» Дж. Верді, Отелло з опери «Отелло» Дж. Верді, Каніо з опери «Паяци» Р. Леонкавалло, Хозе з опери «Кармен» Ж. Бізе, Надіра з опери «Шукачі перлів» Ж. Бізе, Каварадоссі з опери «Тоска» Дж. Пуччіні, Йонтека з опери «Галька» С. Монюшка, Фауста з опери «Фауст» Ш. Гуно, Самсона з опери

«Самсон і Даліла» К. Сен-Санса, Петра з опери «Наталка Полтавка» М. Лисенка та інші.

Виступаючи на великій оперній сцені за кордоном та на батьківщині, співак на камерній сцені виконував твори українських композиторів (М. Лисенка, В. Матюка, С. Людкевича, Ф. Колесси, В. Барвінського). Інтенації солоспівів М. Лисенка у виконанні М. Менцинського, вихованця німецької школи співу, вельми вдало відповідали засвоєним канонам виконавства, набуваючи не лише ліричного забарвлення, що властиве, передусім, манері італійського *bel canto*, а й рельєфного інтонаційного драматичного виразу (драматизування, риторика й декламаційний пафос склали характеристики індивідуального інтонаційного виконавського стилю М. Менцинського).

Як співак камерно-вокального жанру, М. Менцинський володів бездоганним інтонаційним чуттям – фразуванням й гнучкою, ретельно продуманою агогікою, майстерним добром музичних барв. Вокальна творчість М. Лисенка, Я. Степового та Д. Січинського, арії, пісні та романси, виконані майстром, знаходили в його особі вдумливого й витонченого інтерпретатора. Завдяки глибокій обізнаності з пісенною творчістю свого народу, співак виконував знайомі з дитинства пісні природно, проникливо і просто. Перлини українського вокального репертуару артист, за оцінками самих слухачів, виконував ідеально: М. Менцинський володів дивовижними здібностями сценічного перевтілення, його багатогранні мистецькі досягнення були означені наявністю великого таланту, високої освіченості, загальної та фахової культури, помножених на постійну невтомну працю. З великою уважністю та наполегливістю митець готувався до кожного свого виступу, ретельно шліфуючи кожну партію та музичну фразу. М. Менцинський на камерній сцені виконував як українські народні пісні, так і твори галицьких й західноєвропейських композиторів. У репертуарі співака почесне місце посідали твори С. Людкевича, Ф. Колесси, В. Барвінського, Я. Степового, Д. Січинського.

М. Менцинський впродовж життя не припиняв камерної концертної діяльності – давав численні концерти й виконував пісні українською, німецькою, шведською, польською, англійською, італійською, російською та іншими мовами. Він високомистецьки співав українські народні пісні, твори галицьких композиторів й камерний репертуар західноєвропейських композиторів. Програма

кожного сольного концерту співака вміщувала камерні твори українських композиторів та українські народні пісні.

Розкриваючи значення камерно-вокальної творчості М. Менцинського для формування тенорової виконавської традиції в контексті розвитку національної вокальної школи й для музичної культури загалом, не можна оминати постать славетного композитора М. Лисенка (1842 – 1912). М. Лисенко залишив нам величезну музичну спадщину. Випускник Лейпцігської консерваторії, М. Лисенко став першим в Україні й одним з небагатьох серед свого покоління композиторів, хто здобув європейську професійну музичну мистецьку освіту. М. Лисенко, у свою чергу, заклав основи фахової мистецької освіти в Україні, відкривши у Києві 1904 р. Музично-драматичну школу.

Камерно-вокальна спадщина композитора містить велику кількість романсів на вірші: М. Старицького, І. Франка, Л. Українки, О. Олеся, Дніпрової Чайки, В. Самійленка, а також західноєвропейських поетів: С. Надсона, Г. Гейне, А. Міцкевича. Серед них потрібно назвати: «Не дивися на місяць весною» на слова Л. Українки; «Безмежнеє поле» на слова І. Франка; «Айстри» на слова О. Олеся; «Нічого, нічого» на слова М. Вороного; «Коли настав чудовий май» слова Г. Гейне у перекладі Л. Українки. «У камерно-вокальній творчості М. Лисенка, яка включає 99 романсів та 16 ансамблів, й охоплює період від кінця ХІХ століття до 10-х років ХХ ст., композитором була активно використана та синтезована народна образна лексична сфера із досягненнями європейської музики ХІХ ст.» [3, 66]: «Яскраві приклади солоспівів М. Лисенка кінця ХІХ ст. поклали початок формуванню розвитку *професійної української камерно-вокальної творчості*, втілюючи традиції пісні-романсу у нових фактурно-розвиткових композиційних формах. Цьому також сприяв розквіт фортепіанної творчості в зазначений період, сприявши популяризації на камерній сцені вокальних творів» [3, 75].

М. Менцинський, виконуючи твори М. Лисенка, інтонаційно переосмислив жанрову специфіку української камерно-вокальної музики: слово і музику, ритм, фольклор, вклавши у свої вокальні твори поглиблений емоційний зміст. Поєднавши народну та індивідуальну музичну мову, М. Менцинський у романсах і солоспівах М. Лисенка відтворив музичні образи, збагачені композитором мелодично, ладо-

гармонічно, фактурно, драматургічно. Внаслідок новаторського підходу до художньо-стильових засад народного мистецтва, зокрема, музичного епосу, виконавець зміг відтворити новий для української професійної музики інтонаційно-жанровий різновид – *романс-думу* («У неділю вранці-рано»). Інтонаційно у виконавському стилі митця динамічно поєднались народно-декламаційна лексика з принципами виконання оперної арії, монологу.

Щодо цього надзвичайно показовим є солоспів «Мені однаково», першим виконавцем цього романсу був М. Менцинський, якого справедливо вважають найкращим виконавцем творів М. Лисенка («За думою дума», «Гетьмани, гетьмани...», «Гомоніла Україна», «Минають дні», «Мені однаково» (сл. Т. Шевченка), «Розвійтеся з вітром...» (сл. І. Франка). На високому мистецькому рівні співак виконував українські народні пісні в обробці М. Лисенка: «Ой, червона калина», «Стоїть гора високая», «Ой, не світи, місяченьку» та ін. Співак уперше в Україні презентував музику до «Кобзаря», продемонструвавши яскраву красу та силу вокальних творів, збагативши назавжди український камерний репертуар. М. Менцинський як співак камерно-вокального жанру, володів бездоганним інтонаційним чуттям – фразуванням й гнучкою, ретельно продуманою агогікою, майстерним добором музичних барв. Вокальна творчість М. Лисенка, Я. Степового та Д. Січинського, арії, пісні та романси, виконані співаком, знаходили у його особі вдумливого і витонченого інтерпретатора.

М. Менцинський був не лише виконавцем вокальних партій камерного та оперного жанрів. Співак поєднував сценічну діяльність із діяльністю педагогічною, був людиною високоосвіченою – артист добре орієнтувався не лише у пов'язаній з його фахом спеціальності, а й у питаннях світової історії й літератури, був детально освіченим у проблематиці естетики й образотворчого мистецтва. М. Менцинський опублікував низку теоретичних музикознавчих праць, зокрема, дослідження «Шведський музичний лексикон» («Solmans Musiclexikon»). Стокгольм став другою батьківщиною співака, але митець продовжував залишатися відданим українським патріотом, неодноразово відвідуючи батьківщину. У 1911 – 1926 рр. артист співав у багатьох містах Західної Європи: Кельні, Франкфурті, Гамбурзі, Берліні, Амстердамі, Брюсселі, Лондоні, Парижі, Відні, гастролював в Італії. Після завершення своєї виконавської діяльності,

М. Менцинський навчав майбутніх оперних співаків у Швеції [13, 201].

Висновки. Камерно-вокальне мистецтво славетного українського тенора М. Менцинського є унікальним феноменом в історії світової музичної культури, втіленням високої естетичної краси і думки, натхнення і благородства. Завдяки глибокій обізнаності з пісенною творчістю свого народу, співак виконував знайомі з дитинства пісні природно, проникливо і просто. Перлини українського вокального репертуару виконувались співаком ідеально завдяки дивовижним здібностям сценічного перевтілення. Багатогранні мистецькі досягнення митця були забезпечені наявністю великого таланту, високої освіченості, високої загальної та фахової культури, невтомною працею. З великою уважністю та наполегливістю співак готувався до кожного свого виступу, ретельно опрацьовуючи й шліфуючи кожну партію та музичну фразу. Музичні образи М. Менцинського у камерно-вокальній музиці були завжди мистецьки вивершеними.

Виступаючи на великій оперній сцені за кордоном та на батьківщині, співак на камерній сцені виконував твори українських композиторів (М. Лисенка, В. Матюка, С. Людкевича, Ф. Колесси, В. Барвінського та ін.). Інтонації солоспівів М. Лисенка у виконанні М. Менцинського, вихованця німецької школи співу, вельми вдало відповідали засвоєним канонам виконавства, набуваючи не лише ліричного забарвлення, що властиве, передусім, манері італійського *bel canto*, а й *рельєфного інтонаційного драматичного виразу* (драматизування, риторика й декламаційний пафос складала характеристики індивідуального інтонаційного виконавського стилю М. Менцинського).

Перспективи дослідження. Українська тенорова інтонаційна і виконавська традиція, що йде від камерно-вокальної творчості українського тенора М. Менцинського, продовжує свій розвиток у сучасній виконавській творчості, набуваючи у сучасних тенорів – концертних виконавців нових ліричних і лірико-драматичних характеристик виконання, з усвідомленою орієнтацією на створення найвиразніших інтерпретацій, художні й концертно-сценічні вимоги камерного співу. Камерно-вокальна творчість М. Менцинського потребує подальшої дослідницької уваги в контексті окреслення історичних, культурологічних, методичних аспектів розвитку

вокальної тенорової традиції, національної вокальної школи. На думку В. Антонюк, «феномен вокальної виконавської школи в практичному аспекті – це виконавські традиції і досвід видатних педагогів» [2, 144]. Таке переконання стимулює до зміцнення науково-дослідної основи подальших досліджень розвитку вокальної тенорової традиції, української вокальної школи, яка станом на сьогодні має свій потужний репозитарій.

Список використаних джерел і літератури:

1. Антонюк В.Г. „Вечори пісень” Модеста Менцинського (до 125 роковин від дня народження). *Наукові записки ТПУ ім. В. Гнатюка*. Вип. 1 (4). 2000. С. 86–89.
2. Антонюк В.Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект. Київ: Українська ідея, 2001. 144 с.
3. Бандрівська О.К. Особливості виконання камерних вокальних творів. *Науково-методичні праці, статті, рецензії*. Львів: Апріорі, 2002. С. 61–88.
4. Булат Т. До питання збагачення традицій камерно-вокальної творчості. *Музична критика і сучасність*. Київ: Музична Україна, 1984. Вип. 2. С. 39–57.
5. Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва: підручник. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 1997. 320 с.
6. Гребенюк Н.Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 1999. 269 с.
7. Кавун В.М. Історико-теоретичні аспекти становлення вокального мистецтва. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. 2017. Вип. I (8). С. 160–164.
8. Карась Г.В. Музична культура української діаспори у світовому часі просторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт. 2012. 1164 с.
9. Колесса М. Спогади про Модеста Менцинського. *Музика*. 1975. № 6. С. 29–30.
10. Лисенко І.М. Словник співаків України. Енциклопедичне видання. Післямова М. Слабошпицького. Київ: Рада, 1997. 354 с.
11. Людкевич С. Менцинський як оперний співак. *Модест Менцинський: Спогади. Матеріали. Листування* / Авт.-упоряд. М. Головащенко; [Ред. Т. Моргун]. К.: Рада, 1995. С. 195–201.
12. Менцинський Модест: Спогади, матеріали, листування / Автор-упор. М. Головащенко. Київ: Рада, 1995. 462 с.
13. Михайличенко О.В. Музично-естетичне виховання дітей та молоді в Україні (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.). Київ: Вид. центр КДЛУ, 2000. 340 с.
14. Шуляр О.Д. Історія вокального мистецтва: монографія. Ч. II. Івано-Франківськ, 2012. 360 с.

References:

1. Antonyuk, V.G. (2000). „Vechory pisen” Modesta Mentsynskoho (do 125 rokovyn vid dnia narodzhennia) [„Evenings of Songs” by Modest Mentsinsky (to the 125th

- anniversary of his birth)]. *Naukovi zapysky TPU im. V. Hnatiuka*. Vyp. 1(4). P. 86–89. [in Ukrainian].
2. Antonyuk, V.G. (2001). *Ukrainska vokalna shkola: etnokulturolohichni aspekt* [Ukrainian vocal school: ethnocultural aspect]. Kyiv: Ukrainska idea, 144 p. [in Ukrainian].
 3. Bandrivska, O.K. (2002). *Osoblyvosti vykonannia kamernykh vokalnykh tvoriv* [Features of performing chamber vocal works]. *Naukovo-metodychni pratsi, statti, retsenzii*. Lviv: Apriori, P. 61–88. [in Ukrainian].
 4. Bulat, T. (1984). *Do pytannia zbahachennia tradytsii kamerno-vokalnoi tvorchosti* [On the issue of enriching the traditions of chamber and vocal creativity]. *Muzychna krytyka i suchasnist*. Kyiv: Muzychna Ukraina, Vyp. 2. P. 39–57. [in Ukrainian].
 5. Hnyd, B.P. (1997). *Istoriia vokalnoho mystetstva* [History of vocal art]. Kyiv: NMAU im. P.I. Chaikovskoho, 320 p. [in Ukrainian].
 6. Hrebeniuk, N.Ye. (1999). *Vokalno-vykonavska tvorchist: psykholoho-pedahohichni ta mystetstvoznachnyi aspekty* [Vocal and performing creativity: psychological, pedagogical and art-historical aspects]: monohrafiia. Kyiv: NMAU im. P.I. Chaikovskoho, 269 p. [in Ukrainian].
 7. Kavun, V.M. (2017). *Istoryko-teoretychni aspekty stanovlennia vokalnoho mystetstva* [Historical and theoretical aspects of the formation of vocal art]. *Mizhnarodnyi visnyk: kulturolohiia, filolohiia, muzykoznavstvo*. V. 1 (8). P. 160–164. [in Ukrainian].
 8. Karas, G.V. (2012). *Muzychna kultura ukrainskoi diaspory u svitovomu chas prostori XX stolittia* [Musical culture of the Ukrainian diaspora in the global space of the 20th century]: monohrafiia. Ivano-Frankivsk: Tipovit. 1164 p. [in Ukrainian].
 9. Kolessa, M. (1975). *Spohady pro Modesta Mentsynskoho* [Memories of Modest Mentsinsky]. *Muzyka*. № 6. P. 29–30. [in Ukrainian].
 10. Lysenko, I.M. (1997). *Slovnyk spivakiv Ukrainy* [Dictionary of Ukrainian singers]. *Entsyklopedychni vydannia*. Pisliamova M. Slaboshpytskoho. Kyiv: Rada. 354 p. [in Ukrainian].
 11. Liudkevych, S. (1995). *Mentsynskiyi yak opernyi spivak* [Mentsinsky as an opera singer]. *Modest Mentsynskiyi: Spohady. Materialy. Lystuvannia / Avt.-uporiad*. M. Holovashchenko; [Red. T. Morhun]. K.: Rada, P. 195–201. [in Ukrainian].
 12. *Mentsynskiyi Modest: Spohady, materialy, lystuvannia (1995)* [Modest of Mentz: Memories, materials, correspondence] / Avtor-upor. M. Holovashchenko. Kyiv: Rada, 462 p. [in Ukrainian].
 13. Mykhailychenko, O.V. (2000). *Muzychno-estetychne vykhovannia ditei ta molodi v Ukraini (druha polovyna XIX – pochatok XX st.)* [Musical and aesthetic education of children and youth in Ukraine (second half of the 19th – beginning of the 20th century)]: monohrafiia. Kyiv: Vyd. tsentr KDLU, 340 p. [in Ukrainian].
 14. Shuliar, O.D. (2012). *Istoriia vokalnoho mystetstva* [History of vocal art]: monohrafiia. Ch. II. Ivano-Frankivsk. 360 p. [in Ukrainian].

Музичне виконавство і педагогіка

Musical performing and pedagogic

UDC 78.071.2

DOI 10.33287/222449

Палійчук Ірина Степанівна,
*кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музичної україністики
та народно-інструментального мистецтва
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника*
тел. (050) 246 - 34 - 50
e-mail: iryna.paliichuk@pnu.edu.ua
<https://orcid.org/0000-0001-9641-5240>

Вакалюк Петро Васильович,
*кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри виконавського мистецтва
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника*
тел. (050) 986 - 12 - 88
e-mail: petro.vakalyuk@pnu.edu.ua
<https://orcid.org/0000-0002-4544-1657>

ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕГРАЦІЇ САКСОФОНА В УКРАЇНСЬКУ ТА КИТАЙСЬКУ МУЗИЧНУ КУЛЬТУРУ: КОМПАРАТИВНИЙ АСПЕКТ

У пропонованій статті узагальнено значний фактологічний матеріал, стосовний особливостей історичних засад формування та розвитку саксофонного виконавства й творчості в українській та китайській музичній культурі, на основі якого проведено паралелі й аналогії цих процесів в Україні та Китаї. **Мета статті** полягає у розкритті історичної еволюції виконавства та композиторської творчості для саксофона в Україні та Китаї у компаративному ракурсі. **Методологічну основу** наукової розробки склали методи: еволюційний – у розгляді виконавства та композиторської творчості для саксофона в історичній динаміці; компаративний – при зіставленні вище зазначених процесів в Україні та Китаї; джерелознавчий – у відборі та систематизації фактологічного матеріалу. **Наукова новизна**

статті полягає у порівнянні особливостей інтеграції саксофона в українську й китайську музичну культуру, визначенні спільних ознак цього процесу. **Висновки.** На підставі зіставлення українських та китайських традицій мистецтва гри на саксофоні виокремлено такі типи аналогічних процесів між ними, які за винятком початку ХХІ ст., були без участі безпосередніх контактів країн: тривала передісторія формування саксофонного виконавства, пов'язана із використанням інструмента в різномірних ансамблях, військових духових оркестрах; утвердження саксофона як академічного інструмента у музичній освіті та її центрах – консерваторіях / академіях в останній третині ХХ ст. в Україні, початку ХХІ ст. – у Китаї; проведення міжнародних конкурсів, фестивалів, майстер-класів, які сприяли еволюційному поступу саксофонного мистецтва обох країн; спільні іманентні ознаки між творчістю українських та китайських авторів, домінуючим напрямом композиторської практики яких стали різні типи засвоєння національного фольклору, послідовне збагачення жанрової панорами, тяжіння до камернізації, філософічності, монологізації творчості упродовж другої половини ХХ ст., множинності неповторних художньо-естетичних рішень на сучасному етапі.

Ключові слова: Україна, Китай, світова музична культура, саксофон, виконавство, творчість, компаративний аспект.

Paliichuk Iryna, Ph.D. of Art, undergraduate of Ukrainian music and folk instrumental art of V. Stefanyk Prycarpath National University

Vakalyk Petro, Candidate of Art Sciences, associate professor at the Department of Performing Arts of V. Stefanyk Prycarpath National University

Feature of saxophone integration in Ukrainian and Chinese music culture: comparative aspect

The proposed article summarizes significant factual material regarding the peculiarities of the historical foundations of the formation and development of saxophone performance and creativity in Ukrainian and Chinese musical culture, on the basis of which parallels and analogies of these processes in Ukraine and China are drawn. **The purpose** of the article is to reveal the historical evolution of saxophone performance and compositional creativity in Ukraine and China in a comparative perspective. **The methodological basis** of the scientific development was formed by the following methods: evolutionary – in considering saxophone performance and compositional creativity in historical dynamics; comparative – when

comparing the above-mentioned processes in Ukraine and China; source-based – in the selection and systematization of factual material. **The scientific novelty** of the article lies in comparing the features of the integration of the saxophone into Ukrainian and Chinese musical culture, identifying common features of this process. **Conclusions.** Based on the comparison of Ukrainian and Chinese traditions of the art of playing the saxophone, the following types of similar processes between them have been identified, which, with the exception of the beginning of the 21-st century, were without the participation of direct contacts of the countries: a long history of the formation of saxophone performance, associated with the use of the instrument in heterogeneous ensembles, military brass bands; establishment of the saxophone as an academic instrument in music education and its centers – conservatories / academies in the last third of the 20-th century in Ukraine, the beginning of the 21-st century – in China; holding international competitions, festivals, master classes, which contributed to the evolutionary progress of saxophone art in both countries; common immanent features between the work of Ukrainian and Chinese authors, whose dominant direction of compositional practice was different types of assimilation of national folklore, successive enrichment of the genre panorama, tendency towards chamberization, philosophizing, monologization of creativity during the second half of the 20-th century, a multitude of unique artistic and aesthetic solutions in the modern stage

The key words: Ukraine, China, world music culture, saxophone, performance, creativity, comparative aspect.

Постановка проблеми. До пріоритетних напрямів наукового пошуку сучасних українських музикознавців, належить всебічне вивчення національного музичного мистецтва в аспекті його взаємозв'язку з інонаціональними культурами. На особливу увагу в наш час заслуговує розвиток зв'язків між культурною спадщиною українського та східного музичного мистецтва, зокрема, в галузі саксофонного виконавства й композиторської творчості. Урізноманітнення видів та активізація концертного життя (поява численних конкурсів та фестивалів), широка концертна діяльність виконавців на духових інструментах, зокрема, саксофоністів України та їх членство у світових організаціях мистецтва гри на духових інструментах, а також навчання численних іноземних студентів-духовиків із Китаю, Венесуели, Алжиру, Фінляндії, Південної Кореї, В'єтнаму та інших зарубіжних країн у вітчизняних закладах вищої

освіти мистецького профілю, засвідчує високий рівень духового мистецтва, яке займає чільне місце у загальній системі музичного інструменталізму. Отже, цілком виправданим й **актуальним** є дослідження особливостей інтеграції саксофона в українську та китайську музичну культуру та порівняння типологічних ознак цього процесу.

Огляд літератури. Методологічною основою пропонованої статті слугувала низка ґрунтовних дисертаційних робіт Д. Зотова [3], М. Крупця [4], В. Лебеда [5], Д. Максименка [8], Л. Максименко [9], М. Мимрика [10], присвячена різноманітним питанням виконавства та творчості для саксофона, зокрема, в українській музичній культурі. Окремі факти, стосовні взаємодії саксофонного мистецтва в Україні та Китаї розкрито в дисертаційних працях Ло Куня «Розвиток саксофонного мистецтва Китаю у вимірах міжкультурного діалогу» [7] та Пан Ботяня «Вплив сичуаньської школи на розвиток саксофонного мистецтва Китаю» [11]. Значний фактологічний матеріал, стосовний виконавства та композиторської творчості для саксофона розосереджений в монографії В. Громченка [2]. Дотичною до пропонованої статті є дисертація Лі Сябіня [6], в якій вперше українське й китайське трубне мистецтво досліджуються в компаративному аспекті. Важливу інформацію, стосовну обраної проблеми містить стаття в багатотомній «Українській енциклопедії» О. Берегової, А. Мухи та С. Шипа «Китайсько-українські музичні зв'язки» [1]. Однак, спеціального дослідження, стосовного розгляду в компаративному аспекті особливостей побутування саксофона в українській та китайській музичній культурі, поки що не існує.

Мета статті полягає у розкритті історичної еволюції виконавства і композиторської творчості для саксофона в Україні та Китаї у компаративному ракурсі.

Об'єктом дослідження є саксофонне мистецтво у світовій музичній культурі, а **предметом** – безпосередні зв'язки, національно специфічні та типологічні аспекти української і китайської виконавської та композиторської творчості для саксофона.

Виклад основного матеріалу. Саксофон є одним із найпопулярніших духових інструментів, який володіє специфічною тембровою палітрою та виразово-технічним потенціалом. Упродовж ХІХ – початку ХХІ ст. він пройшов складний еволюційний шлях від

«джазового» до академічного інструмента, зайнявши свою нішу в інструментальній світовій культурі.

Історичне формування та розвиток українського й китайського саксофонного виконавства значною мірою пов'язані із різного типу ансамблями, в яких широко використовувалась група духових інструментів. Так, в Україні упродовж XVI – XIX ст. вони були задіяні в інструментальних капелах, які функціонували при міських магістратах; військових оркестрах, різномірних ансамблях та повноцінних симфонічних оркестрах у поміщицьких маєтках; аматорському виконавстві, пов'язаного з діяльністю музичних товариств та інших суспільно-громадських організацій, а також у масових акціях академічних та популярно-розважальних концертних установ [9, 73].

Подальша професіоналізація саксофонного виконавства обумовлена значним розвитком в українській музичній культурі XIX ст. симфонічної та камерно-інструментальної музики. Так, духові інструменти представлені у партитурах «Концертних симфоній» Д. Бортнянського, «Юнацької симфонії» М. Лисенка, симфонічних творів А. Овсяннико-Куликовського, М. Калачевського та інших авторів.

Прогресивні явища в українському виконавстві на духових інструментах були також пов'язані із професійною майстерністю, досягнутою у період, коли вперше до репертуару симфонічних оркестрів увійшла широка панорама європейської класичної музики. Так, у 1894 р. в Одесі був заснований симфонічний оркестр, диригентом якого став чех Йозеф Прибик. Колектив під його орудою влаштовував загальнодоступні концерти, які збирали чисельну аудиторію [9, 161].

Схожі процеси передумов інтеграції саксофона спостерігаємо і в музичній культурі Китаю. Так, Ло Кунь виокремлює п'ять історичних етапів розвитку духової музичної культури країни. Перший із них пов'язаний із функціонуванням музичного мистецтва при дворах численних династій імператорських родин, які правили тут від незабутніх часів аж до початку XX ст. – часу повалення влади останньої імператриці Цзісі і утворення у 1911 р. Китайської республіки [7, 71].

Лі Сябінь відзначає, що в другій половині XIX століття вперше було створено китайські духові оркестри – у Шанхаї (1879) та Пекіні

(1886) Робертом Хартом, звідси й назва «Хартський духовий оркестр». Ці колективи були ще неповними за складом, обслуговували, переважно, заходи іноземних концесій та призначались для виконання музики розважального характеру. У 1890 р. до «Хартського духового оркестру» почали приєднувати музичні інструменти. Відтак, він перетворився на невеликий симфонічний оркестр, репертуар якого налічував понад сто різних програм, зокрема з фрагментів опер Дж. Верді. Оркестр грав, в основному, для приватних зборів та дипломатичних засідань [6].

Відтак, типовим стало активне засвоєння європейських впливів, які мали місце тоді і в українському музичному мистецтві. З того часу європейські традиції рельєфно формували спільність культурних процесів у Китаї та Україні, які на той час ще безпосередньо не контактували. Зменшилися часові відмінності у перебігу схожих, зумовлених міжнаціональним духовним синтезом, процесів у названих країнах. Водночас можливість виконання такої музики свідчить, що не лише в Україні, де у другій половині ХІХ ст. вже активно формувалася система спеціальної музичної освіти, а й у Китаї професійний рівень оркестрового виконавства був досить високим. А це актуалізувало проблему формування тут мережі професійної музичної освіти. Першим таким навчальним закладом на китайських землях стала «Школа військової музики» у Тяньцзіні, директором-засновником якої став Лі Інґень [6].

У ХХ ст. – епосі потужного розвитку глобалізаційних процесів у світі, розпочинається новий етап у співвідношенні китайської та інонаціональних, у тому числі, української, музичних культур, пов'язаної, зокрема, із падінням Великої китайської стіни. Водночас, поняття «світова культура» перестало ототожнюватись лише із західною, розширюючи спектр впливу й східних культур.

Відзначимо, що провідні тенденції та процеси, які відбуваються на зламі ХІХ–ХХ ст. у Китаї, як-от формування мережі центрів спеціальної музичної освіти (шкіл, училищ), включаючи вищу ланку – консерваторії, музичні факультети при університетах, широке використання саксофонів саме в духовій оркестровій музиці, у своїх основних ознаках збігаються з тими, що відбувалися у цей час в Україні. В еволюції духового музичного мистецтва розпочинається другий період, пов'язаний з існуванням Китайської Республіки (1912 – 1949) до початку «культурної революції» [7, 72].

В Україні відкриваються консерваторії в Києві, Харкові, Одесі, Львові, які заклали необхідний фундамент для розвитку в подальшому саксофонного виконавства як органічного елемента української інструментальної культури. Так, у Київській консерваторії підвалини розвитку сучасної української школи гри на духових інструментах заклали А.Ф. Проценко (флейта), В.М. Яблонський (труба), О.Ф. Добросердов (тромбон), Я.Я. Юрченко (валторна), О.А. Литвинов (фагот), Л.І. Хазін (кларнет) та ін.

Відзначимо появу у перші десятиліття ХХ століття значної кількості духових оркестрів, в тому числі, саксофонних ансамблів в історії розвитку цієї галузі інструментальної культури Львівщини. Так, при збудованому в 1937 р. Палаці культури «Рокс» діяли музичні колективи, серед яких, як відзначав професор В.Б. Цайтц, функціонував перший в Україні септет саксофоністів. У ньому були представлені всі різновиди сімейства саксофонів окрім сопраніно (сопрано, 2 альти, тенор, баритон, бас, субконтрабас), а учасниками – польські та німецькі музиканти єврейського погходження, які, ймовірно, емігрували у Львів через переслідування нацистами [9, 124]. Однак, Друга світова війна призупинила розвиток саксофонного виконавства й ширше, української музичної культури загалом.

Специфіку розвитку музичної культури Китаю (кінця 1930-х 1949 р.) також у значній мірі визначала Друга світова війна. Зокрема, у зв'язку з воєнними подіями духове мистецтво зосереджувалось в оркестрах.

Друга половина ХХ століття ознаменована зміною моностилевих засад української музики, що перебуває в руслі авангарду, нової фольклорної хвилі, різних нео- та постстилів, пошуками нових жанрових рішень, входженням реалій науково-технічного прогресу у виконавський процес (зокрема, значне спрощення можливості фонозапису завдяки появі компакт-дисків), падінням «залізної завіси», відтак – знайомством та безпосередніми контактами із зарубіжним музичим мистецтвом музики ХХ ст., що позитивно вплинули на стрімкий розвиток гри та творчості для духових інструментів.

Лі Сябінь відзначає, що цей хронологічний відтинок став новим етапом у розвитку українсько-китайських музичних зв'язків після виникнення КНР (1949 р.). Підкреслює також високий професійний рівень виконавства на духових інструментах, активну участь музикантів із колишнього СРСР у побудові системи музичної освіти в

Китаї, зокрема, викладання [6]. В еволюційному поступі китайського духового мистецтва це, так званий, четвертий період (Ло Кунь), пов'язаний із роками «нової історії» країни (до 1998 р.), характеризується створенням сучасної академічної школи гри на духових інструментах і початком інтенсивної, плідної співпраці з провідними світовими музикантами та музичними навчальними закладами [7, 72].

Продуктивна діяльність в царині професійного духового виконавства в Україні відновила в 50-х роках ХХ століття та зумовлена педагогічною діяльністю відомих музикантів. Так, зокрема, у Львівській державній консерваторії ім. М.В. Лисенка школу гри на духових інструментах в окреслений хронологічний відтинок презентують Дмитро Біда (1919 – 1979), Юрій Смірнов (1928 – 1996) – флейта, Володимир Семеніченко (1928 – 1996) – фагот, Владислав Швець (1926–2007) – труба, Степан Ганич (1936 – 1992) – тромбон. Також слід відзначити, що в 60–70-х роках ХХ століття у консерваторіях вже проводилось навчання гри на саксофоні в якості додаткового інструмента. А перший спеціальний клас за фахом «саксофон» було відкрито у 1979 р. в Одеській державній консерваторії ім. А.В. Нежданової, який очолив Михайло Крупей; у 1985 р. – у Харківській консерваторії (засновник Віктор Чуріков), у 1989 р. – у Києві (фундатор Юрій Василевич).

Наявність фахівців високої кваліфікації зумовила появу та розвиток шкіл гри на саксофоні не тільки у провідних великих музичних центрах – Одесі, Києві та Львові, але й інших містах, що в останні десятиріччя утворили свої вагомні осередки саксофонного мистецтва: Хмельниччини, Рівненщини, Волині, Вінниччини, Івано-Франківщини, Закарпаття, Дніпровщини.

Так, Київська саксофонна школа, заснована Ю. Василевичем, представлена його численними учнями – лауреатами міжнародних конкурсів, поміж яких С. Скуратовський, В. Казикін, І. Храпко, М. Мимрик, О. Заремський, С. Гданський, І. Сабат, О. Яременко, Д. Любченко, М. Пасічняк, І. Гринишин, Д. Потапенко, А. Москаленко, М. Заїкін, Є. Шевцова, І. Кента, Д. Довбиш, О. Гаврилюк та ін. [9, 70].

Саксофонне мистецтво Хмельниччини презентоване педагогічною і виконавською практикою Василя Грицишина та його учнів (В. Поплавський, М. Кисилевський, В. Забелін, І. Легельбах,

Д. Максименко, С. Доленков, Т. Пахар, В. Репецький), Петра Максименка (1962 р.н.); Волині – Олега Клейзуна; Рівненщини – Богдана Кальмука, Євгена Федоровича Самусенка, Романа Івановича Дзвінки (1960 р.н.) та ін.; Вінничини – Євгена Попеля [9, 90–97].

Відкриття спеціального класу академічного саксофона у Львівській державній консерваторії ім. М.В. Лисенка пов'язане з діяльністю Володимира Носова, В'ячеслава Цайтца, Мирослава Мар'яша, Олександра Боднарчука. На сучасному етапі викладцем класу саксофона ЛНМА ім. М.В. Лисенка є Дмитро Максименко. Важливий внесок також у поступ саксофонного виконавства зробив Ярослав Проців, Ліля Максименко та ін. [9, 125–131].

Центральним діячем у становленні та розвитку саксофонного мистецтва у центрі Прикарпатського краю – м. Івано-Франківську є Олександр Мельник; на Закарпатті – Ференц Томич [9, 134–140].

В ОНМА ім. А.В. Нежданової саксофон утвердився як академічний інструмент у музичній освіті завдяки діяльності, як відзначалось вище, Михайла Крупця, а також Зіновія Буркацького, Анни Степанової [9, 164–171]. У Харкові провідною постаттю у становленні саксофонного виконавства та впровадження його в систему освіти є Віктор Чуріков; у Дніпрі – Ігор Грузін та один із його талановитих учнів – Володимир Лебедь (нині викладач Дніпровської академії музики) [9, 173–178].

Цей процес був проявом характерної тенденції сучасної української музичної культури: поступове збільшення кількості професійних виконавців у процесі вдосконалення музичної освіти призвело до зростання регіональних музично-творчих центрів.

Специфічна темброва палітра, колористичні та технічні можливості саксофона спричинили активне формування і розвиток різножанрового сольного й ансамблевого репертуару для названого інструмента, авторами якого стали представники різних генерацій та регіональних композиторських шкіл України, як-от Ю. Бабенко, Г. Гаврилець, В. Годзяцький, В. Губаренко, Є. Дергунов, Ю. Іщенко, І. Кириліна, О. Козаренко, Ж. Колодуб, Л. Колодуб, В. Мартинюк, В. Ніколаєв, В. Пацера, С. Пілютиков, В. Рунчак, Б. Стронько, І. Тараненко, К. Цепколенко, В. Шумейко, О. Щетинський та багато інших.

Відзначимо, що сольні й ансамблеві композиції за участю саксофона спершу створювались саксофоністами-педагогами,

передусім, із навчальними цілями. Переважно це були перекладення для цього інструменту композицій українських та зарубіжних авторів, написаних для голосу чи інших інструментів, потім невеликі оригінальні п'єси. Потрібен був своєрідний «період нагромадження», щоб і композитори, і виконавці усвідомили саксофон як академічний інструмент, який також, як наприклад, фортепіано або скрипка, може розкривати психологічні образи або втілювати роздуми філософського характеру.

На сучасному етапі відбувається значне розширення жанрового діапазону української музики за участю саксофона: з'явилося багато творів для різних за складом камерних ансамблів за участю названого інструмента, а також саксофона-solo. Відтак, репертуар сучасних українських саксофоністів є, свого роду, універсальним – включає твори українських та зарубіжних авторів найрізноманітніших епох, жанрів та стилів (Ж.М. Леклера, Я. Обрехта, Й.С. Баха, А. Вівальді, Д. Бортнянського, К. Стеценка, Л. Беріо, П. Крестона та багатьох інших композиторів). Часто саме вони слугують лабораторією філософсько-естетичних пошуків та мистецьких експериментів українських композиторів, відтак стають художньо рівноправною та кількісно вагомою складовою української музики.

Професійному зростанню українських виконавців та розширенню їх міжнародних контактів, зокрема із Китаєм, сприяє проведення після здобуття державою Незалежності низки конкурсів та фестивалів духових інструментів за участю саксофона. Це, зокрема, Міжнародний конкурс ім. Д. Біди у Львові, ім. В. Антоніва та М. Закопця у Львові, «Сельмер - Париж» в Києві (пізніше у Львові), «Мистецтво ХХІ століття» у Ворзелі, «Фарботони» в Каневі, «Срібний Дзвін» в Ужгороді, «Золотий саксофон» в Одесі (пізніше в Києві), «Vin Venti» у Вінниці та багато інших. Водночас, українські музиканти беруть участь і стають лауреатами та дипломантами престижних конкурсів за кордоном (Польща, Бельгія), а також проходять майстер-класи у провідних саксофоністів сучасності: Р. Смітта, Ж.М. Лондекса, Ж.П. Барагліоля, П. Гуснара, К. Вірта, Д. Готьє, що засвідчує великий потенціал української саксофонної школи та її визнання на міжнародному рівні [9, 67].

Синхронні процеси стосовно утвердження саксофона як академічного інструмента притаманні й музичній освіті та культурі Китаю загалом. Дещо пізніше порівняно з Україною – у п'ятому

«новітньому музичному історії Китаю» (1998 – до наших днів) (Ло Кунь) Лі Маньлуном у Центральній Пекінській (1998) та Лі Юйшеном Сичуаньській (2000) консерваторіях також вперше відкривається нова спеціалізація «саксофон», стрімко зростає виконавство і творчість для названого інструмента та інтеграція китайського саксофонного мистецтва у міжнародний музичний простір [7, 3]. Ло Кунь також відзначає, що еволюційний поступ саксофонного виконавства в Китаї спричинило заснування «Експериментальних центрів», які ставили за мету організацію проведення музичних фестивалів, конкурсів, лекцій та майстер класів всесвітньо відомих саксофоністів з Заходу. Вони, в свою чергу, сприяли відкриттю класів професійної гри на саксофоні у консерваторіях Китаю, збільшенню потоку бажаючих талановитих музикантів отримати освіту за кордоном, виведенню наукової діяльності китайських саксофоністів у міжнародний простір та поширенню репертуару китайських композиторів у світі [7, 3].

Іманентною ознакою творчості для саксофона китайських авторів є міцна опора на фольклорні джерела, національну музичну мову, що яскраво проявились в одному із домінантних жанрів цієї репертуарної галузі – перекладенні народних пісенно-танцювальних композицій та стали пріоритетними у процесі їх інтеграції у світову музичну культуру. Окрім того, більшість сучасних композицій, як і твори для названого інструмента українських композиторів (В. Рунчак, С. Пілютиков, О. Щентинський та ін.), містять сучасні технічні прийоми гри на саксофоні, як-от субтони (Сюй Чжипінь, Ін Чжи Фа), фрулато (Чу Ван Хуа), кластери (Люй Тянь Хуа), закритий слеп (Чжао Цзипінь, Ду Маньцзяо), обертони (Чжан Сяолу) [7, 161].

Як і в українській музичній культурі, важливу роль в еволюційному поступі саксофонного мистецтва в Китаї та розширенні його міжнародних контактів відіграли різноманітні конкурси та фестивалі, як-от Восьмий фестиваль «Золотий саксофон» (2013), заснований одним із найвидатніших саксофоністів Китаю Ян Цанем – педагогом Центральної пекінської консерваторії, керівником духового ансамблю Пекіну, солістом-саксофоністом Центрального китайського філармонійного оркестру [7, 107].

Серед безпосередніх контактів українського та китайського саксофонного мистецтва, слід відзначити постійну участь у цьому фестивалі видатного саксофоніста, педагога Ю. Василевича. Так,

3 серпня 2014 р. у концертному залі міста Чанде (провінція Хунань) відбувся великий концерт артиста, в якому взяв участь його студент з Китаю – магістр Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського Куан Юань.

Після відкриття Сичуаньської консерваторії для тимчасової роботи педагогів у класі саксофону було запрошено саме професора Юрія Василевича. Його співпраця виявилась у забезпеченні відділу із власної бібліотеки етюдами та підручниками гри на саксофоні українських авторів, у використанні в концертних програмах оригінальних перекладень інструментальних мелодій китайської фольклорної музики, в допомозі організації конкурсів та фестивалів саксофонного мистецтва в Китаї, у проведенні майстер-класів та спільних концертів українських і китайських студентів. Відтак, продовжувачами виконавської школи професора Ю. Василевича є й китайські саксофоністи Хе Ян, Ці Ченцюй, Куан Юань, Лі Гедзя, Ду Чжао, Чен Вей, Ле і Ду Чао Вей, Лю Цзюньї, Чжао Дунмей, Хе Ян, Ці Ченцюй та ін. [11, 7].

Високий рівень виконавської та наукової української саксофонної школи підтверджує навчання китайських студентів не тільки в НМАУ, але й ОНМА ім. А.В. Нежданової – Ду Ханфан, Ван Ювей (клас проф. З. Буркацького). У Харкові навчались Лі Шуе, Ван Бінбінь. Ло Кунь завершив навчання в аспірантурі ЛНМА ім. М.В. Лисенка 2017 р., де здобув науковий ступінь кандидата мистецтвознавства. Сун Жуй Лун закінчив аспірантуру у цьому ж закладі вищої освіти в класі професора В. Цайтца 2014 р. [11, 172]. На даний час в аспірантурі Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника навчається саксофоніст із Китаю Ду Бохао (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент І.С. Палійчук).

Вищевикладене свідчить про те, що музично-виконавські процеси в Україні та Китаї на сучасному етапі повністю синхронізовані. Сольна концертна, у тому числі гастрольна діяльність музикантів-саксофоністів, співпраця з різними зарубіжними оркестровими колективами, навчання за кордоном, участь у різноманітних конкурсах, фестивалях є притаманним як для України, так і для Китаю. Насамперед це наслідок розвинених глобалізаційних процесів, аспектом яких є двосторонні зв'язки Китаю та України в галузі саксофонного виконавства.

Висновки. Таким чином, процес формування та розвитку міжнаціональних взаємозв'язків України та Китаю в галузі виконавства на саксофоні охоплює тисячоліття. На підставі зіставлення українських та китайських традицій мистецтва гри на саксофоні виокремлено такі типи аналогічних процесів між ними, які за винятком початку ХХІ ст. були без участі безпосередніх контактів країн: тривала передісторія формування саксофонного виконавства, пов'язана із використанням інструмента в різномірних ансамблях, військових духових оркестрах; утвердження саксофона як академічного інструмента у музичній освіті та її центрах – консерваторіях/академіях в останній третині ХХ ст. в Україні, початку ХХІ ст. – у Китаї; проведення міжнародних конкурсів, фестивалів, майстер-класів, які сприяли еволюційному поступу саксофонного мистецтва обох країн; спільні іманентні ознаки між творчістю українських та китайських композиторів, домінуючим напрямом композиторської практики яких стали різні типи засвоєння національного фольклору, послідовне збагачення жанрової панорами, тяжіння до камернізації, філософічності, монологізації творчості упродовж другої половини ХХ ст., множинності неповторних художньо-естетичних рішень на сучасному етапі. Із таким напрямом розвитку композиторської творчості безпосередньо пов'язані процеси «дозрівання» композиторської майстерності, в освоєнні можливостей саксофона, від початку впровадження його в музичну практику як ансамблевого й оркестрового інструменту кінця ХІХ – 1970-х років, становлення української композиторської творчості для сольного саксофона в останній третині ХХ ст., й китайської – початку ХХІ ст.

Проведене дослідження свідчить, що порівняльне вивчення українського та китайського саксофонного мистецтва має **наукові перспективи**. Зокрема, глибшого аналітичного осмислення потребують методичні засади провідних педагогів-саксофоністів України та Китаю, жанрово-стильові особливості творчості для названого інструмента обох країн, подальша взаємодія їх у галузях освіти та наукової діяльності.

Список використаних джерел і літератури:

1. Берегова О., Муха А., Шип С. Китайсько-українські музичні зв'язки. *Українська музична енциклопедія*. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України, 2008. Том 2. С. 403–407.

2. Громченко В.В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика). Київ-Дніпро: ЛІРА, 2020. 304 с.
3. Зотов Д.І. Виконавство на саксофоні в системі музичного мистецтва ХХ століття: автореф. ... канд. мист. Суми: СумДПУ ім. А.С. Макаренка. 2018. 20 с.
4. Крупей М. Сильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості ХІХ – ХХ століть): дис. ... канд. мист. Одеса: ОДМА ім. А.В. Нежданової, 2006. 236 с.
5. Лебедь В.О. Академічні твори для саксофона з духовим оркестром як репертуарна новація сучасного саксофонного виконавства: дис. ... доктора філософії. Дніпро: КВНЗ «Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки», 2023. 247 с.
6. Лі Сябінь Труба в музичному мистецтві України й Китаю: компаративний аспект: автореф. дис. ... канд. мист. Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2012. 21 с.
7. Ло Кунь Розвиток саксофонного мистецтва Китаю у вимірах міжкультурного діалогу: дис. ... канд. мист. Львів: ЛНМА ім. М. Лисенка, 2017. 229 с.
8. Максименко Д.П. Європейський саксофонний концерт: теоретичні засади та виконавські інспірації: дис. ... канд. мист. Львів: ЛНМА ім. М. Лисенка, 2018. 203 с.
9. Максименко Л.В. Регіональні виміри академічного саксофонного мистецтва України: дис. ... канд. мист. Львів: ЛНМА ім. М. Лисенка, 2020. 292 с.
10. Мимрик М.Р. Саксофон в українській камерній музиці кінця ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавська практика: дис. ... канд. мист. Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2013. 244 с.
11. Пан Ботянь Вплив сичуаньської школи на розвиток саксофонного мистецтва Китаю: дис. ... доктора філософії. Львів: ЛНМА ім. М. Лисенка, 2023. 225 с.

References:

1. Berehova, O., Mukha, A., Ship, S. (2008). Chinese-Ukrainian musical connections. Ukrainian musical encyclopedia. Kyiv : Instytut mystectvoznavstva, folklorystyki ta etnologii im. M.T. Rylskogo NAN Ukrainy. (Vol. 2), (pp. 403–407) [in Ukrainian].
2. Hromchenko, V.V. (2020). Wind solo in European academic composition and performance of the 20th– beginning of the 21st centuries. (development trends, specificity, systematics). Kyiv-Dnipro: LIRA [in Ukrainian].
3. Zotov, D.I. (2018). Saxophone Performance in the System of Musical Art of the 20th century. Extended abstract of candidate's thesis. Sumy: SumDPU im. A.S. Makarenka [in Ukrainian].
4. Krupei, M.V. (2006). Style bases of formation of saxophonist's performance (in the context of musical creativity of XIX–XX centuries). Candidate's thesis. Odesa: ODMA im. A.V. Nezhdanovoji [in Ukrainian].

5. Lebed, V.O. (2023). Academic works for saxophone and wind orchestra as a repertoire innovation of modern saxophone performance. A philosophy doctor's thesis (Ph.D.). KVNZ «Dnipropetrovska akademiia muzyky im. M. Hlinky» [in Ukrainian].
6. Li, Siabin (2012). The trumpet in the musical art of Ukraine and China: a comparative aspect. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: IMFE im. M.T. Rylskoho NAN Ukrainy [in Ukrainian].
7. Lo, Kun (2017). The development of the Saxophone art of China in terms of intercultural dialogue. Candidate's thesis. Lviv: LNMA im. M.V. Lysenka [in Ukrainian].
8. Maksymenko, D.P. (2018). European Saxophone Concert: Theoretical Foundations and Performing Inspiration. Candidate's thesis. Lviv: LNMA im. M.V. Lysenka [in Ukrainian].
9. Maksymenko, L.V. (2020). Regional dimensions of academic saxophone art in Ukraine. Candidate's thesis. Lviv : LNMA im. M.V. Lysenka [in Ukrainian].
10. Mymryk, M.R. (2013). Saxophone in Ukrainian chamber music of the late 20th – beginning of the 21st centuries: composer's creativity and performing practice. Candidate's thesis. Kyiv : IMFE im. M.T. Rylskoho NAN Ukrainy [in Ukrainian].
11. Pan, Botian (2023). The influence of the Sichuan school on the development of saxophone art in China. A philosophy doctor's thesis (Ph.D.). Lviv: LNMA im. M.V. Lysenka [in Ukrainian].

UDC 78.071(4)+78.085
DOI 10.33287/222450

Потоцька Олена Вікторівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри фортепіано Дніпровської академії музики
тел. (050) 905 - 51 - 67
e-mail: elvik205@meta.ua
<https://orcid.org/0000-0002-4606-6844>

**СТАНОВЛЕННЯ ПРИНЦИПІВ ІСТОРИЧНО
ОРІЄНТОВАНОГО ВИКОНАВСТВА В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ
МУЗИЧНІЙ ПРАКТИЦІ ПОЧАТКУ ХХ ст.
(на прикладі діяльності Vereinigung für alte Musik)**

Мета статті – визначити роль Німецької асоціації старовинної музики як одного з джерел зародження виконавського автентизму в європейській музичній культурі ХХ ст. **Методологія роботи** ґрунтується на історико-культурологічному і музикознавчому підходах з використанням методу порівняльного аналізу щодо вивчення діяльності, дослідження концептуальних підходів до виконання барокової музики та аналізу репертуару концертів

Німецької асоціації старовинної музики *Vereinigung für alte musik*. **Наукова новизна** статті полягає у тому, що вперше в українському історичному музикознавстві висвітлено діяльність Німецької асоціації старовинної музики, проаналізовано репертуар її концертів, охарактеризовано ключові принципи історично орієнтованого виконавства, що сформувалися у середовищі мюнхенських музикантів. **Висновки.** Діяльність Німецької асоціації старовинної музики у Мюнхені стала одним з відправних пунктів становлення автентичного барокового виконавства, представники якого прагнули з максимальною історичною достовірністю виконувати давню музику. Одним із завдань асоціації була організація камерних концертів з творів композиторів XVII – XVIII ст., з відтворенням виконавської практики та духу часу, в якому вони народилися. У відродженні інтересу до творчості давніх композиторів, окрім використання інструментів доби бароко, представники *Vereinigung für alte Musik* дотримувалися барокових принципів щодо вибору темпу, динаміки, орнаменталізації, безперервної гри, відтворення обстановки художньої комунікації, наближеної до часу створення музики. Такий підхід був протилежним до позиції французьких музикантів з Товариства старовинних інструментів (*Societe des instruments anciens* або *Société Casadesus*), які дозволяли собі у виконанні старовинної музики відступатися від принципів автентичної інтерпретації. Аналіз концертного репертуару засвідчує орієнтацію *Vereinigung für alte Musik* на музику австро-німецької композиторської школи. Загалом, саме ця Асоціація однією з перших сформувала концептуальні засади автентичного виконавства музики XVII – XVIII ст. в європейській музичній культурі.

Ключові слова: музика бароко, автентичне виконавство, історично орієнтоване виконавство, *Vereinigung für alte Musik*, віола d'amore, віола da gamba, клавесин, Мюнхенський оркестр старовинної музики.

Pototska Olena, PhD in Arts, the Associate Professor of the piano chair in Dnipro academy of music

The formation of the principles of historically orientated performance in the European musical practice of the early 20th century (on the example of the *Vereinigung für alte Musik*)

The purpose of the article is to determine the role of the German Association for Early Music as one of the sources of the origin of

performance authenticity in the European musical culture of the 20th century. **The methodology** of the work is based on historical, cultural and musicological approaches using the method of comparative analysis to study the activities, research conceptual approaches to the performance of baroque music and analysis of the repertoire of concerts of the German Association for Early Music (Vereinigung für alte Musik). **The scientific novelty** of the article is in the fact that for the first time in Ukrainian historical musicology, the activities of the German Association for Early Music are highlighted, the repertoire of its concerts is analysed, and the key principles of historically oriented performance, which were formed among Munich musicians, are characterised. **Conclusions.** The activities of the German Association of Ancient Music in Munich became one of the starting points for the formation of authentic baroque performance, whose representatives sought to perform ancient music with maximum historical accuracy. One of the association's tasks was to organise chamber concerts of works by composers of the seventeenth and eighteenth centuries, recreating the performance practice and spirit of the time in which they were born. In reviving interest in the work of ancient composers, in addition to using Baroque instruments, representatives of the Vereinigung für alte Musik adhered to Baroque principles regarding the choice of tempo, dynamics, ornamentation, continuous playing, and recreating an atmosphere of artistic communication close to the time of the music's creation. This approach was opposite to the position of French musicians from the Society of Ancient Instruments (Societe des instruments anciens or Société Casadesus), who allowed themselves to deviate from the principles of authentic interpretation in performing ancient music. An analysis of the concert repertoire shows that the Vereinigung für alte Musik was oriented towards the music of the Austro-German school of composition. In general, this Association was one of the first to formulate the conceptual foundations of authentic performance of music of the seventeenth and eighteenth centuries in European musical culture.

The key words: baroque music, authentic performance, historically oriented performance, Vereinigung für alte Musik, viola d'amore, viola da gamba, harpsichord, Munich Early Music Orchestra.

Постановка проблеми. Починаючи з другої половини ХХ ст., у музичному житті Європи широкої популярності набуває історично орієнтоване виконавство, спрямоване на автентичне відтворення старовинної музики. На початок ХХІ століття вже остаточно

сформувався самостійний напрям сучасної виконавської практики, що отримав назву автентичного виконавства та спрямований на максимально точне відтворення старовинної музики з позицій інтерпретації нотного тексту, використання відповідного інструментарію, дотримання умов художньої комунікації, які були у добу створення музики. У річищі історичного виконавства можна спостерігати і реконструкцію старовинного інструментарію, і активізацію музикознавчих досліджень у галузі давньої музики, і посилення виконавського й слухацького інтересу до неї.

Актуальність дослідження. Особливий інтерес виконавців, науковців і публіки викликає музика XVII – XVIII ст., адже саме у цей час широкого вжитку набувають інструменти, що асоціюються з мистецтвом бароко – віола da gamba, віола d’amore, орган, численні різновиди клавіру (клавесин, клавикорд, чембало, спінет, верджинел та ін.). Оприлюднення невідомих раніше манускриптів і друкованих творів призвело до відродження цих інструментів і, що особливо важливо, актуалізувало проблему вивчення виконавської специфіки та способів інтерпретації старовинної музики, адже робота з уртекстами потребує ґрунтовних знань у галузі композиторського та виконавського стилів.

Огляд літератури. Зарубіжне музикознавство на сьогодні вже створило наукові школи з проблем історично орієнтованого виконавства. Ґрунтовні праці Дітера Гуткнехта (Dieter Gutknecht) [12; 13; 14], Людольфа Лютцена (Ludolf Lützen) [16], розвідки Альфреда Манна (Alfred Mann) [17], Говарда Майєра Брауна (Howard Mayer Brown) [18] та багатьох інших музикознавців та практикуючих виконавців розкривають особливості змісту та інтерпретації барокової музики. Хрестоматійним прикладом дослідження традицій виконання старовинної музики є монографія Ніколауса Гарнонкурта (Nikolaus Harnoncourt) «Музика як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики», яка на сьогодні є чи не єдиним перекладом ґрунтовної праці у галузі автентичного виконавства українською мовою [2]. У цій книзі Н. Гарнонкурт, на основі власного досвіду⁸, розкриває принципи

⁸ Ніколаус Гарнонкурт (1929 – 2016) – видатний представник автентичного виконавства, австрійський хормейстер, оперний та симфонічний диригент, педагог, дослідник давньої музики. У 1953 р. заснував «Concentus Musicus Wien» – один перших у повоєнній Європі ансамблів барокової музики, в якому був не лише диригентом, але й виконавцем на бароковій віолончелі та віолі da gamba.

барокового композиторського мислення, аналізує традиції виконання давньої музики, формулює практичні поради щодо технічних прийомів, особливостей використання автентичних інструментів тощо.

Вітчизняне музикознавство лише відкриває для себе простір дослідження історично достовірного виконавства. У дисертації І. Коденко «Історичне виконавство як тенденція музичного мистецтва останньої третини ХХ – початку ХХІ століття» [5], статтях Р. Глазунова та О. Устименко-Косоріч [3], В. Охманюка [6], К. Томницького [9] започатковано розгляд проблем інструментального виконання барокової музики. Л. Артюхова [1], О. Гужва і Н. Миколайчук [4], О. Табуліна [8], Н. Яропуд [10] досліджують специфіку виконавства вокальних творів доби бароко. Особливості інтерпретації музики доби бароко на фортепіано частково розглянуто і в дисертації О. Потоцької «Стильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації» [7].

Проте досі в українському музикознавстві залишаються невисвітленими питання витоків історично орієнтованого виконавства, адже вітчизняні дослідники хронологічними межами свого наукового інтересу обирають період другої половини ХХ – першої чверті ХХІ ст., а перші колективи й виконавці, спрямовані на автентичну інтерпретацію старовинної музики, розпочали свій творчий шлях ще на початку ХХ ст.

Мета статті. На основі вивчення масиву зарубіжних наукових праць, що описують діяльність Німецької асоціації старовинної музики, авторка статті ставить за *мету* визначити її роль як одного з джерел зародження виконавського автентизму в музичній культурі ХХ ст.

Об'єктом дослідження постає концертна діяльність Німецької асоціації старовинної музики впродовж 1906 – 1916 рр. а **предметом** – концептуальні засади виконавської інтерпретації барокової музики та принципи добору концертного репертуару.

Виклад основного матеріалу. Діяльність Німецької асоціації старовинної музики (Vereinigung für alte Musik) у Мюнхені стала одним з відправних пунктів історії автентичного барокового виконавства, представники якого прагнули з максимальною історичною достовірністю виконувати давню музику. Ініціатором заснування Vereinigung für alte Musik виступив мюнхенський юрист

Ернст Боденштайн, а її першим художнім керівником став Крістіан Деберейнер (1874 – 1961) – музикант з Мюнхена, який виступав у якості віолончеліста, клавесиніста, виконавця на віолі da gamba та диригента. Саме К. Деберейнера вважають одним із засновників руху автентичного виконавства. Ще у роки навчання у Королівській академії музики (1893 – 1894) музикант оволодів грою на віолі da gamba (автентичний інструмент, створений Йоахімом Тільке (1660 – 1730) для Віттельсбахського курфюрста Йоганна Вільгельма Пфальцського (1690 – 1716)), з Баварського національного музею в Мюнхені приніс у клас його викладач Йозеф Вернер. Основою навчального репертуару при опануванні гри на інструменті слугувала збірка відомого лейпцизького віолончеліста Фрідріха Грютцмахера «Школа гри на віолончелі», до якої було включено низку творів для віолі da gamba, аранжованих для віолончелі [16]. Саме ці п'єси К. Деберейнер і виконував на віолі da gamba.

На першому концерті Асоціації, що відбувся 18 листопада 1905 року, було виконано Четвертий Бранденбурзький концерт Й.С. Баха. До складу ансамблю виконавців на момент заснування Асоціації входили, окрім Крістіана Деберейнера, Йоханна Боденштайн (сопрано), Герма Студені (скрипка), Ельфріда Шунк (клавесин), Людвіг Мейстер (альт, віола d'amore). Ернст Боденштайн подбав про те, щоб забезпечити концерт двома клавесинами на один і на два мануали від мюнхенської фірми-виробника.

К. Деберейнер вказував, що одним із завдань асоціації була організація камерних концертів з композицій XVII – XVIII ст., на яких повинні були відтворюватися особливості виконавської практики та дух часу, в якому вони виникли [11]. Для засновників Німецької асоціації старовинної музики важливим був принцип використання інструментів, якщо не давніх, то таких, які за своїм тембром на суперечать намірам старовинного композитора. Також музиканти вважали за необхідне дотримуватися барокових принципів щодо вибору темпу, динаміки, орнаменталізації, безперервної гри тощо.

Варто зауважити, що початок ХХ ст. був відмічений піком розвитку виконавських традицій романтизму з їх тяжінням до відвертої емоційності, яка супроводжувалася темповою агогікою, різкими динамічними контрастами, найтоншими відтінками нюансування, грою педалі тощо. Повернення до барокових традицій мало продемонструвати публіці привабливість музики старовинних

майстрів, навіть за умов її виконання без використання засобів виразності романтичного виконавського стилю та на інструментах того часу або ж на таких, що наближаються до них тембрально. К. Деберейнер також вважав за необхідне повернути до сучасних концертних програм твори забутих майстрів, які для сучасників стали непривабливими саме тому, що сучасні аранжування і переінструментовки зіпсували їх первозданний вигляд.

Варто зазначити, що такий підхід *Vereinigung für alte Musik* виявився абсолютно протилежним до позиції французьких музикантів з Товариства старовинних інструментів (*Societe des instruments anciens* або *Société Casadesus*), створеного Генрі (Анрі) Казадесусом дещо раніше, у 1901 р. Інтерпретації французьких виконавців давньої музики часто були авантюрними та епатажними. Різниця між цими двома колективами полягала ще й у тому, що ступінь оригінальності інструментів, на яких грали німецькі музиканти, був досить різним, адже німецькі виконавці грали на репліках старовинних інструментів, а для французьких музикантів Г. Казадесус придбав автентичні інструменти⁹.

Виконавці *Vereinigung für alte Musik* на початку своєї концертної діяльності використовували сучасні смички, що певною мірою не відповідало звучанню старовинних інструментів. Проте саме мюнхенські музиканти прагнули до історично достовірного виконання і створення атмосфери, подібної до барокової епохи. *Societe des instruments anciens*, навпаки, у старовинній музиці часто вбачав привід для втілення сучасної виконавської фантазії.

Підкреслюючи прагнення до автентичності виконання та створення відповідної атмосфери, мюнхенський ансамбль свій перший виступ здійснив у костюмах рококо, а концертну залу було оформлено у стилі XVIII ст. Це дозволило музикознавцю і музичному критику Е. Шмітцу (1882 – 1959) сформулювати тезу про «ідею тотального твору мистецтва». Він пояснює необхідність виконання давньої музики в атмосфері її часу порівнянням з тим, що безглуздо буде виглядати картина майстра голландської школи у кімнаті, оформленій

⁹ Інструментарій *Societe des instruments anciens* склали віола d'amore, квінтонна, віола da gamba, басова віола та клавесин. Усі інструменти, крім клавесина, були старовинного походження, зроблені майстрами XVII – XVIII ст., а клавесин був точною реплікою інструмента Й.С. Баха. Нині уся колекція інструментів постійно зберігається в Бостонському симфонічному музеї у США.

у стилі модерн, а пам'ятка первісної культури – у кімнаті рококо [19, 1299].

У перший рік діяльності Vereinigung für alte Musik було окреслено принципи його репертуарної політики. Концертні програми склалися з камерної інструментальної та вокальної музики XVII – XVIII ст. На початку до них увійшли Тріо-сонати Дітріха Букстехуде (1637 – 1707), соната для альту d'amore і клавесина Фрідріха Вільгельма Руста (1739 – 1796), струнні тріо Карла Філіппа Емануеля Баха (1714 – 1788), Яна Стаміца (1717 – 1757), а також пісні та арії Йозефа Гайдна (1732 – 1809), В.А. Моцарта (1756 – 1791) та Й.С. Баха (1685 – 1750).

Невдовзі після заснування Німецької асоціації старовинної музики її діячі для виконання оркестрових творів ініціювали створення Мюнхенського оркестру старовинної музики, який очолив директор Академії музики цього міста Бернгард Ставенхаген (1862 – 1914). Різноманітні джерела вказують, що перші концерти оркестру відбулися 3 грудня 1906 р., 4 січня і 3 березня 1907 року в Мюнхені, проте програми цих заходів не збереглися. В одному з проспектів Асоціації вказано, що оркестр прагне практично реалізувати наміри «стильного виконання творів XVII – XVIII століть у цілком достовірному первісному вигляді та з відповідним використанням давніх інструментів» [12, 207].

Дітер Гуткнехт (нар. 1942), дослідник гугенотських псалмів та автентичного виконавства барокової музики, на основі аналізу тогочасної німецької періодики, вказує на твори, що були у різні роки в репертуарі Мюнхенського оркестру старовинної музики: концерт для клавесина Карла Філіппа Емануеля Баха, П'ятий і Шостий Бранденбурзькі концерти Йоганна Себастьяна Баха, Concerti grossi та оперні увертюри Георга Фрідріха Генделя, а також твори Вольфганга Амадея Моцарта (Концертино для скрипки з оркестром, KV 364), Джузеппе Тартіні (Концерт D-dur для віолі da gamba з оркестром), Антоніо Вівальді (Концерт для віолі d'amore з оркестром).

Перелік творів доповнює Е. Шмітц, вказуючи, що в різні роки діяльності колективу на його концертах звучали симфонії Вільгельма Фрідемана Баха, Арканджело Кореллі, Йозефа Гайдна, Жана Філіппа Рамо та інших композиторів доби бароко і класицизму. Крім інструментальної, на концертах була представлена і старовинна вокальна музика.

У репертуарі Мюнхенського оркестру старовинної музики були й твори, практично невідомі публіці. Так, оркестр виконував концерт для флейти та музику з балетів Йоганна Адольфа Гассе (1699 – 1783) – німецького композитора, співака і педагога доби бароко і класицизму. Й.А. Гассе за свого життя здобув широке визнання як автор опер-серія та один із засновників жанру комічної опери, ще до появи комічних опер Джованні Баттиста Перголезі (1710 – 1736). У творчому доробку Й.А. Гассе – понад 60 опер, кілька ораторій, велика кількість серенад, кантат, творів духовної тематики, камерно-інструментальних творів, зокрема близько 80 концертів для флейти, сонати, симфонії¹⁰. Зазначимо, що музика Й.А. Гассе володіє яскравими рисами стилів сентименталізму та рококо. Саме на концертах Мюнхенського оркестру старовинної музики вона отримала своє нове визнання.

Також оркестр виконував твори австрійського композитора і скрипаля Карла Діттерса фон Діттерсдорфа (1739 – 1799), стиль музики якого можна визначити як ранній класицизм у дусі італійської школи. Як і Й.А. Гассе, К.Д. фон Діттерсдорф за життя здобув славу автора комічних опер та німецьких зінгшпілів. До його творчого доробку увійшли два концерти для контрабаса з оркестром, близько 120 симфоній, значна кількість концертів для інструменту соло з оркестром, камерних творів (сонат, струнних квартетів і ін.), мес, ораторій, кантат і мотетів. На концертах *Vereinigung für alte Musik* було виконано окремі його симфонії.

Звучали у концертах і твори Франца Ксавера Ріхтера (1709 – 1789), німецького композитора чеського походження, представника мангеймської школи, композитори якої працювали над структуруванням класичної симфонії та здійснили поступовий стильовий перехід від бароко до класицизму. Музика Ф.К. Ріхтера поєднує риси так званого галантного стилю і раннього класицизму. Як композитор мангеймської школи, Ф.К. Ріхтер найбільше працював у галузі оркестрової музики. Він є автором понад 70-ти симфоній, значної кількості концертів, квартетів, тріо-сонат для флейти, а також багатьох хорових духовних творів.

Огляд репертуару Мюнхенського оркестру старовинної музики демонструє не лише його широту, але й пояснює вимоги, які ставили

¹⁰ Значна частина творів композитора була втрачена у часі двох воєн – Семирічної війни 1756 – 1763 р. і бомбардування Дрездена союзниками під час Другої світової війни у лютому 1945 р.

перед собою діячі Німецької асоціації старовинної музики у галузі популяризації творчості композиторів XVII – XVIII століть.

Е. Шмітц також наголошує на тому, що твори всіх перерахованих вище композиторів були надруковані і таким чином могли надалі виконуватися іншими колективами. Завдяки виконанню творів композиторів, невідомих широкому загалу, оркестр реалізовував одне зі своїх завдань – формування інтересу слухачів і виконавців до забутої музики [19]. Також музикознавець зауважував, що виконання професійними колективами старовинної музики може сприяти відродженню домашнього музикування, так званої «домашньої музики» (Hausmusik), адже репертуарі Мюнхенського оркестру старовинної музики була й значна кількість технічно нескладних старовинних сюїт і сонат.

Е. Шмітц висловлював сподівання, що звучання старовинних інструментів (зокрема клавесина, віоли da gamba, віоли d'amore) спонукає сучасних композиторів до їх використання у власних творах [20, 468]. Аналіз змісту публікацій Е. Шмітца дозволяє зробити висновок про те, що для цього музикознавця старовинна музика була діаметрально протилежною до панівних на початку ХХ століття художніх смаків, які він вважав результатом «хворої творчості». Виконання музики XVII – XVIII ст., на його думку, сприяє «одужанню від хворої творчості», поверненню духа «первісної наївності», природності та справжності. Е. Шмітц радить сучасним композиторам «наповнити найменшу фортепіанну п'єсу глибоким філософським змістом і, якщо можливо, найпростішою пісенною формою» [20, 468]. У поверненні до простоти старовинної музики він вбачав оновлення музики сучасної, її опір тенденціям занепаду, які панували, на його думку, у творах пізнього романтизму й авангарду.

Німецька асоціація старовинної музики організувала не лише концерти в Мюнхені. К. Деберейнер вказує на проведення концертів під час конгресу Міжнародного музичного товариства у 1906 році в Лейпцигу, потім у Берліні, Дрездені, Відні та на півдні Німеччини [11, 7].

Музична критика постійно порівнювала інтерпретації старовинної музики колективами Vereinigung für alte Musik та Société Casadesus, адже саме ці німецькі і французькі музиканти стали піонерами популяризації та публічного обговорення старовинної музики, що виконується і на старовинних інструментах. Австрійський

музикознавець та музичний критик В. Ледерер (1881 - 1944¹¹) вказував на перспективність діяльності обох колективів, які приносили позитивні результати й користь як для музично-історичного розуміння минулого, тобто для фундаментальної музичної науки, так і для музичного життя майбутнього, тобто подальшого розвитку музичного мистецтва [15, 1295].

Музично-просвітницька діяльність Німецької асоціації старовинної музики тривала понад десятиліття, але через два роки після початку Першої світової війни, продовжувати регулярні концерти було вже неможливо, що й призвело до розпуску Асоціації. Проте справу популяризації старовинної музики продовжували окремі представники *Vereinigung für alte Musik*, зокрема Крістіан Деберейнер та клавесиністка Ельфріда Шунк (1871 – 1945). Дослідники стверджують, що Е. Шунк зробила вирішальний внесок у відродження гри на клавесині в Німеччині [12, 210].

Висновки. На основі аналізу концертної діяльності, принципів підходу до виконання барокової музики, репертуару камерного ансамблю та Мюнхенського оркестру старовинної музики як представників Німецької асоціації старовинної музики можна зробити висновок про те, що саме *Vereinigung für alte Musik*, разом з *Société Casadesus*, на початку ХХ століття сформуvala концептуальні засади автентичного виконавства музики ХVІІ – ХVІІІ ст. Обидва колективи, німецький і французький, практично реалізували наміри виконання старовинної музики на тогочасних інструментах та відродження творчості забутих національних композиторів. Керівники обох асоціацій провели значну дослідницьку роботу, відшуковуючи в архівах та бібліотеках твори давніх майстрів. Проте, на відміну від *Société Casadesus*, які здійснювали гастролі багатьма країнами Європи та навіть Японією і США, концерти *Vereinigung für alte Musik* обмежувалися Німеччиною та Австрією. Це вплинуло на формування репертуару, адже *Société Casadesus* виконували і твори доби зрілого класицизму та романтизму, зокрема Л. ван Бетховена, і музику композиторів різних національних шкіл. Репертуар Мюнхенського оркестру старовинної музики складала переважно твори композиторів австро-німецької школи.

¹¹ Єврей за походженням, Віктор Ледерер загинув у концентраційному таборі Аушвіц-Біркенау.

Саме *Vereinigung für alte Musik* започаткувала традицію створення особливої обстановки художньої комунікації, при якій виконання старовинної музики здійснювалося музикантами у костюмах XVII – XVIII ст. та з оформленням концертної зали у дусі епохи. На основі існуючих на початок ХХ ст. праць виконавці вибудовували автентичне розуміння барокових підходів до вибору динаміки, темпу, орнаментативності. У програмі концертів *Vereinigung für alte Musik* була значна кількість технічно нескладних старовинних сюїт і сонат, виконанням яких музиканти прагнули заохотити аматорів та відродити забуті на поч. ХХ ст. традиції домашнього музикування. Використання тембральних властивостей давніх інструментів, на думку дослідників, могло ініціювати створення сучасними митцями композицій для клавесина, віоли *da gamba*, віоли *d'amore* та ін.

Перспективи подальших досліджень. Для глибшого усвідомлення ролі *Vereinigung für alte Musik* у зародженні традицій автентичного виконавства перспективним буде дослідницький рух у двох напрямках: 1) вивчення діяльності та репертуару *Societe des instruments*; 2) всебічне дослідження виконавської і наукової творчості окремих музикантів, зокрема Крістіана Деберейнера як одного із засновників Асоціації; Ельфріди Шунк як клавесиністки, що затвердила цей інструмент у концертних програмах першої половини ХХ ст.; Ванди Ландовської як видатної клавесиністки, дослідниці барокової музики та педагога; Пауля Грюмера як віолончеліста, педагога і сподвижника справи відродження віоли *da gamba* та інших музикантів першої половини ХХ ст. Аналіз персональних виконавських принципів цих музикантів, визначення їх ролі у становленні історично орієнтованого виконавства у першій половині ХХ ст. дозволить удосконалити виконавські підходи у практиці вітчизняних колективів старовинної музики та розширити горизонти сучасного українського музикознавства.

Список використаних джерел і літератури:

1. Артюхова Л. Реконструкція технологічних моделей автентичного типу виконання вокальних творів Доби Бароко. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 56. Том 1. 2022. С. 32–39.
2. Гарнонкурт Н. Музика як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики / [пер. Г. Куркова]. Суми: Собор, 2002. 184 с.
3. Глазунов О., Устименко-Косоріч О. Італійське скрипкове мистецтво барокової доби: питання стилю та інтерпретації (на прикладі творчості Ф. Джемініані та П. Локателлі). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2024. В. 26. С. 471–485.

4. Гужва О., Миколайчук Н. Інтерпретація вокальної музики епохи бароко на сучасному етапі. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2019. Вип. 16. С. 151–162.
5. Коденко І. Історичне виконавство як тенденція музичного мистецтва останньої третини ХХ – початку ХХІ ст.: дис. ... канд. мист. Харків. 2021. 24 с.
6. Охманюк В. Особливості інтерпретації барокової музики у баянному виконавстві. *Вісник НАКККіМ*. № 3'2020. С. 208–213.
7. Потоцька О.В. Стильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації: автореф. ... канд. мист. Одеса. 2012. 19 с.
8. Табуліна О.Б. Голосове вібрато в інтерпретації вокальної музики доби бароко. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 40. С. 178–183.
9. Томницький К. Автентичний підхід у викладанні виконання музики бароко. *Збірник наукових праць ЛОГОΣ: Boston, USA*. 2021. <https://doi.org/10.36074/logos-26.02.2021.v2.32>. С. 113–116.
10. Яропуд Н. Виконавська стилістика бароко у подвійних концертах Антоніо Вівальді в умовах сучасного віолончельного виконавства. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 67. Том 2. 2023. С. 188–195.
11. Döbereiner C. 50 Jahre Alte Musik in München. Eine Denkschrift zur Wiedererweckung alter Musik. München, 1955. 16 s.
12. Gutknecht D. Gutknecht Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik. Köln: Erschienen im CONCERTO VERLAG, 1997. 344 s.
13. Gutknecht D. Untersuchungen zur Melodik des Hugenottenpsalters. Bosse: Regensburg, 1972.
14. Gutknecht D. Musik als Bild: allegorische Verbildlichungen im 17. Jahrhundert. Rombach: Freiburg im Breisgau, 2003.
15. Lederer V. Alte Instrumente und ihre Zukunft. Ein Essay. Mit Bezug auf die Pariser Société de concerts des instruments anciens. Signale für die musikalische Welt, 63. Leipzig. 1905. S. 1294–1298.
16. Lützen L. Die Violoncell-Transkriptionen Friedrich Grützmachers: Kölner Beiträge zur Mf., Bd. LXXIX. Regensburg. 1974. 260 s.
17. Mann A. Zur Generalbaßlehre Bachs und Händels. Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis. Bd. IX. 1985, Winterthur. 1986. S. 25–38.
18. Mayer Brown H. Pedantry or Liberation? A Sketch of the Historical Performance Movement. Authenticity and Early Music, ed. N. Kenyon, Oxford. 1988. S. 27–56.
19. Schmitz E. Die «Deutsche Vereinigung für alte Musik» in München. Signale für die musikalische Welt, 63. Leipzig. 1905. S. 1298–1301.
20. Schmitz E. Alte Tonkunst im modernen Musikleben. Signale für die musikalische Welt, 63. № 29/30. Leipzig. 1905. S. 465–470.

References:

1. Artiukhova, L. (2022). Rekonstruktsiia tekhnolohichnykh modelei avtentychnoho typu vykonannya vokalnykh tvoriv Doby Baroko [Reconstruction of technological models of the authentic type of performance of vocal works of the Baroque Era]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. V. 56. T. 1. S. 32–39 [in Ukrainian].

2. Harnonkurt, N. (2002). Muzyka yak mova zvukiv. Shliakh do novoho rozuminnia muzyky [Music as a language of sounds. The way to a new understanding of music] / [per. H. Kurkova]. Sumy: Sobor. 184 [in Ukrainian].
3. Hlazunov, O., Ustymenko-Kosorich, O. (2024). Italiiske skrypkove mystetstvo barokovoi doby: pytannia styliu ta interpretatsii (na prykladi tvorchosti F. Dzheminiani ta P. Lokatelli) [Italian violin art of the Baroque period: questions of style and interpretation (on the example of the works by F. Geminiani and P. Locatelli)]. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny*. V. 26. S. 471–485 [in Ukrainian].
4. Huzhva, O., Mykolaichuk, N. (2019). Interpretatsiia vokalnoi muzyky epokhy baroko na suchasnomu etapi [Interpretation of vocal music of the Baroque era at the modern stage]. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny*. V. 16. S. 151–162 [in Ukrainian].
5. Kodenko, I. (2021). Istorychne vykonavstvo yak tendentsiia muzychnoho mystetstva ostannoï tretyny XX – pochatku XXI stolittia [Historical performance as a trend in musical art of the last third of the 20th – beginning of the 21st century]: Dis. ... cand. art. Kharkiv, 24 [in Ukrainian].
6. Okhmaniuk, V. (2020). Osoblyvosti interpretatsii barokovoi muzyky u baiannomu vykonavstvi [Peculiarities of interpretation of baroque music in accordion performance]. *Visnyk NAKKKiM*. № 3. S. 208–213 [in Ukrainian].
7. Pototska, O.V. (2012). Stylova typolohiia fortepianno-vykonavskoi interpretatsii [Stylistic typology of piano performance interpretation]: Theses ... cand. art. Odesa. 19 [in Ukrainian].
8. Tabulina, O.B. (2021). Holosove vibrato v interpretatsii vokalnoi muzyky doby baroko [Vocal vibrato in the interpretation of vocal music of the Baroque era]. *Mystetstvoznavchi zapysky*. V. 40. S. 178–183 [in Ukrainian].
9. Tomnytskyi, K. (2021). Avtentychnyi pidkhid u vykladanni vykonannia muzyky baroko [An authentic approach in teaching performance of baroque music.]. *Zbirnyk naukovykh prats ΛOHOΣ*: Boston, USA. <https://doi.org/10.36074/logos-26.02.2021.v2.32>. S. 113–116 [in Ukrainian].
10. Yaropud, N. (2023). Vykonavska stylistyka baroko u podviinykh kontsertakh Antonio Vivaldi v umovakh suchasnoho violonchelnoho vykonavstva [Baroque performance style in Antonio Vivaldi's double concertos in the context of modern cello performance]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. V. 67. T. 2. S. 188–195 [in Ukrainian].
11. Döbereiner, C. (1955). 50 Jahre Alte Musik in München. Eine Denkschrift zur Wiedererweckung alter Musik. München. 16 [in German].
12. Gutknecht, D. (1997). Gutknecht Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik. Köln: Erschienen im CONCERTO VERLAG. 344 [in German].
13. Gutknecht, D. (1972). Untersuchungen zur Melodik des Hugenottenpsalters. Bosse: Regensburg [in German].
14. Gutknecht, D. (2003). Musik als Bild: allegorische Verbildlichungen im 17. Jahrhundert. Rombach: Freiburg im Breisgau [in German].

15. Lederer, V. (1905). Alte Instrumente und ihre Zukunft. Ein Essay. Mit Bezug auf die Pariser Société de concerts des instruments anciens. Signale für die musikalische Welt, 63. Leipzig. S. 1294–1298 [in German].
16. Lützen, L. (1974). Die Violoncell-Transkriptionen Friedrich Grützmachers: Kölner Beiträge zur Mf., Bd. LXXIX. Regensburg. 260 [in German].
17. Mann, A. (1985). Zur Generalbaßlehre Bachs und Händels. Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis. Bd. IX. 1985, Winterthur. S. 25–38 [in German].
18. Mayer Brown, H. (1988). Pedantry or Liberation? A Sketch of the Historical Performance Movement. Authenticity and Early Music, ed. N. Kenyon. Oxford. S. 27–56 [in German].
19. Schmitz, E. (1905). Die «Deutsche Vereinigung für alte Musik» in München. Signale für die musikalische Welt, 63. Leipzig. S. 1298–1301 [in German].
20. Schmitz, E. (1905). Alte Tonkunst im modernen Musikleben. Signale für die musikalische Welt, 63. № 29/30. Leipzig. S. 465–470 [in German].

UDC 781.6:821.161

DOI 10.33287/222451

Павлюк Тетяна Сергіївна,
аспірантка творчої аспірантури
Національної музичної академії України
ім. П.І. Чайковського
тел. (093) 594 - 96 - 02
e-mail: tatyana.pavldeyk@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0008-1853-9713>

МУЗИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОЕТИЧНОГО СЛОВА Т. ШЕВЧЕНКА В СОЛОСПІВАХ І. ШАМО: ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ

Метою статті є дослідження вокального циклу І. Шамо «10 романсів на слова Т. Шевченка», як зразка оригінальної музичної інтерпретації поетичного слова Кобзаря, що відзначається тонким психологізмом, архетиповим змістом та багатством засобів виразності. **Методи дослідження.** У статті використовується комплексний підхід до музикознавчого аналізу, який поєднує структурний, жанрово-стильовий та виконавсько-текстуальний підходи. Структурний аналіз використовується для розгляду форми солоспівів і музично-тематичної організації у співвідношенні до літературного тексту. Жанрово-стильовий аналіз зосереджується на інтеграції елементів українського фольклору, романтичних інтонацій та композиторського стилю, які, у свою чергу, збагачують національну ідентичність

музичного втілення поетичних текстів. Виконавсько-текстуальний аналіз досліджує особливості інтерпретації, якими є артикуляція, фразування, темпоритм, динамічні, а також темброві нюанси, що мають вирішальне значення для втілення художньо-емоційного змісту композицій, створюючи відповідний виконавський стиль. **Наукова новизна** представленої теми дослідження полягає у висвітленні складної взаємодії тексту й музики, що дозволяє глибше розкрити інтонаційні, фонетичні та семантичні аспекти шевченкового слова у циклі І. Шамо. **Висновки.** У презентованій науковій статті пропонується ґрунтовне наукове осмислення ролі композитора і виконавця у передачі смислових шарів поетичної творчості через музику, що суттєво збагачує сучасний культурний дискурс у кроскультурному просторі України. У роботі дійсно аналіз специфіки трансляції текстуального змісту через музичні засоби, з особливим наголосом на те, наскільки важливим є збереження національної автентичності й емоційної насиченості виконання в інтерпретаціях аналізованого циклу.

Ключові слова: І. Шамо, Т. Шевченко, музична інтерпретація, поетичний текст, український фольклор, виконавський аналіз, національна ідентичність.

Pavlyuk Tetyana, PhD candidate in Creative Arts at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

Musical interpretation of Taras Shevchenko's poetic word in solos by I. Shamo: performative analysis

The purpose of this article is to explore vocal cycle by I. Shamo «10 Romances on the Words of T. Shevchenko» as an example of original musical interpretation of the Kobzar's poetic word, noted for its subtle psychologism, archetypal content, and richness of expressive means. **The methods** of this investigation are next. The study employs a comprehensive approach to musicological analysis, combining structural, genre-stylistic, and performative-textual methods. Structural analysis examines the form of the solo songs and thematic organization in relation to the literary text. Genre-stylistic analysis focuses on the integration of Ukrainian folk elements, romantic intonations, and compositional style, which in turn enrich the national identity in the musical representation of poetic texts. Performative-textual analysis investigates interpretive nuances, such as articulation, phrasing, tempo-rhythm, dynamic and timbral subtleties, which are essential for conveying the emotional content of the

work and for shaping a suitable performance style. **The article's scientific novelty** lies in highlighting the complex interaction between text and music, allowing a deeper insight into the intonational, phonetic, and semantic layers of T. Shevchenko's poetry in I. Shamo's cycle. **Conclusions.** The article presents a thorough scientific examination of the roles of both composer and performer in conveying the semantic layers of poetic creativity through music, enriching the modern cultural discourse in Ukraine's cross-cultural space. The author analyzes the specificity of translating textual meaning through musical means, emphasizing the importance of preserving national authenticity and emotional depth in performance interpretations cycle.

The key words: I. Shamo, T. Shevchenko, musical interpretation, poetic text, Ukrainian folklore, performative analysis, national identity.

Постановка проблеми. Музична інтерпретація поетичного слова є одним із найважливіших аспектів камерно-вокального мистецтва, що дозволяє не тільки передати емоційний зміст тексту, а й створити новий вимір художнього сприйняття. В українській музичній культурі поезія Т. Шевченка займає особливе місце, оскільки вона втілює національний дух, відображає історичну пам'ять народу та закладає морально-етичні орієнтири. У цьому контексті нерідко постає питання про те, як саме / за якими принципами композитори інтерпретують його поезію у своїх вокальних творах, що стають частиною культурного дискурсу музикознавців.

Серед композиторів, які зверталися до поезій Т. Шевченка, слід згадати М. Маркевича, С. Людкевича (який, до того ж, науково досліджував саме проблему музичної інтерпретації поезій Кобзаря), М. Лисенка, Г. Топольницького, Л. Ревуцького, К. Стеценка; а в жанрі солоспівів – В. Барвінського, В. Кирейка, Г. Майбороду, Ю. Мейтуса, В. Борисова, І. Шамо, В. Рибальченка, М. Скорика та ін. Панорамний огляд цих творів робила Б. Фільц [5], яка також є авторкою солоспівів на слова Т. Шевченка.

Актуальність теми дослідження. Попри наявність окремих праць (О. Захарчук [2], О. Мельничук [3], Б. Фільц [5] та ін.), присвячених аналізу музичного втілення поезій Т. Шевченка, розкриття цієї теми в інтерпретаційному ракурсі залишається малодослідженою сферою. Звертаємося саме до солоспівів І. Шамо, які, на нашу думку, мають значний концептуальний потенціал та розширюють сучасні уявлення про актуальність музичного втілення поетичного слова Кобзаря в кроскультурному часопросторі України.

Огляд літератури. У контексті проблематики цієї статті, під час аналізу наукових джерел, привертає увагу той факт, що більшість науковців підкреслюють фольклорні паралелі вокальних творів на вірші Т. Шевченка, який спирається на фольклорні текстуальні традиції, – тому й композитори, втілюючи його поетичне слово в музиці, теж беруть за основи народнопісенні принципи формотворення та колористики (автентичні прийоми виконання, імітації звуків природи та побуту тощо).

Так, В. Болгар пише, що основи образних сфер музичного світу І. Шамо ґрунтуються на розширеному розумінні лірики як органічної проєкції на український фольклор, науковець вважає, що джерела його лірики «...у простих жанрових формулах: пісні, танці, яскравих гармоніях, камерності звукописання, відточеності формотворення» [4, 102]. Це збігається з думкою Б. Фільц, яка характеризує обраний нами для дослідження матеріал як цикл, побудований за інтонаціях українського пісенного фольклору, кожен номер якого втілює певний фольклорний жанр, від веснянки до танцювально-жартівливих пісень та хороводів [5, 23].

На думку В. Данилець, фольклор може сприйматися «...узагальненою естетико-філософською категорією з притаманними для народного мистецтва метафорами та символами, що характерно для неофольклористичного типу музичного мислення» [1, 89]. А відповідно і виконавиця обраного нами для дослідження матеріалу має переналаштовувати свій вокальний апарат, стильові установки та колористичні фарби, на саме такий неофольклористичний тип виконавського мислення. О. Захарчук визначає поетичний текст Т. Шевченка як втілення «ритмо-мотивів експресивного вірша», що не підпорядковується жодній філологічній теорії, так звані «розкрилені» та «заокруглені», суто музикальні ритмо-мотиви» [2, 38]. Тобто текст сам по собі є музикальним, з чіткою ритмічною та мелодичною структурою, про такі тексти нерідко кажуть «сам лягає на музику». Своєю чергою, О. Мельничук вказує на високу фольклорно-генетичну суть поезії великого Кобзаря, в аспекті інтонаційних зв'язків із українською народною піснею, в якій закладено міцний фундамент її інтерпретації в музиці [3, 86].

З огляду на такі дослідницькі позиції провідних українських музикознавців сучасності, розглядатимемо солоспіви І. Шамо на слова Т. Шевченка.

Мета статті – дослідження вокального циклу «10 романсів на слова Т. Шевченка» як зразка оригінальної музичної інтерпретації поетичного слова Кобзаря, що вирізняється тонким психологізмом, архетиповим змістом і багатством засобів виразності.

Об'єктом дослідження постає музична інтерпретація циклу «10 романсів на слова Т. Шевченка», а **предметом** – найбільш характерні виконавсько-інтерпретаційні особливості означеного циклу, своєрідно представлені засобами художньої виразності.

Виклад основного матеріалу. Цикл солоспівів І. Шамо на слова Т. Шевченка демонструє багатогранність засобів виразності та стилістичних прийомів, властивих українській вокальній музиці. У кожному з номерів циклу композитор проявляє власне бачення інтерпретації поетичних текстів, використовуючи як традиційні народні форми, так і інноваційні композиційні техніки (або їх міксти). Це дозволяє не тільки втілити своєрідну українську «автентичність», але й привнести нові елементи, що збагачують її емоційний і драматургічний потенціал.

Цикл «10 романсів на слова Т. Шевченка» І. Шамо побудовано за принципом образного, темпового та жанрового контрасту, кожен з номерів якого є штрихом до «портрету» української жінки з широкою палітрою настроїв, хвилювань та абсорбції філософського сприйняття навколишнього світу. Тож, розглянемо їх детально у кожному солоспіві цього циклу.

«Така доля моя» – *Andantino doloroso* – солоспів написаний у простій тричастинній формі, що відкривається меланхолійною мелодією на фоні щільних арпеджіо фортепіано, створюючи настрій думи, яку можна порівняти з переборами кобзи чи бандури [5, 23]. Вокальна лінія підкреслює сум та відчуття безвиході, зокрема через використання IV# та VI#, що посилюють драматизм на фразях «безталаним» та «оддали в москалі». Виконання цього номеру циклу вимагає глибокого розуміння психологічного стану героїні, виразної артикуляції та рівноваги між емоційною виразністю та технічною чистотою. Взаємодія голосу й фортепіано є ключовою для повного розкриття текстуального змісту, адже жанрова специфіка думи потребує від виконавця повного «проживання» музично-поетичного образу.

«У перетику ходила» – *Moderato innocento* – солоспів із куплетно-варіантною народною формою (4 куплети без приспіву). І. Шамо

використовує цю структуру, створюючи просту, але символічну музичну композицію, де кожен куплет варіює основну тему, розкриваючи різні аспекти тексту та зберігаючи єдність форми. Основна тема звучить невимушено та спокійно завдяки легкій гармонії та простим ритмічним формулам, нагадуючи хороводні пісні.

«У гаю, гаю» – *Accarezzevole* – солоспів має просту тричастинну форму з розгорнутою вокально-інструментальною кодою, втілює характер коліскової. Основа тексту – любовна лірика, де хлопець закликає дівчину на побачення. Виконання потребує чуттєвості та уваги до деталей для передачі емоційних відтінків.

«Якби мені черевики» – *Allegro moderato* – представляє танцювально-жартівливу пісню, засновану на ритмо-мотивах Т. Шевченка, які об'єднані з танцювальними ритмами для створення музичного портрету життєрадісності. Мелодія вокалу має прості, запам'ятовувані мотиви, які підкреслюють танцювальний характер за допомогою синкоп та динамічних акцентів. Виконавиця має підкреслити ці елементи, додатково реагуючи на музичну драматургію, особливо на слова з емоційним навантаженням, що вимагає точної артикуляції та динамічної гри. Композитор акцентує важливі моменти в партії фортепіано, забезпечуючи драматургічну синергію з вокалом.

«Ой одна я, одна» – *Andantino con afflizione* – солоспів написаний у тричастинній формі з варіантним розвитком основного тематичного матеріалу. Тема першого розділу є основним носієм драматургічного навантаження, вона відзначається великою кількістю довгих нот, що створює ефект задумливого зітхання, відчуття зупиненого часу, безвиході. Середній розділ (*Piu mosso, agitato*) характеризується появою контрастної теми, що підкреслено насиченими гармоніями, ритмічно активною фактурою та виразною ритмоформулою ♩. ♪ в кінці фраз, що відповідає ритміці поетичного тексту.

Динамічна скорочена реприза додає до теми першого розділу нового гармонічного забарвлення – альтераційне балансування IV та IV♯ (тритоновий тон стосовно першої ступені основної тональності *a-moll*) створює щемливий, тужливий настрій.

Щодо музичної інтерпретації поетичного слова в цьому солоспіві слід відзначити його насиченість шиплячими приголосними звуками («билиночка», «щастя», «красу», «очі», «дівочі»), що в музичному тексті припадають на низхідний рух мелодії та лише два нарочито

шиплячих конструкта («між чужими», «де ж дружина») в кульмінаційній зоні мають висхідний напрямок. Це цікаве спостереження нашої музики на думку про фонетично-семантичне прочитання І. Шамо поезії Т. Шевченка, яскраві, «опуклі» риси якої перетворюються на певну формульність музичної думки, а посилення концентрації шиплячих звуків утворює акумулювальний ефект синергії музики та слова в кульмінації цього солоспіва.

«Зацвіла в долині» – *Allegretto sostenuto* – солоспів побудований у тричастинній формі з репризою, в ньому яскраво втілено гармонійне поєднання народних інтонацій з композиторською індивідуальністю І. Шамо. За жанровою ознакою Б. Фільц визначає цей солоспів як хорівод [5, 23]. Дійсно, це проявляється у двох різнохарактерних тематичних блоках, що складаються з коротких повторних мотивів, які протиставляються один одному (соліст - хор). Крім цього, привертає увагу змінний метр (5/4, 3/4, 3/2), що характерно для експедиційного нотування фольклору, у поєднанні з соковитою гармонією, характерною для І. Шамо (нашарування та міжтактове розгалуження септакордів).

«Закувала зозуленька» – *Andantino con dolore* – тричастинна форма, яку за жанровою приналежністю Б. Фільц відносить до коліскової [5, 23]. Цей солоспів вирізняється тендітною виразністю мелодії та глибоким емоційним змістом, який втілює трагічні мотиви народного життя.

Вокальна мелодія є головним носієм емоційного навантаження, її плавний розвиток підкреслює ритмічна єдність із фортепіанним супроводом у поєднанні з «похитуванням» арпеджійованих гармоній (віддалено нагадує баркаролу), створює настрій світлого суму та відчуття внутрішнього діалогу. Такий настрій підкреслює і семантичне забарвлення основної тональності *d-moll*.

З огляду музичної інтерпретації поетичного тексту, в цьому солоспіві привертає увагу фонетичний аспект – специфіка проспівування закритих складів, наприклад, склад «ДІВ-» у слові «дівчинонька» має завуальовану підміну приголосного звуку «В» на голосний «У»; вимова приголосних свистячих і шиплячих звуків у повільному темпі, наприклад, у словах «зозуленька», «дівчинонька», «дружини» (в одному випадку автор підкреслює звук «Ж» додатково форшлагом у вокальній партії), «дівочі», «квіточки», «з усього світу» (найскладніша для вокального виконання фонетична конструкція).

«*Ой стрічечка до стрічечки*» – *Moderato* – солоспів, що має активний драматургічний розвиток, написаний в куплетно-варіативній формі. Основною рушійною силою є часті зміни метроритму та акцентуація слабких долей, що додає музиці легкого і граціозного характеру. Основна тема є носієм концентрованого емоційного навантаження, а гармонічний супровід підкреслює її динаміку, використовуючи прості, але соковиті акорди в гострій ритміці. Загалом солоспів має три куплети та коду, яка підкреслює сатиричність героїні у ставленні до себе. З погляду музичної інтерпретації поетичного тексту, цей солоспів вирізняється яскравим прийомом І. Шамо: репетиції (повтори) на одній ноті, що потребують наповнення їх внутрішньою драматургією (для запобігання монотонності та руйнації релевантного тексту фразування). Крім цього, в більшості випадків репетиції на одній ноті найчастіше припадаю на слова в зменшувально-пестливій формі: «*стрічечка*», «*ніченьки*», «*плахотка-червчаточка*», «*дівчаточка*». Як бачимо, складні фонетичні конструкції шиплячих та свистячих звуків композитор ніби спеціально підкреслює повтореннями на одній ноті, що з одного боку полегшує артикуляцію, а з іншого – вимагає ретельного фонетично-вокального опрацювання.

«*Чого мені тяжко*» – *Con moto* – солоспів, написаний у двочастинній формі, має в основі виразну мелодію, яка несе в собі глибокий емоційний зміст. Вокальна партія відрізняється драматично насиченим тематизмом, який передає стан внутрішнього хвилювання та переживань. Фортепіанний супровід, що складається з бурхливих тріолей (розмір – 9/8), створює ефект постійного руху (відповідно авторському визначенню характеру виконання), підкреслюючи емоційне напруження. Поетичний текст в цьому номері при створенні інтерпретаційної версії вимагає максимальної уваги до ритміки, яка виражається тим, що кожна фраза починається із затакту. Складність полягає у поєднанні чіткої артикуляції зі «збігом» по вертикалі з партією фортепіано (в достатньо швидкому темпі треба «втрапляти» в останню тріольну вісьму тривалість). Особливістю тексту є те, що, в основному, він побудований на питальних реченнях, питальні слова стоять першими у фразі, яка починається із затакту. Цікаво те, що коли фраза починається з питального слова «*чого*», «*що*», «*чи*» композитор знову використовує прийом повторення однієї ноти, таким чином ніби підкреслюючи важливість цих слів в загальній драматургії.

«Ой, гоп гопака» – *Allegro moderato con fuoco* – солоспів написаний у двочастинній формі, транслює чіткий та енергійний музичний образ, жанрові ознаки якого криються в самій назві твору. Починається солоспів потужним фортепіанним вступом (8 тактів), що задає тонус та підготовляє вступ солістки. Яскраво виражений танцювальний характер, який закладений у ритміці та мелодії гопака, що втілюється жвавою мелодією з акцентовано ритмічним супроводом фортепіано. Мелодія відзначається швидкими рухами і гострими ритмічними малюнками.

Поетичний текст в цьому солоспіві є уривком з поеми «Гайдамаки» Т. Шевченка, композитор окремо працював із текстом, обираючи рядки, що відповідають задуму його циклу. Звертає на себе увагу інтервальна будова основних мелодичних ліній, починаючи з першого вигуку «Ой, гоп», якій втілено стрибком на чисту квінту, й надалі мелодика так чи інакше балансує навколо цього інтервалу, якій семантично підкреслює підстрибування в танці.

Найіронічніші фрагменти тексту, такі як «а я так до шинку» композитор втілює за допомогою колористичних прийомів – октавного глісандо. Як у тексті оригіналу проглядається структура двох куплетів, так й у своїй композиторській інтерпретації І. Шамо поділяє два розділи форми інструментальним програвом.

Висновки. Солоспіви І. Шамо на вірші великого українського поета є прикладом глибокого синтезу музики та поезії, де кожен елемент – від мелодії до гармонії – сприяє розкриттю змісту та емоційної глибини шевченківського слова. У них він демонструє майстерність у передачі драматизму, ліризму та інших емоційних станів, властивих поезії Т. Шевченка. Він підкреслює не лише змістові, але й звукові особливості віршованого тексту, що дозволяє музичними засобами відтворювати внутрішню ритміку та інтонаційну структуру поезії.

Цикл солоспівів на слова Т. Шевченка І. Шамо об'єднано спільними рисами музичної інтерпретації, що відображає глибоке занурення композитора у поетичний світ українського генія. Основними спільними рисами в музичному трактуванні поетичного тексту, можна виділити такі аспекти: *поєднання ліричності та драматизму, фольклорні елементи, гармонічна виразність, тісний зв'язок тексту і музики, акомпанемент як частина драматургії.*

Таким чином, цикл «10 романсів на слова Т. Шевченка» І. Шамо є взірцем вдалої композиторської інтерпретації поетичних образів, де кожен номер передає глибокі емоційні переживання, використовуючи стилістичні прийоми та засоби музичної виразності, спрямовані на підкреслення смислових та емоційних шарів поезії Т. Шевченка.

Перспективою дослідження запропонованої теми може бути аналіз виконавських версій означеного циклу, у його представленні музикантами-вокалістами різних вокальних шкіл.

Список використаних джерел і літератури:

1. Данилець В. Композиторський та виконавський фольклоризм: термінологічний зміст понять. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка*. 2018. № 1. Вип. 38. С. 87–95.
2. Захарчук О. Музичний дар Шевченка. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2014. Вип. 25. С. 33–44.
3. Мельничук О. Музична інтерпретація поезії Тараса Шевченка у творчості композиторів XIX – початку XX ст. *Вісник Львівського університету*. 2014. Вип. 15. С. 81–88.
4. Болгар В. Ігор Шамо: митець, людина, громадянин. *Музичне мистецтво і культура*. 2021. Вип. 32. Кн. 1. С. 93–105.
5. Фільц Б. Особливості розкриття поезії Тараса Шевченка у творчості українських композиторів. *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно*. ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2014. Ч. 3 (47). С. 20–31.

References:

1. Danylets, V. (2018). Kompozytors'kyu ta vykonavs'kyu folkloryzm: terminolohichnyu zmist ponyat'. *Naukovi zapysky Ternopil's'koho natsional'noho pedahohichnoho universytetu im. V. Hnatyuka*. № 1. V. 38. P. 87–95 [in Ukrainian].
2. Zakharchuk, O. (2014). Muzychnyy dar Shevchenka. *Visnyk L'vivs'koyi natsional'noyi akademiyi mystetstv*. V. 25. P. 33–44 [in Ukrainian].
3. Mel'nychuk, O. (2014). Muzychna interpretatsiya poeziyi Tarasa Shevchenka u tvorchoosti kompozytoriv XIX – pochatku XX stolitt'a. *Visnyk L'vivs'koho universytetu*. V. 15. P. 81–88 [in Ukrainian].
4. Bolhar, V. (2021). Ihor Shamo: mytets', lyudyna, hromadyanyn. *Muzychne mystetstvo i kul'tura*. V. 32, Kn. 1, P. 93–105 [in Ukrainian].
5. Fil'ts, B. (2014). Osoblyvosti rozkryttya poeziyi Tarasa Shevchenka u tvorchoosti ukrayins'kykh kompozytoriv. *Studiyi mystetstvoznachchi: Teatr. Muzyka. Kino*. IMFE im. M.T. Ryl's'koho, Ch. 3 (47). P. 20–31 [in Ukrainian].

Чжан Є,

аспірант кафедри музикознавства та культурології

Сумського державного педагогічного університету

ім. А.С.Макаренка

тел. (066) 858 - 11 - 93

e-mail: yaremenko1969@ukr.net

<https://orcid.org/0009-0008-8413-5549>

ВАЛТОРНОВЕ ВИКОНАВСТВО У КОНТЕКСТІ МУЗИЧНО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ

Метою статті є аналіз особливостей виконавства на мідних духових інструментах у контексті музично-інтерпретаційних процесів. Серед **методів дослідження** відзначимо такі як джерелознавчий, історичний, музично-теоретичний, а також методи аналізу та синтезу. **Новизна статті** зумовлюється необхідністю з'ясування конструктивних виконавсько-технічних та художніх особливостей гри на валторні, у контексті музично-інтерпретаційних процесів, що відіграють вагоме значення в збереженні культурно-історичних традицій. Актуальність теми дослідження полягає в тому, що у вітчизняному музикознавстві вперше характеризуються особливості виконавства на валторні, як представника групи мідних духових інструментів, у контексті музично-інтерпретаційних процесів, що передбачають формування художньої самостійної версії тлумачення музичного взірця. **Висновки.** Вивчення першоджерел дає можливість стверджувати, що інтерпретація визначається як інтелектуально-емоційна реакція суб'єкта на певну сукупність відчуттів, понять та особливостей сприймання; як усвідомлене відображення дійсності в різноманітних формах виконавського втілення, що пов'язане зі специфікою виконавської техніки валторніста. Комплекс інструментально-виконавських прийомів виявляється одним з найважливіших складників виконавської інтерпретаційної техніки музиканта-інструменталіста, оскільки виступає основою художніх засобів щодо здійснення музичної інтерпретації. Відтак, валторнове мистецтво, як і сам інструмент, пройшли тривалий шлях еволюції, який характеризувався різноманітними формами інструментально-

інтерпретаційної практики, особливою стилістикою та естетикою виконання. Використання валторни в музичній практиці різних епох утвердило її як один з основних оркестрових, а також сольних інструментів.

Ключові слова: мідні духові інструменти, валторна, музична інтерпретація, виконавство, виконавська техніка.

Chzhan E, graduate student at the Department of Musicology and Culture in Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenka

French horn performance in the context of musical interpretation processes

The purpose of this article is to analyze the features of performance on brass instruments in the context of musical interpretation processes. Among the **research methods**, we note such as: source studies, historical, music-theoretical, as well as methods of analysis and synthesis. **The novelty of the article** is due to the need to find out the constructive performance-technical and artistic features of playing the French horn in the context of musical interpretation processes, which play a significant role in the preservation of cultural-historical traditions. The relevance of the research topic lies in the fact that in domestic musicology, for the first time, the peculiarities of performance on the French horn, as a representative of the group of brass instruments in the context of musical interpretation processes, which involve the formation of an independent artistic version of the interpretation of a musical sample, have been characterized. **Conclusions.** The study of primary sources makes it possible to assert that interpretation is defined as an intellectual-emotional reaction of the subject to a certain set of sensations, concepts and features of perception; as a conscious reflection of reality in various forms of performance embodiment, which is related to the specifics of the French horn player's performance technique. The complex of instrumental and performance techniques is one of the most important components of the performance interpretation technique of a musician-instrumentalist, as it acts as the basis of artistic means for the implementation of musical interpretation. Therefore, the horn art, like the instrument itself, has undergone a long evolution, which was characterized by various forms of instrumental and interpretation practice, a special style and aesthetics of performance. The use of the French horn in the musical practice of different eras established it as one of the main orchestral and solo instruments.

The key words: brass instruments, French horn, musical interpretation, performance, performance technique.

Постановка проблеми. Художні інтерпретаційні процеси відіграють значну роль у збереженні культурних традицій шляхом «пристосування» нового досвіду до наявних світоглядних уподобань, переваг, установок. Зважаючи на те, що інтерпретація виступає конкретним інструментом трансляції культурної спадщини, художнє тлумачення музикантом-виконавцем (співачом, інструменталістом, диригентом, камерним ансамблем) музичного твору під час його виконання знаходиться в колі уваги нашого наукового пошуку.

Актуальність теми дослідження полягає в тому, що у вітчизняному музикознавстві вперше характеризуються особливості виконавства на валторні, як представника групи мідних духових інструментів в контексті музично-інтерпретаційних процесів, які передбачають формування художньої самостійної версії тлумачення музичного взірця.

Огляд літератури. В довідковій літературі інтерпретація (від лат. Interpretation – пояснення, тлумачення) – у вузькому значенні розуміється як процес усвідомлення звукової реалізації виконавцем нотного тексту. У широкому аспекті інтерпретація потрактовується не лише як виконавське, а будь-яке (слухацьке, музикознавче) відтворення музичного взірця, що має забезпечити художньо-ціннісне розуміння його змістово-сислової концепції. Крім того, інтерпретація визначається як інтелектуально-емоційна реакція суб'єкта на певну сукупність відчуттів, понять та особливостей сприймання; як усвідомлене відображення дійсності в різноманітних формах виконавської фіксації [8].

Науково-педагогічна діяльність відомих вітчизняних (В. Антонов, В. Апатський, В. Богданов, В. Вдовиченко, Р. Вовк, П. Круль, В. Качмарчик, В. Посвалюк та ін.) викладачів-духовиків і науковців ХХ – ХХІ ст. у музикознавстві, ефективно вплинула на дослідження різних аспектів теорії і практики гри на духових інструментах, відповідно до їх специфіки.

Зважаючи на обрану тематику нашого дослідження, варто зацентувати увагу на вивченні питання мідних духових інструментів, зокрема валторни. Аналіз першоджерел доводить, що у науковому дослідженні П. Круля теоретично усвідомлюється проблема генезису духового інструментарію в національній музичній культурі

України [4]. Наукові надбання В. Богданова відкрили новий шлях у розвитку музикознавчої думки про духове мистецтво України. Саме Богданову належить перший досвід розробки системного викладення історичних тенденцій вітчизняного духового мистецтва. Привертають увагу дослідження В. Посвалюка, в яких вперше розглядається виконавство на трубі в Україні, аналізуються виконавські особливості відомих музикантів та творча спадкоємність поколінь київської школи виконавства на трубі. Формуванню зарубіжних духових шкіл, зокрема, тромбонного виконавства, та їх впливу на становлення українського мистецтва присвячені роботи Г. Марценюка [6]. Особливе значення для нашого дослідження мають наукові доробки Є. Чурікова, в яких розробляються теоретико-практичні основи виконавської техніки у валторновому мистецтві. Автор підкреслює необхідність розвитку високого рівня виконавської майстерності валторніста, зважаючи на сучасні культурно-історичні вимоги [11, 226].

Метою статті є аналіз особливостей виконавства на мідних духових інструментах у контексті музично-інтерпретаційних процесів.

Об'єктом дослідження є музично-інтерпретаційні процеси, а **предметом** – найбільш характерні особливості гри на мідних духових інструментах, зокрема на валторні.

Виклад основного матеріалу. Широкі можливості валторни як сольного, камерного та оркестрового інструмента, що виявились у творчості видатних композиторів барокової, класико-романтичної та сучасної епох, а також через майстерність великих виконавців та виробників інструментів різних часів, за останні десятиліття привертають значну увагу різних вчених: музикознавців, культурологів, педагогів, інструментознавців, акустиків до комплексного вивчення феномену валторнового виконавства.

Унікальні художньо-виражальні можливості валторни, її культурно-історичний розвиток, конструктивні та органологічні зміни, а також принципи використання і художнього трактування інструмента в музиці відомих композиторів неодноразово досліджувалися в наукових матеріалах. Окрім дисертацій, монографій, навчальних посібників, що останнім часом активно публікуються музикознавцями різних країн, валторнове виконавство розглядається в численних публікаціях, зокрема в нарисах, статтях, енциклопедичних довідниках тощо [11].

Вагоме значення у нашому дослідженні мають праці науковців, присвячені систематизації загальномузичних і виконавських виражальних засобів і технік гри в контексті виконавської інтерпретації музичного твору (А. Карпяка [2], В. Громченко [1], Ло Куня [5], М. Мимрика [7], та ін.)

Розробляючи проблематику духового соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ – початку ХХІ століть, В. Громченко розглядає духову творчість соло комплексно: в єдності композиторського й виконавського аспектів, що зумовлено специфікою музичної практики ХХ століття. Оскільки, музикант-інтерпретатор під час створення оригінальних виконавських концепцій стає фактичним співавтором музичного взірця. Водночас, композитори нерідко орієнтуються на виконавські особливості конкретних митців, внаслідок чого відбувається взаємозв'язок композиторського та виконавського інтерпретаційного процесів. Зважаючи на художньо-інтерпретаційні концепції духових композицій, засоби та прийоми гри доповнюються новітніми виконавськими техніками [1].

Процес трансформації мідних духових інструментів, що розпочався в перші десятиліття ХІХ століття і завершився до його кінця, істотно змінив саму структуру оркестру. Перші спроби введення в оркестрову практику удосконалених мідних інструментів, особливо хроматичної (вентильної) валторни, не завжди знаходили підтримку серед сучасників і іноді викликали бурхливі дискусії. Зокрема, деякі музиканти та композитори (К. Райсінген, Г. Берліоз), обговорюючи введення хроматичних валторн до оркестру, висловлюють обурення через занепад характерного звучання мисливських рогів (валторн), які були замінені на галасливі та монотонні інструменти нового типу. На їх думку, технічні переваги нових інструментів не можуть компенсувати втрату унікальних тембрових якостей, і ця нова рухливість не відповідає характеру мідних інструментів. У трансформації мідних інструментів, особливо валторн, вбачається занепад простоти та природності звучання валторни [11].

Розгляд проблеми музичної інтерпретації творів для мідних духових інструментів пов'язаний із питанням сучасної виконавської техніки валторніста. Як стверджує В. Чуріков, виконавська техніка валторніста містить у собі сучасний комплекс виконавських прийомів (або комплекс сучасних виконавських прийомів) – сукупність

прийомів і засобів, що використовуються у сучасній музичній творчості для валторни, включаючи як традиційні (типові для академічної класико-романтичної традиції), так і нетипові, та справді новітні прийоми і способи гри [11].

Одним із провідних завдань музичної інтерпретації є формування художнього оригінального виконавського втілення музичного образу. Згідно з цим, комплекс технік і прийомів гри є однією з ключових складових виконавської майстерності музиканта-інструменталіста, оскільки становить основу художніх засобів для реалізації музично-виконавського процесу, що, в свою чергу, орієнтований на передачу звукового еквіваленту художнього образу музичного твору. Окрім того, систематизація прийомів сучасного мистецтва гри на валторні передбачає врахування їх інструментально-виконавських особливостей та специфіки художньо-звукового результату.

Етимологічно слово «інтерпретація» походить від латинського «*interpres*», що означає «той, хто пояснює, витлумачує». Це значення залишається основним і до сьогодні. Інтерпретація не є повним синонімом ані розуміння, ані тлумачення. Це особливо стосується художньої інтерпретації, яка передбачає не лише досягнення інтерпретатором сенсів певного культурного явища, а й передачу цих сенсів реципієнту, що вимагає врахування таких понять, як вираження та репрезентація.

У довідковій літературі пропонується загальне визначення «інтерпретації», як фундаментальної операції мислення, надання сенсу будь-яким проявам духовної діяльності людини, вираженням у знаковій, або чуттєво-наочній формі. Отже, інтерпретація є основою будь-якого процесу комунікації у процесі тлумачення людської поведінки, творів художньої літератури, музичного мистецтва, знакових систем [10, 220]. Крім того, інтерпретація розуміється як художнє тлумачення співаком, інструменталістом, диригентом, камерним ансамблем музичного твору в процесі його виконання, розкриття образного змісту виражальними і технічними засобами виконавського мистецтва.

Призначення музичної інтерпретації полягає в естетичному оновленні, розкритті виражальних можливостей об'єкту інтерпретування, у його пристосуванні до нових життєвих потреб і, навіть, у створенні нового музичного прикладу на підставі уже існуючого художнього матеріалу. Слід підкреслити, що до уваги

інтерпретатора потрапляє не лише об'єктивна зафіксована в нотах композиторська думка, але й будь-які раніше створені варіанти художніх, аналітичних чи будь-яких інших «прочитань» музичного твору.

З приводу історичних аспектів інтерпретації слід вказати, що до середини XVIII століття мистецтво було тісно пов'язане з композиторською діяльністю, оскільки творець музичного взірця, здебільшого, був його виконавцем. У XIX столітті поширюється концертна діяльність, що зумовило активізацію виконавської діяльності.

У кінці XIX століття формується інтерпретація, спрямована на вивчення виконавських шкіл, принципів, технологій. Це зумовлює її провідну роль на сучасному етапі як однієї з галузей музикознавства. Реалізація інтерпретації ґрунтується на таких принципах, як: ретроспекції, що передбачає відновлення та відтворення смислу і значення твору; актуалізації, що враховує з'ясування нового контекстуального значення твору, як феномена культури і збагачення його змістово-сміслового образу в умовах культурно-соціальних змін. Такий підхід у контексті культурологічних вимірів передбачає орієнтацію інтерпретатора на виявлення композиційно-виражальних елементів твору та їх категоризацію як засобів відображення його сенсу [9, 242].

У нашому дослідженні вагомого значення набуває позиція В. Москаленка щодо розведення понять «музична інтерпретація» та «музичне інтерпретування». Так, «музичне інтерпретування» він розуміє як організовану інтелектом творчу діяльність музичного мислення, що спрямовано на розкриття виражальних смислових можливостей музичного твору. Специфіка музичної інтерпретації полягає, по-перше, в особливостях музичного матеріалу, що інтерпретується; по-друге, завданнями, котрі ставить перед собою виконавець; по-третє, властивостями виконавської діяльності [8].

Інтерпретаційні процеси під час виконання на валторні пов'язані з її конструктивною еволюцією, яка у середині XX століття, сповільнилася в контексті радикальних органологічних винаходів і трансформацій інструмента. Ці зміни характеризуються усталеністю основних конструктивних і звуковиражальних параметрів валторни. Головні органологічні властивості валторни, що сформувалися у вигляді таких різновидів інструмента, як хроматична тривентильна

валторна, хроматичні чотиривентильна й п'ятивентильна валторна, подвійна, півторинна й потрійна валторни, фактично не змінюються вже протягом кількох десятиліть.

Але, разом з тим, процес поліпшення валторнової конструкції остаточно не зупиняється і продовжується в умовах сьогодення. Реалізуються такі напрями: постійні пошуки покращення звукових (тембрових і динамічних) властивостей; винайдення нових матеріалів і сплавів металу, що позитивно впливають на поліпшення якостей звуку; пошуки рішень щодо зменшення ваги інструмента; покращення механічних властивостей вентильної машинки; удосконалення звуковидобування на інструменті та ін. [11].

Протягом багатовікового історичного розвитку валторни і валторного виконавства технічні можливості гри на цьому інструменті розвивалися як єдиний художньо-інструментальний виражальний комплекс і головний засіб втілення цього мистецтва. Конструктивна еволюція валторни і жанрово-художні канони музичної культури різних часів і територій вплинули на особливості музичної інтерпретації на цьому інструменті.

Висновки. Вивчення першоджерел дає можливість стверджувати, що інтерпретація визначається як інтелектуально-емоційна реакція суб'єкта на певну сукупність відчуттів, понять та особливостей сприймання; як усвідомлене відображення дійсності в різноманітних формах виконавського втілення, що пов'язане зі специфікою виконавської техніки валторніста. Комплекс інструментально-виконавських прийомів виявляється одним з найважливіших складників виконавської інтерпретаційної техніки музиканта-інструменталіста, оскільки виступає основою художніх засобів щодо здійснення музичної інтерпретації.

Відтак, валторнове мистецтво, як і сам інструмент, пройшли тривалий шлях еволюції, який характеризувався різноманітними формами інструментально-інтерпретаційної практики, особливою стилістикою та естетикою виконання. Використання валторни в музичній практиці різних епох утвердило її як один з основних оркестрових, а також сольних інструментів.

Перспективи дослідження. Подальший етап роботи в контексті окресленої проблематики вбачається у характеристиці особливостей застосування валторного репертуару в сучасній практиці.

Список використаних джерел і літератури:

1. Громченко В.В. Духове соло в європейській академічній композиторській і виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика). Київ-Дніпро: ЛІРА, 2020. 304 с.
2. Карпяк А.Я. Концепційні засади художнього мислення сучасного флейтиста. Львів: Наукове товариство ім. Т.Г. Шевченка, 2013. 378 с.
3. Колесник О.С. Основи культурологічної інтерпретології. *Сучасна культурологія: актуалізація теоретико-практичних вимірів*: колективна монографія / ред. проф. Ю.С. Сабадаш. Київ: Вид. Ліра-К, 2019. С. 88–109.
4. Круль П.Ф. Духовий інструментарій в історії музичної культури України. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, 2013. 219 с.
5. Ло Кунь. Розвиток саксофонного мистецтва Китаю у вимірах міжкультурного діалогу: автореф. дис. ... канд. культурології: 26.00.01. Львів, 2017. 20 с.
6. Марценюк Г.П. Формування зарубіжних духових шкіл та їх вплив на становлення українського тромбового виконавства. *Музично-театральне мистецтво*. 2011. № 3. С. 184–188.
7. Мимрик М.Р. Особливості формування темброво-виражальних можливостей саксофона (на прикладі камерно-інструментальної творчості Ю. Гомельської та В. Рунчака). *Мистецтвознавчі записки*. Київ: НАКККіМ, 2014. В. 25. С. 99–106.
8. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації: навч. посіб. Київ, 2013. 134 с.
9. Українська музична енциклопедія. URL: https://shron3.chtyvo.org.ua/Skrypnyk_Hanna/Ukrainska_muzychna_entsyklopediia_Tom2.pdf?PHPSESSID=77ua4l8ulbbhs4ohm997qesr94
10. Філософський енциклопедичний словник / НАН України, Ін-т філософії ім. Г.С. Сковороди; [редкол.: В.І. Шинкарук (голова) та ін.]. Київ: Абрис, 2002. VI, 742 с.
11. Чуріков Є.С. Феномен валторнового виконавства. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство*. 2018. Вип. 57. С. 225–231.

References:

1. Hromchenko, V.V. (2020). *Dukhove solo v yevropeiskii akademichnii kompozytorskii i vykonavskii tvorchosti XX – pochatku XXI st. (tendentsii rozvytku, spetsyfika, systematyka)*. Kyiv-Dnipro: LIRA, 304 [in Ukrainian].
2. Karpiak, A.Ya. (2013). *Kontseptsiini zasady khudozhnoho myslennia suchasnoho fleitysta*. Lviv: Naukove tovarystvo im. T.H. Shevchenka, 378 [in Ukrainian].
3. Kolesnyk, O.S. (2019). *Osnovy kulturolohichnoi interpretolohii. Suchasna kulturolohiiia: aktualizatsiia teoretyko-praktychnykh vymiriv: kolektyvna monohrafiia / red. prof. Yu.S. Sabadash*. Kyiv, Vydavnytstvo Lira-K, 88–109 [in Ukrainian].
4. Krul, P.F. (2013). *Dukhovyi instrumentarii v istorii muzychnoi kultury Ukrainy*. Ivano-Frankivsk: Prykarpatskyi natsionalnyi universytet im. V. Stefanyka, 219 [in Ukrainian].
5. Lo Kun (2017). *Rozvytok saksofonnoho mystetstva Kytai u vymirakh mizhkulturnoho dialohu: avtoref. dys. ... cand. kult.: 26.00.01*. Lviv, 20 [in Ukrainian].

6. Martseniuk, H.P. (2011). Formuvannia zarubizhnykh dukhovykh shkil ta yikh vplyv na stanovlennia ukrainskoho trombonovoho vykonavstva. *Muzychno-teatralne mystetstvo*, 3, 184–188 [in Ukrainian].
7. Mymryk, M.R. (2014). Osoblyvosti formuvannia tembroy-vyrazhalnykh mozhlyvostei saksofona (na prykladi kamerno-instrumentalnoi tvorchosti Yu. Homelskoi ta V. Runchaka). *Mystetstvoznavchi zapysky*. Kyiv: NAKKKiM, 25, 99–106 [in Ukrainian].
8. Moskalenko, V. (2013). Lektsii z muzychnoi interpretatsii: Navchalnyi posibnyk. Kyiv, 134 [in Ukrainian].
9. Ukrainska muzychna entsyklopediia. URL: https://shron3.chtyvo.org.ua/Skrypnyk_Hanna/Ukrainska_muzychna_entsyklopediia_Tom2.pdf?PHPSESSID=77ua4l8ulbbhs4ohm997qesr94 [in Ukrainian].
10. Shynkaruk, V.I. (red.) (2002). Filosofskyi entsyklopedychnyi slovnyk. NAN Ukrainy, In-t filosofii imeni H.S. Skovorody. Kyiv: Abrys, VI, 742 [in Ukrainian].
11. Churikov, Ye.S. (2018). Fenomen valturnovoho vykonavstva. *Kyivske muzykoznavstvo. Kulturolohiia ta mystetstvoznavstvo*, 57, 225–231 [in Ukrainian].

UDC 785.16:780.647.2
DOI 10.33287/222453

Василенко Олександр Сергійович,
аспірант кафедри теорії та історії музики
Харківської державної академії культури
тел. (095) 65 - 40 - 269
e-mail: aleksandrvasilenko42@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-9507-7884>

СПЕЦИФІКА АНСАМБЛЕВОГО ДІАЛОГУ В ПОДВІЙНОМУ КОНЦЕРТІ ДЛЯ БАЯНА ТА ГІТАРИ ЗІ СТРУННИМ ОРКЕСТРОМ ПАОЛО УГОЛЕТТІ

Сучасне баянно-акордеонне мистецтво активно оновлюється та збагачується, свідченням чого можна назвати чималу кількість творів, написаних для баяна (акордеона). Не став винятком і жанр концерту для баяна з оркестром, який наразі став полем оригінальних мистецьких ідей та пошуків. Так, одним із яскравих проявів до збагачення зазначеного жанру є звернення до подвійних та потрійних моделей баянного концерту. Варто зазначити, що важливим у контексті розгляду подвійних та потрійних форм баянного концерту є питання дослідження специфіки діалогу та ансамблевої комунікації. Проблема діалогічної взаємодії ще не має значного осмислення в баянно-акордеонному мистецтві, зокрема в подвійних та потрійних

формах баянного концерту. Тож, дана наукова розвідка є однією із спроб відобразити особливості діалогу, ансамблевої взаємодії та принципів гри в подвійних та потрійних формах баянного концерту на прикладі концерту для баяна та гітари зі струнним оркестром сучасного італійського композитора Паоло Уголетті. **Мета статті** полягає у спробі музикознавчого осмислення специфіки діалогу та ансамблевої взаємодії в концерті для баяна та гітари зі струнним оркестром П. Уголетті. **Методологія наукової розвідки** ґрунтується на комплексі підходів та методів, необхідних для комплексного дослідження заявленої проблеми, зокрема: історичному підході – спрямованого відобразити еволюцію жанру концерту для баяна з оркестром у світовому музичному просторі; системному підході, що дозволяє розглядати зазначену проблему комплексно, в контексті жанрової природи концерту; структурно-функціональному методі, який надає можливість дослідити зазначений концерт з позиції ансамблевої та діалогічної взаємодії; методі стилістичного аналізу, котрий направлений на виокремлення характерних стильових та мовно-стилістичних ознак. **Наукова новизна** розвідки полягає у спробі актуалізації проблеми діалогу, ансамблевості та ролі ігрових структур у жанрі концерту для баяна з оркестром, зокрема в її подвійних та потрійних жанрових моделях. **Висновки.** У процесі аналізу концерту для баяна та гітари зі струнним оркестром П. Уголетті були розкриті різноманітні за тематизмом та ієрархією форми діалогів та дуетів. Також, досліджено прояви ансамблевої взаємодії солістів між собою в даному концерті. Окрім цього, у творі були виявлені ігрові структури, зокрема «містифікація» та «гра-жарт», а також модуси гри солістів та оркестру між собою.

Ключові слова: музичне мистецтво, баянно-акордеонне мистецтво, жанр, концерт, діалог, ансамбль, комунікація, гра.

Vasylenko Oleksandr, postgraduate student of the Department of Theory and History of Music, Kharkiv State Academy of Culture

Specificity of the ensemble dialogue in the double concert for accordion and guitar with the string orchestra by Paolo Ugoletti

Modern accordion art is actively updated and enriched, as evidenced by the considerable number of works written for the accordion. The genre of concert for accordion with orchestra, which has become a field of original artistic ideas and searches, was no exception. Thus, one of the bright manifestations of the enrichment of the specified genre is the appeal to

double and triple models of the accordion concerto. It is worth noting that in the context of consideration of double and triple forms of the accordion concert, the issue of researching the specifics of dialogue and ensemble communication is important. The problem of dialogic interaction has not yet been significantly understood in the accordion art, in particular in the double and triple forms of the accordion concerto. Therefore, this research is one of the attempts to reflect the peculiarities of dialogue, ensemble interaction and principles of playing in double and triple forms of accordion concerto using the example of a concerto for accordion and guitar with the string orchestra by the modern Italian composer Paolo Ugoletti. **The purpose** of the article is to attempt a musicological understanding of the specifics of dialogue and ensemble interaction in a concerto for accordion and guitar with the string orchestra by P. Ugoletti. **The methodology** of scientific research is based on a complex of approaches and methods necessary for a comprehensive study of the stated problem, in particular: the historical approach – aimed at reflecting the evolution of the genre of accordion concerto with orchestra in the world musical space; the systemic approach that allows considering the specified problem comprehensively, in the context of the genre nature of the concert; the structural-functional method, which provides an opportunity to investigate the specified concert from the standpoint of ensemble and dialogical interaction; method of stylistic analysis, which is aimed at distinguishing characteristic stylistic and linguistic and stylistic features. **The scientific novelty** of the study consists in an attempt to actualize the problem of dialogue, ensemble and game structures in the genre of accordion concerto with orchestra, in particular in its double and triple genre models. **Conclusions.** In the process of analysing P. Ugoletti's concerto for accordion and guitar with the string orchestra, various thematic and hierarchical forms of dialogues and duets were revealed. Also, the manifestations of ensemble interaction of soloists among themselves in this concert were investigated. In addition, game structures were revealed in the piece, including «mystification» and «game-joke», as well as modes of playing between the soloists and the orchestra.

The key words: musical art, accordion art, genre, concert, dialogue, ensemble, communication, game.

Постановка проблеми. Жанр концерту для баяна з оркестром посідає помітне місце у творчості багатьох митців по всьому світу. За останні десятиріччя зазначений жанр значно еволюціонував, проникнувши в усі стильові та мовно-стилістичні формації,

різноманітні техніки композиторського письма тощо. Так, цікавою тенденцією до збагачення жанру концерту для баяна з оркестром у світовому музичному просторі є прояв композиторського інтересу до подвійної моделі концерту для баяна з оркестром, який все частіше постає в наш час.

Актуальність статті зумовлена необхідністю музикознавчого осмислення місця подвійної форми концерту для баяна з оркестром у творчості сучасних зарубіжних митців, а також у виявленні специфіки ансамблевості та діалогічної взаємодії в зазначеній жанровій моделі на прикладі подвійного концерту для баяна та гітари зі струнним оркестром П. Уголетті.

Огляд літератури. Проблеми дослідження жанру інструментального концерту, зокрема особливості жанрово-стильової моделі класичного інструментального концерту комплексно розкриваються в дисертаційній роботі К. Білої [1]. Особливості генези та тенденцій розвитку жанру концерту для баяна з оркестром в українському баянно-акордеонному мистецтві розглянуті в дисертаційних дослідженнях А. Нижника [5], та А. Сташевського [10; 11]. Питання висвітлення тенденцій розвитку жанру концерту для баяна з оркестром у світовому музичному просторі були порушені в науковій розвідці О. Василенка [3].

Специфіка проявів гри та діалогу, а також ігрових структур в музиці, зокрема в концертному жанрі були досліджені в дисертаційних працях В. Клименко [4], О. Самойленко [7] та Л. Скрипник [8]. Аналіз особливостей діалогічної взаємодії в жанрі концерту для двох фортепіано з оркестром, та визначення місця зазначеного жанру в сучасному музичному мистецтві простежено в дисертаційній роботі І. Бурган [2]. Проблеми ансамблю, ансамблевості та комунікативної складової в музичному середовищі розкриті в докторській дисертації І. Польської [6] та в спільній монографії І. Смірної та М. Калашник [9]. Біографічні дані про П. Уголетті, а також список його композицій був розглянутий на особистому інтернет-ресурсі митця [12].

Мета статті полягає у висвітленні принципів гри та діалогу, а також особливостей ансамблевої взаємодії в подвійному концерті для баяна та гітари зі струнним оркестром Паоло Уголетті.

Об'єктом дослідження є жанр подвійного та потрійного концерту для баяна з оркестром у творчості сучасних зарубіжних композиторів, а **предмет** – розкриття специфіки діалогу,

ансамблевості та принципів гри в подвійному концерті для баяна та гітари зі струнним оркестром П. Уголетті.

Основний матеріал. Жанр подвійного концерту для баяна з оркестром посідає цікаве місце в сучасному баянно-акордеонному мистецтві. Незважаючи на те, що зазначена жанрова модель ще не має значного осмислення у вітчизняному музикознавстві, її роль у баянно-акордеонному мистецтві є вельми помітною. Зазначимо, що «звернення митців до подвійних та потрійних жанрових моделей концерту для баяна з оркестром, яке все частіше спостерігається в останні десятиріччя, є цікавою ознакою сучасного розвитку цього жанру» [3, 67]. Наразі дана жанрова форма представлена чималою кількістю композицій, різноманітних за стильовою та мовно-стилістичною спрямованістю¹².

Аналізуючи подвійні та потрійні жанрові моделі концертів для баяна з оркестром у творчості сучасних композиторів, можна спостерігати зростання інтересу митців до створення концертів, написаних для різнотембрового складу солістів. Якщо в попередні десятиріччя подвійні та потрійні моделі баянного концерту були представлені здебільшого монотембровими за складом солістів творами, то на початку ХХІ століття композитори все активніше поєднують різні за тембром та звуковидовуванням сольні партії у творах. Так, в сучасних подвійних та потрійних баянних концертах, в якості сольного інструмента, окрім баяна можна також зустріти скрипку, кларнет, віолончель, фортепіано, шен (sheng), гітару, чвертьтонову гітару, чвертьтоновий баян тощо.

¹² Серед сучасних творів у жанрі подвійного концерту для баяна з оркестром варто назвати: «Concerto» (1997) Джона Вебба (John Webb); «Concerto. En Las tierras altas» (2001) Анджела Джилардіно (Angelo Gilardino); «Concerto for violin, accordion and orchestra» (2001) Хокона Берге (Håkon Berge); «On the other side» (2003) Адріани Хельскі (Adriana Hölszky); «Miniata» (2003) Ребекки Сондерс (Rebecca Saunders); «Camminata sogno 21 martedì Agosto 1945» (2004) Фабіо Нідера (Fabio Nieder); «Metamorphoses» (2006) Едді Флечійна (Eddy Flecijn); «FisConcerto» (2007) Миколи Майкусяка (Mikołaj Majkusiak); «Calvino's Five Words» (2008-2010) Оллі Віртаперко (Olli Virtaperko); «Concerto per fisarmonica, chitarra e orchestra d'archi» (2009) Паоло Уголетті (Paolo Ugoletti); «Double concerto for quarter-tone accordion, accordion and chamber orchestra» (2010) Йоахіма Шнайдера (Joachim Schneider); «Song» (2010) Анатолія Шендерова (Anatolijus Šenderovas); Double concerto for amplified quarter-tone guitar, quarter-tone accordion and orchestra «Conception» (2012) Сампо Хаапамякі (Sampo Haaramäki); «Shadows» (2013) Лі-Ін Ву (Li-Ying Wu); «Double concerto for violin, accordion and orchestra» (2015-2016) Марчина Блажевича (Marcin Blazewicz); «Concert for accordion duo and string orchestra» (2018) Анни Сови (Anna Sowa); «Concerto for two bayans and chamber orchestra» (2018) Петера Махайдіка (Peter Machajdik) та ін.

Зауважимо, що залучення шена та чвертьтонової гітари в подвійних та потрійних концертах за участі баяна слід вважати унікальним явищем сучасного баянно-акордеонного мистецтва, яке потребує окремого наукового дослідження, спрямованого зокрема на розкриття особливостей діалогічної взаємодії та принципів гри даних інструментів у зазначених моделях баянного концерту. Таким чином, наведені тенденції з одного боку демонструють важливість баяна в сучасному музичному мистецтві, а з іншого – є свідченням актуальності подвійних та потрійних жанрових моделей концерту для баяна з оркестром у творчості багатьох митців по всьому світу.

Серед чималої кількості баянних концертів, написаних для різноманітного складу солістів, варто назвати «Подвійний концерт для баяна та гітари зі струнним оркестром» («*Concerto per fisarmonica, chitarra e orchestra d'archi*») сучасного італійського композитора Паоло Уголетті. Творчість П. Уголетті (Paolo Ugoletti) (народ. у 1956 р.) не має значного музикознавчого осмислення, хоч і посідає помітне місце в італійському музичному мистецтві. Зазначимо, що композитор активно творить у сфері камерної та оркестрової музики, пише композиції для хору а capella тощо¹³ [12]. Окремо слід відмітити значний внесок митця в розвиток гітарного мистецтва. П. Уголетті є автором чималої кількості композицій, написаних для гітари соло, ансамблевих та оркестрових творів за участі гітари¹⁴. Тож, поєднання гітари та баяна в подвійному концерті можна вважати певною мірою закономірним явищем у творчості композитора, та є яскравою ілюстрацією дифузії гітарного мистецтва в баянно-акордеонну музику. Також, однією із характерних рис мистецькотворчої діяльності П. Уголетті слід назвати прояв композиторського інтересу до написання творів для народних інструментів, зокрема для ірландської волинки.

¹³ Серед значної кількості композицій П. Уголетті доречно назвати: «Ciaccona» та «Preludio e corale» для фортепіано соло; «Icebreaker» для двох фортепіано та саксофона; «Maedbh the brave» для двох баянів; «Folk Suite» для скрипки та фортепіано; «Serenata» для фортепіано і струнного квартету; «Angele Dei» та «Ave Maria» для вокального ансамблю; «Concerto Festivo» для бас-тромбона та струнного оркестру; «Концерт для скрипки та струнного оркестру»; «Концерт для саксофону-сопрано, фортепіано та струнного оркестру».

¹⁴ У творчому доробку композитора представлена чимала кількість творів для гітари, зокрема: «Three parts», «Fantasia», та «Preludio» для гітари соло; «Tango» та «Canzone» для гітари та флейти; «Air and reel» для мандоліни та гітари; «The moon» для гітари, скрипки та альту; а також «Концерт для баяна та гітари зі струнним оркестром».

Розглядаючи композиторський стиль П. Уголетті можна помітити значний вплив неоромантичної стилістики на його творчість [12]. Митець досить часто звертається до класико-романтичних форм та жанрів (фуга, партита, чакона, хорал, серенада, кантата, ноктюрн, тощо), і загалом, тяжіє до класичних технік композиторського письма. Наразі митець працює викладачем у консерваторії «Луки Маренціо» («Luca Marenzio conservatory») в м. Брешії (Італія) та продовжує плідну композиторську та викладацьку діяльність.

Подвійний концерт для баяна та гітари зі струнним оркестром Паоло Уголетті був написаний та вперше виконаний в 2009 році італійськими музикантами – баяністом Джіно Замбеллі (Gino Zambelli), та гітаристом Джуліо Тампаліні (Giulio Tampalini) у супроводі камерного оркестру м. Брешія (диригент – Філіп Лама). За характером діалогічної взаємодії солістів та оркестру між собою твір відноситься до домінантно-сольного різновиду концертів, за типом розвитку тематичного матеріалу в композиції – до віртуозного типу концертів. За композиційною будовою твір належить до традиційного жанрового типу концерту (співвідношення частин: швидко – повільно – швидко). Характерна риса викладу сольних партій в композиції – відображення тематичного матеріалу здебільшого монодією, незважаючи на широкий спектр фактурних форм у гітари та баяна. Прагнучі зберегти паритет між солістами митець вельми рідко звертається до акордових комплексів у партії баяна (за винятком кульмінаційних епізодів), залишаючи при цьому місце для гітари, яка має дещо обмежені акустичні можливості в порівнянні з баяном.

I частина концерту має форму рондо-сонати. Твір не має подвійної експозиції, проте можна спостерігати зіставлення контрасту *forte* (тт. 1–22) – *piano* (тт. 23–52) в розділі A, як прояву динамічного діалогу. Взаємодія солістів та оркестру між собою в даному розділі представлена діалогом узгодження модусного типу. II розділ (B, тт. 53–108) має ознаки фактурно-регістрового та динамічного діалогу, зокрема у співставленні *tutti* (тт. 53–80) – *solì* (тт. 81–108). Комунікація баяна та гітари у розділі B відображена діалогом згоди диктумного типу, де партія гітари виконуючи роль акомпанементу до мелодії баяна доповнює його. Заключний розділ експозиції I частини (A₁, тт. 109–129) тематично схожий із першим розділом, проте в більш динамізованому вигляді. Ролі солістів змінюються: сольна функція

передається партії гітари, в той час як баян супроводжує гітару мелодичними фігураціями за участі акомпанементу в оркестрі.

Розробка (С, тт. 130–185) має нестійку композиційну побудову, ядром якої є поєднання секвенцій та коротких тематичних вставок разом у розділі. Комунікація оркестру та солістів між собою репрезентована діалогом неузгодження. Реприза I частини (A₂, тт. 186–228) має скорочену форму. Композитор відтворює тему винятково в партії баяна, водночас партія гітари слугує акомпанементом. Група оркестру в репрізі представлена фоном, за винятком гармонічних фігурацій в партії контрабаса. Отже, даний фрагмент яскраво відображає принципи діалогу узгодження диктумного типу. Завершується частина дванадцятитактовим кадансовим зворотом (гармонічна послідовність I – VI# – VI – I) та поступовим *morendo* в партіях оркестру та солістів.

Форма II частини концерту є складною тричастинною з тріо, та слугує ліричним центром у творі. Починається композиція ніжною одноголосною мелодією в партії баяна за участі гітари (акомпанемент до теми), та оркестру (фонова функція). Тож, розділ A (тт. 1–34) відображений політембровим ансамблем, спрямованим до інтеграції, нерозривної єдності всіх учасників концерту. Розділ B (тт. 35–74), що є тріо до другої частини концерту складається з 3 епізодів: I (B, тт. 35–50), II (C, тт. 51–66), та III епізоду (B₁, тт. 67–74). Так, у I та III епізоді, прослідковуються ознаки дуету, зокрема через прояв значної ансамблевої узгодженості (партії солістів не вступають в конфлікт між собою), та синхронності виконання тематичного матеріалу разом. Однак, центральний епізод виступає в повну протилежність з I та III розділом. У II епізоді тріо (C, тт. 51–66) партії солістів та оркестру переходять у діалогічний конфлікт, здебільшого за допомогою елементу змагальності в партіях солістів та оркестру між собою (почергового вступу реплік).

Розглядаючи зазначений фрагмент через призму ігрових структур, то виконання даного епізоду в партіях солістів можна вважати проявом ігрової структури «містифікації». Реприза (A₁, тт. 75–109) повторює тематичний матеріал експозиції в скороченому вигляді та не має значних діалогічних видозмін. Завершується частина поступовим *ritenuto* в партіях баяна та гітари та альтів на динамічному відтінку *pianissimo*.

III частина Концерту, його фінал, має тричастинну форму з елементами наскрізного розвитку. Починається композиція нижнім оркестровим *вступом* без участі солістів (тт. 1–28), за яким слідує розділ *A* (тт. 29–78). У зазначеному розділі композитор звертається до подвійної експозиції, тема якої спочатку проходить в партії гітари, потім партії баяна та гітари виконують тематичний матеріал разом, без участі оркестру. Мелодія розділу складається з восьми тактів, що за своєю формою та характером відноситься до ігрової структури «гра-жарт». Дана ігрова форма в частині є вельми важливою в частині, оскільки вона спрямована на відображення атмосфери свята та радості, а також відчутті танцю. Завершується розділ *A* оркестровим *tutti*, де тематичний матеріал делегований групі оркестру, а партії солістів супроводжують тему мелодичними та гармонічними фігураціями. Тому, уводячи подвійну експозицію в даному фрагменті композитор прагне створити оригінальну комунікативну ситуацію, в якій можна спостерігати діалогічну та ансамблеву взаємодію не тільки в співставленні «солісти-оркестр», але і на рівні «соліст-соліст».

Розділ *B* (тт. 79–102) певною мірою продовжує розвиток тематичного матеріалу попереднього розділу, проте без значного комунікативного контрасту. Фрагмент побудований у вигляді тематичного, рівноправного дуету між солістами та оркестром, де взаємовідносини груп солістів та оркестру звучать на паритетних умовах виконання. Останній розділ експозиції (*C*, тт. 102–115) слугує сполучною ланкою між експозицією та розробкою частини. Комунікація солістів репрезентована діалогічною фігурою «підхоплення або передача репліки», в якій солісти прагнуть відобразити кульмінацію експозиції передають один одному короткі мотиви. Окрім цього, даний фрагмент також демонструє театральність, яскравість та віртуозність фіналу концерту.

Розробка (*D*, тт. 116–174) має спокійний, розмірений характер, слугує ліричним центром частини. Взаємодія солістів між собою представлена семантико-рольовою моделлю ансамблевого спілкування «групової гри» при фоновому супроводі оркестру. Завершується розробка поступовим *diminuendo* в усіх партіях концерту та плавним переходом до каденції солістів.

Окремої уваги в контексті аналізу даного твору заслуговує *cadenza* (тт. 175–230), яка розташована між розробкою та репризою III частини. За формою побудови каденція відноситься до типу

віртуозних каденцій та складається з трьох частин: I – репліка баяна *solo* (тт. 175–194); II – тематична відповідь у гітарі та акомпанементу в баяна (тт. 195–215); III – дует, в основі якого лежить паритетний ансамбль баяна та гітари (тт. 216–230). У другому розділі каденції ансамбль баяна та гітари відображений діалогом узгодження диктумного типу, тоді як у третьому епізоді комунікація солістів ґрунтується на діалозі неузгодження диктумного типу. Таким чином, каденція солістів у зазначеному творі загалом сприймається як ансамбль солістів, побудований на співставленні різних діалогічних форм, відтісняючи елементи демонстрації віртуозних здібностей та імпровізаційного начала на задній план.

Реприза III частини має незначну видозміну, загалом за рахунок скорочення масштабу розділів. Так, в розділі A_1 (тт. 231–271) композитор зменшує обсяг подвійної експозиції. Окрім цього, митець урізноманітнюючи репризне проведення, вводить діалогічну фігуру «раптового акценту» в партіях віолончелей та контрабасів, створюючи відчуття вторгнення нової дійової особи в діалог солістів та оркестру між собою. Розділ B_1 (тт. 272–294), подібно попередньому розділу B не має значних композиційних та діалогічних контрастів, відрізняючись лише більш насиченою фактурою та посиленою динамікою.

Дещо скорочену форму, проте мелодійно схожу із розділом C має розділ C_1 (тт. 295–304), який виступає композиційною зв'язкою до наступного, розділу A_2 (тт. 305–331). Так, саме в розділі A_2 оркестрова фактура досягає максимальної щільності та динамічної гучності. Також, даний музичний епізод слугує драматургічною кульмінацією III частини концерту. Демонструючи сольну та оркестрову віртуозність, багатогранність тематичних пластів, зазначений епізод за своєю системно-структурною взаємодією можна віднести до рівноправного ансамблю-полілогу, що є винятковим прикладом використання даної ансамблевої моделі в концерті. Останній розділ III частини *Coda* (D , тт. 332–355) побудований на матеріалі вступного розділу, проте в спокійному характері. Завершується твір тонічним ундецимакордом в усіх партіях концерту поступовим *ritenuto* на динамічному відтінку *pianissimo*.

У стильовому аспекті подвійний концерт для баяна та гітари зі струнним оркестром П. Уголетті є яскравим прикладом класико-романтичної музичної традиції, свідченням чого варто назвати зокрема: 1) опору на класичні принципи композиційної організації;

2) звернення до гармонічних та фактурних форм класико-романтичної доби; 3) використання структур, драматургічних принципів та методів організації тематизму періодів класицизму та романтизму; 4) фокус композиторської уваги виключно на традиційних техніках композиторського письма; 5) застосування здебільшого традиційних прийомів гри в партіях солістів та оркестру. Тож, загальна складність твору, його віртуозність зумовлена бажанням композитора відобразити різноманіття діалогічних форм та ігрових структур, а також прагненням продемонструвати багатогранність ансамблевої комунікації в концерті.

Висновки. Жанр подвійного та потрійного баянного концерту на сьогоднішній час дедалі частіше стає об'єктом композиторської та виконавської уваги. Так, за період кінця ХХ – початку ХХІ століть зазначений жанр збагатився чималою кількістю композицій, які представлені в різноманітних стильових та стилістичних формаціях, численних техніках композиторського письма тощо. Створюючи як монотемброві, так і політемброві за складом солістів композиції, наразі можна спостерігати посилення композиторської уваги до висвітлення комунікативної складової в подвійних та потрійних жанрових моделях баянного концерту.

Творчість сучасного італійського композитора Паоло Уголетті є яскравим прикладом відображення сучасних тенденцій розвитку жанру концерту для баяна з оркестром та баянно-акордеонної музики загалом. Поєднуючи баян та гітару у своєму концерті митець прагне відкрити нові художні грані та можливості, зокрема актуалізуючи роль комунікативної складової та ігрового начала.

Зосереджуючи свою увагу виключно на діалогічній взаємодії солістів та оркестру композитор відображає палітру різноманітних ансамблевих форм та комунікативних ситуацій. Не менш помітним аспектом у даному творі є демонстрація ігрових структур та фігур ігрової логіки, що також є підтвердженням важливості ігрового начала в жанрі концерту для баяна з оркестром.

Полишаючи поза уваги сучасні техніки композиторського письма та специфічні виконавські прийоми П. Уголетті в даній композиції фокусується винятково на моделях комунікаційних взаємовідносин, свідченням чого слід назвати як дуети, так і діалоги, різноманітні за формою та тематичною узгодженістю.

Отже, подвійний концерт для баяна та гітари зі струнним оркестром П. Уголетті є ілюстративним зразком прояву класико-романтичної музичної традиції в зазначеному жанрі. Органічно поєднуючи класичні форми концерту, класико-романтичні гармонічні та фактурні моделі з численними діалогічними моделями та ігровими формами, митець створив композицію, яка за досить незначного часу посіла поважне місце в жанрі концерту для баяна з оркестром, та в сучасному баянно-акордеонному мистецтві загалом. Тож, простеження місця комунікативної складової, а також діалогічних форм у подвійних та потрійних баянних концертах у творчості вітчизняних та зарубіжних митців може значно збагатити уявлення щодо специфіки жанру концерту для баяна з оркестром та його тенденцій розвитку в контемпоральному музичному просторі, що і становить **перспективу подальшого наукового вивчення.**

Список використаних джерел і літератури:

1. Біла К.С. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л.М. Колодуба): дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Київ, 2010. 204 с.
2. Бурган І.О. Комунікативні та діалогічні особливості концерту для двох фортепіано з оркестром: теоретико-культурологічні аспекти: дис. ... докт. філософії: 034 / НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2021. 203 с.
3. Василенко О.С. Тенденції розвитку жанру концерту для баяна з оркестром у світовому музичному мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ століть. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. № 65. Том 1. С. 62–69.
4. Клименко В.Б. Ігрові структури в музиці: естетика, типологія, художня практика: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Київ, 1999. 16 с.
5. Нижник А.О. Український баянний концерт: тенденції розвитку жанру: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Львів, 2013. 18 с.
6. Польська І.І. Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти: автореф. дис. ... д-ра мист.: 17.00.03. Київ, 2003. 35 с.
7. Самойленко О.І. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства: автореф. дис. ... д-ра мист. Київ, 2003. 36 с.
8. Скрипнік Л.М. Специфіка виявлення принципів діалогу та гри у скрипкових концертах ХХ ст.: дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Київ, 2009. 224 с.
9. Смірнова І.В., Калашник М.П. Ансамблеве письмо: теорія та композиторська практика: монографія. Харків: Планета-Принт, 2021. 164 с.
10. Сташевський А.Я. Баянне мистецтво України: тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака: дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Київ, 2004. 237 с.

11. Сташевський А.Я. Специфіка виражальних засобів в українській музиці для баяна (остання чверть ХХ – перше десятиріччя ХХІ ст.): дис. ... докт. мист.: 17.00.03. Київ, 2013. 569 с.
12. Ugoletti P. Biography and list of works. URL: http://www.compositiontoday.com/paolo_ugoletti/default.asp?p=1 (дата звернення: 29.08.2024).

References:

1. Bila, K.S. (2010). Zhanrovo-stylova model instrumentalnoho kontsertu ta kontsepsiini zasady kompozytorskoï interpretatsii (na prykladi tvoriv L. M. Koloduba) [The genre-style model of an instrumental concert and the conceptual foundations of a composer's interpretation (on the example of the works of L. M. Kolodub)]. [Candidate's thesis]. Kyiv. 204 p. [in Ukrainian].
2. Burgan, I.O. (2021). Komunikatyvni ta dialohichni osoblyvosti kontsertu dlia dvokh fortepiano z orkestrom: teoretyko-kulturolohichni aspekty [Communicative and dialogic features of the concerto for two pianos with orchestra: theoretical and cultural aspects]. [Doctor Philosophy thesis, P.I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv]. 203 p. [in Ukrainian].
3. Vasylenko, O.S. (2023). Tendentsii rozvytku zhanru kontsertu dlia baiana z orkestrom u svitovomu muzychnomu mystetstvi kintsia ХХ – pochatku ХХІ stolit [Development tendencies of the concert genre for accordion with orchestra in world musical art the end of the 20th – beginning of the 21st century]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk [Current issues of humanitarian sciences]. №. 65. Volume 1. pp. 62–69. [in Ukrainian].
4. Klymenko, V.B. (1999). Ihrovi struktury v muzytsi: estetyka, typolohiia, khudozhnia praktyka [Game structures in music: aesthetics, typology, artistic practice]. [Extended abstract of candidate's thesis]. 17.00.03. Kyiv. 16 p. [in Ukrainian].
5. Nyzhnyk, A.O. (2013). Ukrainskyi baiannyi kontsert: tendentsii rozvytku zhanru. [Ukrainian accordion concert: trends in the development of the genre]. [Extended abstract of candidate's thesis, Lviv National Music Academy named after M.V. Lysenko]. Lviv. 18 p. [in Ukrainian].
6. Polska, I.I. (2003). Kamernyi ansambl: teoretyko-kulturolohichni aspekty [Chamber ensemble: theoretical and cultural aspects]. [Extended abstract of doctor's thesis]. 17.00.03. Kyiv. 35 p. [in Ukrainian].
7. Samoilenko, O.I. (2003). Dialoh yak muzychno-kulturolohichnyi fenomen: metodolohichni aspekty suchasnoho muzykoznavstva [Dialogue as a musical and cultural phenomenon: methodological aspects of modern musicology]. [Extended abstract of doctor's thesis]. Kyiv. 36 p. [in Ukrainian].
8. Skrypnyk, L.M. (2009). Spetsyfika vyivlennia pryntsyypiv dialohu ta hry u skrypkovykh kontsertakh ХХ stolittia [The specificity of identifying the principles of dialogue and playing in violin concerts of the 20th century]. [Candidate's thesis]. 17.00.03. Kyiv. 224 p. [in Ukrainian].
9. Smirnova, I.V., Kalashnyk, M.P. (2021). Ansambleve pysmo: teoriia ta kompozytorska praktyka [Ensemble writing: theory and composer's practice]. Monograph. Kharkiv: Planeta-Prynt. 164 p. [in Ukrainian].

10. Stashevskiy, A.Ya. (2004). *Baianne mystetstvo Ukrainy: tendentsii rozvytku oryhinalnoi muzyky ta individualne vtilennia zhanrovo-stylovoho aspektu u tvorchosti Volodymyra Runchaka* [Accordion art of Ukraine: trends in the development of original music and individual embodiment of the genre-stylistic aspect in the work of Volodymyr Runchak]. [Candidate's thesis, P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. 17.00.03. Kyiv. 237 p. [in Ukrainian].
11. Stashevskiy, A.Ya. (2013). *Spetsyfika vyrazhalnykh zasobiv v ukrainskii muzytsi dlia baiana (ostannia chvert XX – pershe desiatyrichchia XXI st.)* [The specificity of expressive means in Ukrainian accordion music (the last quarter of the 20th century – the first decade of the 21st century)]. [Doctoral thesis]. 17.00.03. Kyiv. 569 p. [in Ukrainian].
12. Ugoletti, P. (2024). *Biography and list of works*. Available at: URL: http://www.compositiontoday.com/paolo_ugoletti/default.asp?p=1 [Accessed 29.08.2024] [in English].

UDC 78.087.51:788.43

DOI 10.33287/222454

Павлюк Руслан Валерійович,
*аспірант кафедри музичної україністики
та народно-інструментального мистецтва
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника*
тел. (066) 102 - 73 - 90
e-mail: ruslan.pavliuk.18@pnu.edu.ua
<https://orcid.org/0009-0008-7744-3439>

ЗБІРНИК «ПОПУЛЯРНІ П'ЕСИ» ДЛЯ САКСОФОНА IN ES ТА ФОРТЕПІАНО М. МЮЛЯ В АСПЕКТІ ВИХОВАННЯ ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ САКСОФОНІСТІВ

Мета пропонованої наукової статті полягає в окресленні доцільності використання збірки «Популярні п'єси» для саксофона in Es та фортепіано, книга 3 («Pièces célèbres» pour saxophone alto en mi^b et piano, 3-e recueil) М. Мюля у вихованні професіоналізму майбутніх виконавців-саксофоністів. **Методологія** презентованого дослідження ґрунтується на застосуванні джерелознавчого методу – при опрацюванні різножанрових джерел з обраної теми дослідження; аналітичного – для визначення жанрово-стильових та виконавсько-професійних особливостей аналізованих композицій; особливу увагу приділено методу персоналізації, що дозволило окреслити вагомий внесок автора аналізованої збірки у розвиток педагогічного

репертуару для названого інструмента та духової музично-виконавської традиції загалом. **Новизна** запропонованої роботи полягає у введенні в науковий обіг певного нотографічного матеріалу, проаналізованого вперше та увиразненні його специфічних навчально-професійних рис. **Висновки.** Вищезначена саксофонна навчально-педагогічна збірка «Популярні п'єси» для саксофона in Es та фортепіано, книга 3 («Pièces célèbres» pour saxophone alto en mib et piano, 3-е recueil) М. Мюля ґрунтується на перекладеннях численних творів авторів барокової, а також класико-романтичної доби, а саме – Й.С. Баха, А. Кампра, А.К. Детуша, Г.Ф. Генделя, Ж.М. Леклера, Ж.Б. Люллі, Дж. Б. Мартіні, Ф. Мендельсона, Ж. К. де Мондонвіля, Ж.Ф. Рамо. Вона містить необхідні художні та винятково важливі технічні завдання (освоєння гри мелізмів, різнорідних синкоп, тріолей, пунктирного ритму, дрібних тривалостей), багату шкалу агогічних та динамічних відтінків, оволодіння якими є необхідним для вивчення більш складніших, зокрема, різножанрових циклічних творів (сонат, концертів, квартетів) для саксофона.

Ключові слова: саксофон, інструктивний та художній педагогічний репертуар, М. Мюль, саксофонне виконавство.

Pavlyuk Ruslan, postgraduate student of Department of Ukrainian music and folk instrumental art at the Vasyl Stefanyk Prycarpath National University

The collection «Popular pieces» for saxophone in E flat and piano, book 3 by M. Muil in the aspect of professionalism education of saxophonists

The purpose of this proposed scientific article is to outline the expediency of using the collection «Popular pieces» for saxophone in E flat and piano, book 3 («Pièces célèbres» pour saxophone alto en mib et piano, 3rd recueil) by M. Mule in nurturing the professionalism of future performers. **The research methodology** is based on the application of the source method – when processing various sources on the chosen topic; analytical – to determine the genre-stylistic and performance features of the analyzed compositions; special attention was paid to the method of personalization, which made it possible to outline the author's contribution to the development of the pedagogical repertoire for the named instrument and the spiritual tradition in general. **The novelty** of this represented scientific work consists in the introduction into scientific circulation of a certain notographic material, analyzed for the first time and highlighting its

specific musical professional features. **Conclusions.** The educational collection «Popular pieces» for saxophone in E flat and piano, book 3 («Pièces célèbres» pour saxophone alto en mib et piano, 3rd recueil) by M. Mule is based on translations of the works of authors of the baroque and classical-romantic era: Y.S. Bach, A. Campre, A. K. Detusha, G.F. Handel, Zh. M. Leclair, J.B. Lully, J.B. Martini, F. Mendelssohn, J. K. de Mondonville, J.F. Ramo. It contains the necessary artistic and technical tasks (mastering the playing of melismas, various syncopations, trios, dotted rhythm, small durations), a rich scale of agogic and dynamic shades, the mastery of which is necessary for studying more complex, in particular, multi-genre cyclic works, different musical compositions (sonatas, concertos, quartets) for professional saxophone.

The key words: saxophone, instructive and artistic pedagogical repertoire, M. Mule, saxophone performance.

Постановка проблеми. Педагогічний репертуар є важливою складовою духового мистецтва та одним із вагомих чинників, що сприяє його динамічному розвитку. Поступове розширення жанрового спектру творчості для духових інструментів від обробок народних пісень, перекладень шедеврів світової класики – до створення оригінальних композиторських опусів стало ефективним засобом для виховання високопрофесійних виконавців та популяризації цих музичних інструментів, в тому числі, й саксофона. Відзначимо, що до його створення залучились як і професійні композитори, так і самі виконавці-саксофоністи із великим та значним практичним досвідом. До їх числа належить й засновник сучасної французької школи саксофоністів, визначний виконавець і педагог М. Мюль. Його великою заслугою є також поповнення художнього і педагогічного репертуару для названого інструмента змістовними творами, цікавим інструктивним матеріалом.

Актуальність теми дослідження. Для формування і набуття професійної виконавської майстерності кожному музиканту, особливо початківцю, потрібно оволодіти правильними навиками роботи над різноманітним музичним матеріалом. Виховання майбутніх інструменталістів, головним чином, здійснюється на основі двох головних типів навчальної літератури – інструктивної, до якої належать різні вправи, гами, етюди, а також художньої, представленої різножанровими оригінальними творами у супроводі фортепіано і сольними композиціями, перекладеннями та транскрипціями

загальновідомих опусів, камерними ансамблями, оркестровими взірцями тощо.

Таким чином, художні твори стимулюють розвиток виконавської майстерності й формують естетичний смак учнів, а також дозволяють якнайповніше розкрити сутність їх музичного обдарування.

Окрім інструктивного матеріалу, М. Мюль є автором перекладень для саксофона художніх творів, також укладених у репертуарні збірки, які ще не були предметом дослідження й досі потребують детального аналітичного осмислення.

Огляд літератури. Окремі аспекти особливостей розвитку французької школи гри на саксофоні містять наукова стаття Л. Максименко [8], в якій виконавська, педагогічна та, в деякій мірі, композиторська практики французьких музикантів авторкою розглядаються в проекції впливу на формування української традиції гри на саксофоні, а також більш ґрунтовне дисертаційне дослідження авторки [7]. Важливу інформацію, стосовну виконавської діяльності М. Мюля, містить дисертаційне дослідження Д. Зотова [3].

Значний фактологічний матеріал, стосовний обраної теми розосереджений у монографії В. Громченка [2], дисертаційних роботах В. Авілова [1], М. Крупця [4], В. Лебедя [5], Д. Максименка [6], присвячених різноманітним аспектам виконавства та композиторської творчості для саксофона. Однак, детальна аналітична характеристика видання «Популярні п'єси» для саксофона in Es та фортепіано, книга 3 М. Мюля, досі залишається актуальним й перспективним завданням у дослідженні галузі педагогічного репертуару для названого інструмента.

Мета статті полягає в осмисленні збірки «Популярні п'єси» для саксофона in Es та фортепіано, книга 3 («Pièces célèbres» pour saxophone alto en mi \flat et piano, 3-e recueil) М. Мюля, як важливого чинника у формуванні професіоналізму майбутніх виконавців-саксофоністів.

Об'єктом дослідження є французька духовна традиція ХХ ст. у галузях композиторської творчості, виконавства та методики, а **предметом** – жанрово-стильові та виконавські особливості збірки «Популярні п'єси» для саксофона in Es та фортепіано, книга 3 («Pièces célèbres» pour saxophone alto en mi \flat et piano, 3-e recueil) М. Мюля.

Виклад основного матеріалу. У видання «Популярні п'єси» для саксофона in Es та фортепіано, книга 3 («Pièces célèbres» pour

saxophone alto en mib et piano, 3-e recueil) М. Мюля увійшли відомі композиції авторів доби Бароко, рококо, Класицизму та Романтизму – Й.С. Баха, А. Кампра, А.К. Детуша, Г.Ф. Генделя, Ж.М. Леклера, Ж.Б. Люллі, Дж. Б. Мартіні, Ф. Мендельсона, Ж. К. де Мондонвіля, Ж.Ф. Рамо. Вибір саме цих творів зумовлений їх обмеженою теситурою викладу, тобто, у зручному для початківців реєстрі, необхідного для набуття певних навиків гри на інструменті, а також простих у метро-ритмічному відношенні.

«Бурре» (F-dur) зі Сюїти для оркестру C-dur Й.С. Баха, композиційну структуру якого утворює складна тричастинна форма зі статичною репризою, спрямоване на становлення звуку молодих музикантів і, відповідно, освоєння традиційних штрихів – legato, staccato, détaché. Мелодико-тематична лінія першого розділу (Allegro moderato) (проста тричастинна форма) ґрунтується на плавному, поступеновому русі. У середній частині вона звучить в іншому тональному освітленні – c-moll, збагачується низкою відхилень, що призводять до утвердження тональності d-moll. У репризі музично-тематичний матеріал проводиться саксофоном на октаву вище.

Середній розділ (Poco meno vivo) написаний у простій двочастинній формі. Він будується на двох темах, які в інтонаційному аспекті є близькими мелодії із першого розділу, утворюють із нею, так званий, похідний контраст. Він досягається також завдяки тональному співставленню на макрорівні форми – перша частина написана у F-dur, друга – f-moll – «гра світло-тіні», характерна для творчості Й.С. Баха.

«Гавот пастухів» А. Кампра у структурному аспекті кореспондує із «Бурре» Й.С. Баха – написаний у складній тричастинній формі із точною репризою, де структуру першої частини (Gaiement) визначає проста двочастинна форма, а другої (espressivo) – проста тричастинна форма. Відмінності виявляються в будові мелодико-тематичної лінії – в композиції А. Кампра вона ґрунтується на лапідарних ходах головних тризвуків тональності Es-dur, переважає штрих staccato.

Середній розділ аналізованого твору написаний у тональності es-moll. Музично-тематичний матеріал ґрунтується на іншій, ліричного забарвлення темі, ніж у першій частині. Її характеризує плавний рух, секвенційний розвиток, виконується, в основному, legato.

«Пастораль і пасп'є» А.К. Детуша вирізняються вельми зручним діапазоном для саксофоністів-початківців – a^1-c^3 . Однак, у цьому творі, написаного у складній тричастинній формі, з'являються певні метро-

ритмічні особливості. Це, зокрема, змінний розмір – *alla breve* у першому розділі («Пастораль», *Es-dur*) та тридольність (3/8) у другому («Пасп'є», *Es-dur*). Кожна із частин написана у простій тричастинній формі; музично-тематичний матеріал контрастує за своїм характером, темпом (*Tendrement – Vif et léger*), фактурою, яка у «Пасторалі» є щільнішою, ґрунтується на акордових вертикалях, а в «Пасп'є» – більш камерною, поліфонічного викладу, а також ритмічними малюнками. Відзначимо, що у середній частині аналізованої композиції з'являються тріолі. Відтак, автор послуговується певним методичним прийомом – освоєння цієї ритмічної фігури у тридольному розмірі дозволяє легше перейти на вивчення чотиридольності.

Музично-тематичний матеріал «Гавота» Г.Ф. Генделя (складна тричастинна форма) збагачений мелізмами – трелями, мордентами, короткими форшлагами, використання яких є притаманним для творів доби Бароко. Власне, перед молодими музикантами постає завдання відтворити відповідний характер цієї епохи, точно виконати вказані штрихи, динамічні відтінки та прикраси.

«Сициліана та жига» із П'ятої сонати для флейти та фортепіано Г.Ф. Генделя вирізняється складнішим ритмічним малюнком та розміром – 12/8. Так, у «Сициліані» (*f-moll*), структуру якої визначає період квадратної будови із доповненням (4+4+3), тріольні ритмічні мотиви містять шістнадцяту тривалість. Головна мета роботи над «Жигною» (*As-dur*, проста двочастинна форма) полягає в освоєнні швидкого темпу. Однак, автор пропонує простіші штрихи – *legato* з опорою на першу долю. Мелодико-тематична лінія, в основному, позначена плавним, поступеним рухом, а також характеризується секвенційним розвитком. В основі цього своєрідного циклу також лежить змістовий, темповий та тональний контрасти.

Адажіо з П'ятої сонати для віолончелі з фортепіано Ж.М. Леклера (*Es-dur*) вирізняється певним розширенням теситури та складнішим ритмічним малюнком. Мелодико-тематична лінія збагачена великою кількістю орнаментики – трелями, які мають специфічне завершення, довгими форшлагами, мордентами. Досить часто автор використовує мелізми на відносно сильних долях у розмірі 4/4, що вимагає від студентів точного виконання. Серед ритмічних особливостей відзначимо також пунктирний ритм із двома тридцять другими тривалостями, який досить важко заграти у повільному темпі (*Adagio*), а також різномірні гамоподібні мотиви, викладі дрібними

тривалостями, тріольний рух, міжтактові та внутрішньотактові синкопи. Загалом, музично-тематичному матеріалу притаманний секвенційний розвиток, що надає творові рис розвиненої наскрізної одночастинної форми.

«Ніжна арія та куранти» Ж.Б. Люллі являє собою своєрідний циклічний твір, який ґрунтується на темповому, змістовому контрастах. Водночас, спільна тональність – g-moll, пов'язує ці п'єси в єдине ціле. Серед виконавських особливостей відзначимо ширший діапазон твору, порівняно з іншими проаналізованими мініатюрами.

«Ніжна арія» (проста двочастинна форма) ґрунтується на ніжній, задушевній темі. Її інтонаційну основу складає плавний поступеневий рух; ходи на широкі інтервали урівноважуються секундами. Мелізми (трелі, довгі та короткі форшлагги) надають характеру цієї частини граціозного танцю.

Наступний розділ твору «Куранти», написаний у простій тричастинній формі (A+A₁+A), характеризується монотематичним розвитком. У його основі лежить тема, що імітує швидкий плин часу. Відтак, перед молодими музикантами постає завдання освоєння темпу *Vivo*, а також легкості виконання цієї частини, точного відтворення всіх агогічних відтінків.

«Гавот» Дж. Б. Мартіні (*Des-dur*) є нескладним твором для вивчення студентами. Його структуру утворює складна тричастинна форма. Музично-тематичний матеріал першої частини, написаної у простій тричастинній формі, характеризується витонченістю, граціозністю. Це досягається, зокрема, завдяки багатій динамічній палітрі та частій її зміні, яку юним виконавцям потрібно точно відтворити.

Середня частина (8-тактовий період) контрастує із попередньою в тональному відношенні – *Des-dur* змінюється паралельним *b-moll*. Тема набуває своєрідного маршового звучання. Однак, із появою репризи повертається попередній вишуканий танець.

Пісня без слів № 20 Ф. Мендельсона (*C-dur*) є єдиною композицією епохи Романтизму. Своєю жанровою генезою вона нагадує камерний романс із фортепіанним супроводом. У широкій, вокального походження, темі сконцентровані іманентні елементи мендельсонівської мелодики та гармонії. Часті «жіночі» завершення, захоплення затриманнями до негармонічних тонів у мелодії (зокрема, до заміни квінтового звуку секстовим та до секстовості в цілому),

певне дроблення в структурі мелодії – все це надає цій мініатюрі відтінку чутливості. Вона позначена лаконізмом висловлювання при яскравій образності та емоційному наповненні. В основі формотворення аналізованого твору лежать мотивно-ритмічна повторність, секвенційний розвиток. Зі структурних особливостей відзначимо просту тричастинну форму, побудовану на одному мотиві, з кодетою.

Відтак, перед саксофоністами головне завдання полягає у розкритті та відтворенні відповідного характеру твору доби Романтизму, що потребує дотримання відповідного фразування, динамічних відтінків й агогічних відхилень, а також філірування звуку.

Під час виконання «Тамбурина» Ж. К. де Мондонвіля (F-dur) молодим виконавцям також потрібно передати специфічне звучання цього ударного інструмента. Твір характеризується лаконічною структурою – написаний у простій тричастинній формі із контрастним середнім розділом (f-moll). Музично-тематичний матеріал ґрунтується на чергуванні гамоподібних мотивів із лапідарними ходами по звуках тонічного тризвуку. Його фактурне тло складає тонічний органний пункт партії фортепіано.

У середній частині мелодія збагачується мелізмами, синкопами, набуває маршового характеру. На її завершення припадає генеральна кульмінація всієї композиції – звучання сягає ff. Цей емоційний настрій утворює реприза, зберігаючи відповідну динамічну шкалу.

Аналізовану збірку завершує «Гавот» Ж.Ф. Рамо (As-dur), написаний у складній тричастинній формі зі статичною репризою. Мелодико-тематична лінія першого розділу (проста тричастинна форма) позначена широким використанням мелізмів, граничних динамічних відтінків. Саксофоністові потрібно точно зберігати вертикаль звучання, створюючи гармонійний ансамбль із партією фортепіано.

Середня частина (Des-dur), написана у простій двочастинній формі (A+A₁), ґрунтується на темі, викладеній тріольними мотивами. Відтак, автором співставляються малюнки чотиридольного та тридольного ритмів, запропонованих у цій п'єсі.

Висновки. Отже, збірка «Популярні п'єси» для саксофона in Es та фортепіано, книга 3 («Pièces célèbres» pour saxophone alto en mib et piano, 3-e recueil) М. Мюля ґрунтується на перекладеннях творів

авторів класико-романтичної доби. Вона містить необхідні художні та технічні завдання, освоєння яких є базовими для вдосконалення виконавської майстерності саксофоністів. Її жанровий спектр, за винятком композиції Ф. Мендельсона, в основному, представлений танцями доби Бароко, рококо, Класицизму, які входили у сюїту. Відтак, вони містять певні інтонаційні труднощі, ритмічні особливості (мелізми, різнорідні синкопи, тріолі, пунктирний ритм, дрібні тривалості), багату шкалу агогічних і динамічних відтінків, оволодіння якими є необхідними для вивчення складніших різножанрових циклічних творів (сонат, концертів, квартетів) для саксофона.

Перспективою дослідження є поява низки видань педагогічного репертуару українських та зарубіжних авторів-укладачів, як-от «Музична школа. Випуск № 150. Альт-саксофон для середніх – старших класів», «Саксофон для 1 – 6 класів», Lacour G. 50 etudes for saxophone, Londeix J.M. Gammes conjointes et en intervalles pour tous les saxophones, які потребують детального аналітичного дослідження та осмислення їхнього значення у вихованні професійності майбутніх музикантів-саксофоністів.

Список використаних джерел і літератури:

1. Авілов В.М. Саксофон у контексті музично-виконавської традиції XIX–XX століть: до проблеми інструментально-виконавського стильового моделювання: автореф. дис. ... канд. мист. Одеса, 2012. 19 с.
2. Громченко В.В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX – початку XXI ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика). Київ-Дніпро: ЛПРА, 2020. 304 с.
3. Зотов Д.І. Виконавство на саксофоні в системі музичного мистецтва XX століття: автореф. дис. канд. мист. СумДПУ ім. А.С.Макаренка. 2018. 20 с.
4. Крупей М. Стильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості XIX – XX століть): дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Одеса: ОДМА ім. А.В.Нежданової, 2006. 236 с.
5. Лебедь В.О. Академічні твори для саксофона з духовим оркестром як репертуарна новація сучасного саксофонного виконавства: дис. ... наук. ст. доктора філософії. Дніпро: КВНЗ «ДАМ ім. М. Глінки», 2023. 247 с.
6. Максименко Д. Європейський саксофонний концерт: теоретичні засади та виконавські інспірації: дис. канд. мист. Львів: ЛНМА ім. М. Лисенка, 2018. 203 с.
7. Максименко Л.В. Регіональні виміри академічного саксофонного мистецтва України: дис. ... канд. мист. Львів: ЛНМА ім. М. Лисенка, 2020. 292 с.
8. Максименко Л.В. Французька саксофонова школа: дискурс розвитку та сучасний стан. Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. 2012. № 1. С. 59–65.
9. Marcel Mule. His life and the saxophone. Saxophone Journal. Fall, 1985. Vol. 10. Number 3. P. 8–17.

References:

1. Avilov, V.M. (2012). Saxophone in the context of the musical and performing tradition of the 19th and 20th centuries: to the problem of instrumental and performing stylistic modeling. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa. 19 [in Ukrainian].
2. Hromchenko, V.V. (2020). Wind solo in European academic composition and performance of the 20th – beginning of the 21st centuries (development trends, specificity, systematics). Kyiv-Dnipro: LIRA. 304 [in Ukrainian].
3. Zotov, D.I. (2018). Saxophone Performance in the System of Musical Art of the 20th century. Extend abstract of cand. thesis. SumDPU im.A.Makarenka. 20 [in Ukrainian].
4. Krupei, M.V. (2006). Style bases of formation of saxophonist's performance (in the context of musical creativity of XIX – XX centuries). Candidate's thesis. Odesa: ODMA im. A.V. Nezhdanovoji. 236 [in Ukrainian].
5. Lebed, V.O. (2023). Academic works for saxophone and wind orchestra as a repertoire innovation of modern saxophone performance. A philosophy doctor 's thesis (Ph.D.). KVNZ «DAM im. M. Hlinky». 247 [in Ukrainian].
6. Maksymenko, D.P. (2018). European saxophone concert: theoretical foundations and performing inspiration. Cand. thesis. LNMA im. M. Lysenka. 203 [in Ukrainian].
7. Maksymenko, L.V. (2020). Regional dimensions of academic saxophone art in Ukraine. Candidate's thesis. Lviv: LNMA im. M. Lysenka. 292 [in Ukrainian].
8. Maksymenko, L.V. (2012). The French Saxophone School: developmental discourse and current status. Naukovi zapysky TNPU im. V. Hnatiuka. 1, 59–65 [in Ukrainian].
9. Marcel Mule. His life and the saxophone. (1985). Saxophone Journal. Vol. 10. Number 3. P. 8–17.

UDC 78.082.086

DOI 10.33287/222455

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

ІДЕЙНО-ХУДОЖНІ СЕНСИ СУЧАСНИХ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКИХ ФОРМ

Метою статті є виявлення специфіки сучасних музично-виконавських форм творів царини академічного музичного мистецтва, зокрема форми сценічно-одноосібного виконавства соло та симбіотичної музично-виконавської форми, шляхом розкриття

притаманних їм образних та ідейно-художніх сенсів. У низці **методів дослідження** представленої теми означимо, насамперед, методи виконавського аналізу, синтезу, абстрагування, порівняння, структурно-функціональний метод, а також методи спостереження та узагальнення, індуктивний та дедуктивний методи. **Новизна** роботи постає у недостатності розробки питання, стосовно специфіки та характерних ознак типів виконавської форми у професійному музичному мистецтві, зокрема у царині академічної музично-виконавської практики, а саме – форми сценічно-одноосібного виконавства та симбіотичної музично-виконавської форми. **Висновки.** Встановлено, що для музичних композицій представлених у сценічно-одноосібній формі соло («Міжзірковий поклик» для валторни соло та «Безодня птахів» для кларнета соло О. Мессіана, «Баста» для тромбона соло Ф. Рабе), властивим є максимальне заглиблення у внутрішній, глибинно-особистісний світ почуттів героя, з підкресленням рефлексивності його відображення, відтворенням різноманіття картин Всесвіту у призмі глибинно-індивідуального відчуття-бачення; ідейно-художнє значення композицій, представлення яких згенеровано симбіотичною музично-виконавською формою («Toot suite» – «Трубна сюїта» для труби, фортепіано, контрабаса та ударних інструментів К. Боллінга, кантата «Амао Омї» – «Війна безглузда» для хору та квартету саксофоністів Г. Канчелі), має прояв, насамперед, у динамізації полярності ідейно-художніх сфер, максимальній віддаленості та щонайбільшому сприянні, як композитором, так і музикантами-виконавцями, контрасту художньої образності, динамізації її суттєвої поляризації, підкреслимо, в одночасному, цілісному, симбіотичному представленні контрастних художньо-образної царини, жанрових ознак, виконавських складів тощо.

Ключові слова: форма, саксофон, соло, валторна, виконавство, тромбон, квартет, труба, ідейно-художній зміст, кларнет, твір.

Hromchenko Valerii, doctor of Arts, professor, vice rector of research, creative and international activity in Dnipro Academy of Music

Ideological and artistic senses of modern music and performing forms

The purpose of this article is revealing of specificity for contemporary music and performing forms concerning the compositions of academic musical art sphere, namely the stage-individual performing form solo and symbiotic musically-performing form by the way of disclosing inherent to

them the imaginative and ideally-artistic senses. **The methods** of this investigation are performing analysis, synthesis, abstraction, comparison, structurally functional methods, as well as methods of observation and generalization, inductive and deductive methods. **The novelty** of representative scientific work is not well development of the question concerning to peculiarity and characteristic sings of the types for performing forms in professional musical art, specifically in the sphere of academic musically performing practice, namely stage-individual performing form solo and symbiotic musically performing form. **Conclusions.** It has been established that immersion into inner, deeply individual world of hero's sensations, with emphasizing the reflection of its displaying, reconstitution of the different pictures' world, in the prism of profoundly personal looking-sensation are inherent for musical compositions, which are represented in stage-individual form solo („Interstellar Call” for horn solo and „The Abyss of Birds” for clarinet solo by O. Messiaen, „Basta” for trombone solo by F. Rabe). The ideally-artistic significance of musical compositions, representation them have been generated by symbiotic musically-performing form („Toot suite” – „Trumpet Suite” for trumpet, piano, contrabass and percussion instruments by K. Bolling, cantata „Amao Omi” – „Senseless War” for choir and saxophonist quartet by G. Kancheli) have inherence dynamization of polarity concerning ideally-artistic spheres, maximal contrast of artistic imagination, which are represented, at the same time, in total, symbiotic presentation of contrast artistically-imaginative sphere genres sings, performance difficulties etcetera.

The key words: form, saxophone, solo, horn, performance, trombone, quartet, trumpet, ideally artistic content, clarinet, composition.

Постановка проблеми. Музична форма – поняття надзвичайно складне і багатогранне, а відтак, може мати різні значення. За своєю магістральною суттю, як засобу втілення художнього змісту, що реалізується у цілісній організації, системі компонентів музичного мовлення (ритм, мелодія, гармонія, тембр, динаміка, мотив, фраза, речення та ін.), музична форма може усвідомлюватися як організаційна сутність комплексу засобів виразності, а також і як характерна схема, композиційна будова стосовно того чи іншого твору. При цьому, першорядним фактором, що означається ключовим впливом на будь-яке усвідомлення, тлумачення форми у музичному мистецтві, буде зміст музичного творення, тобто внутрішній духовний вигляд твору, саме те, що композиція виражає, звукоінтонаційно

висловлює. «Єдність змісту і форми музичного твору – головна умова та водночас прикмета його художньої цінності» [7, 114].

Доленосне значення змісту музичного твору має виняткову вагу у створенні різних музично-виконавських форм. У їх традиційному представленні, а саме – сольному, ансамблевому та оркестровому виконавстві, як базисних музично-виконавських форм, можна констатувати, особливо у період другої половини ХХ – початку ХХІ століть, усталення характерних модифікацій виконавської форми. Композиторські інтенції у напрямі виконавського відтворення змісту музичних творів, можуть сягати у сьогоденні як сценічно-одноосібного втілення художнього контенту, тобто виконавства соло, музикування без будь-якого супроводу піаніста-концертмейстера, ансамблю або ж оркестру, так і ряду симбіотичних музично-виконавських форм, тобто різновидів сценічно-взаємодіючих виконавських складів, у певному жанровому взаємозбагаченні, задля відтворення художнього змісту музичних композицій.

Відтак, певний образний зміст, ідейно-художні сенси, емоційно-чуттєві значення стосовно того чи іншого музичного твору, будуть мати віддзеркалення, поміж іншого, й в еволюції музично-виконавських форм, у виявленні їх специфіки та, безумовно, усталені в сучасному академічному музичному мистецтві.

Таким чином, виявлення специфічних ознак новітніх музично-виконавських форм, зумовлених образною змістовністю творів, ідейно-художнім значенням музичних композицій, окреслює відповідний проблемно-тематичний вектор у пізнанні феномену музично-виконавської форми, чітко окреслюючи характерну проблему свідомого опанування форми в царині стрімко еволюційного професійного музично-виконавського мистецтва.

Актуальність теми дослідження зумовлюється прагненням представників лона сучасного виконавства і, передусім, митців-композиторів, до оновлення форм сценічного представлення музичних творів, що активізується появою нового художньо-образного контенту, нових ідейно-художніх сенсів, значень, породжених у новітньому соціокультурному просторі.

Обґрунтованість вивчення специфіки музично-виконавських форм обумовлюється також і загально-культурним феноменом синтезу мистецтв, що стверджує різні взаємозбагачувальні процеси, поміж іншого, і в аспекті виконавської форми. Саме форма у період першої

чверті ХХІ століття, часу метамодерну, постає однією з важливих категорій, своєрідним інструментом задля народження нового синтезованого витвору мистецтва.

На особливу увагу презентована тема заслуговує і з огляду музично-педагогічної проблеми художньо-усвідомленого виконавства, коли будь-яка структурно-узагальнююча одиниця певного музичного твору, повинна пізнаватися, передусім, від художнього змісту, ідейно-образних сенсів відповідної музичної композиції.

Огляд літератури. Музична форма – поняття, що доволі ґрунтовно розроблене у музикознавчій практиці, саме в напрямку як композиційної будови, характерної схеми того чи іншого музичного твору. Музична форма досліджується, насамперед, в її цілісному баченні, як композиційно-структурний засіб втілення художнього змісту музичної композиції. У ряді такого роду робіт, відзначимо винятково фундаментальні праці Б. Асаф'єва [1], Є. Назайкінського [5]. Усвідомлення форми як інтонаційної побудови музичного твору, вивчається такими вченими як В. Медушевський [4], О. Бурська [3]. Цікавий науково-дослідницький вектор пізнання феномену форми обирає І. Бермес [2], розглядаючи музичний фестиваль як характерну форму культуротворчої практики. Натомість, музично-виконавська форма у її усвідомленні як характерного складу музикантів-виконавців, як безпосередньої сценічної презентації певної музичної композиції митцем, або ж групою музикантів (ансамбль, оркестр), об'єднаних у своєрідний склад-форму задля сценічного представлення твору, тобто музично-виконавська форма, явище недостатньо досліджене у сучасному музикознавстві.

Метою статті є виявлення специфіки сучасних музично-виконавських форм творів царини академічного музичного мистецтва, зокрема форми сценічно-одноосібного виконавства соло та симбіотичної музично-виконавської форми, шляхом розкриття притаманних їм образних та ідейно-художніх сенсів.

Об'єктом дослідження є сучасні музично-виконавські форми, а саме – форма сценічно-одноосібного виконавства соло та симбіотична музично-виконавська форма, а **предметом** – специфіка названих музично-виконавських форм, у відповідному окресленні властивих їм ідейно-художніх сенсів творів академічного музичного мистецтва.

Матеріалом дослідження у презентованій статті постають такі твори як «Міжзірковий поклик» для валторни соло та «Безодня птахів» для кларнета соло О. Мессіана, «Баста» для тромбона соло Ф. Рабе, «Toot suite» («Трубна сюїта») для труби, фортепіано, контрабаса та ударних інструментів К. Боллінга, кантата «Амао Омі» («Війна безглузда») для хору та квартету саксофоністів Г. Канчелі.

Виклад основного матеріалу. Сценічно-одноосібне виконавство, як винятково своєрідна музично-виконавська форма сучасної музичної творчості, поміж пріоритетності природно-конструкційних показників стосовно академічного інструментарію, а саме – одноголосні інструменти (духові, струнно-смичкові, струнно-щипкові), як правило, позначається також і невід’ємністю атрибуту програмності у творах соло, що, наголосимо, максимально генерується в художніх інтенціях авторського задуму тієї чи іншої композиції, й, відповідно, вибору музично-виконавської форми сценічно-одноосібного виконавства – форми виконавського соло.

Відтак, можемо констатувати означеність художнього змісту твору, ідейно-образного задуму композитора, як першорядного показника задля усталення, зокрема специфіки форми сценічно-одноосібного виконавства – форми соло. Так, ідейно-образний зміст, художній сенс винятково самобутнього твору «Міжзірковий поклик» для валторни соло французького композитора, органіста, музикознавця О. Мессіана, що є шостою частиною масштабного циклу майстра «З ущелин до зірок» (1974), постає визначним фактором у виборі музично-виконавської форми, задля представлення цієї характерної п’єси.

Загалом, визначаючи тип програмності цього твору, а саме – позасюжетний, узагальнюючи-картинний, композитор стверджує у центрі ідейно-образного змісту п’єси людину-глашатаго, вісника, яка сповіщає та водночас закликає до сходження, до піднесення «з ущелин до зірок» (узагальнююча назва циклу).

Важливо наголосити також і на інструментальній семантиці, зокрема вибору композитором валторни, як інструмента окличного, призивного, в історичній перспективі свого розвитку сигнального, сповіщального. Саме звучання валторни, у найкращій мірі, створює таємничість космічного простору м’якістю і затемненістю темброво-колористичних фарб та, водночас, утворює силу звучання, гучність

призиву у міжзірковій відстані, різноманіттям динамічних засобів звукового потенціалу інструмента.

Художньо-виконавський ефект поклику, своєрідного зазивання у представленні музикантом-валторністом, характерно розкривається у сучасному нетрадиційному прийомі додавання до валторнового звуку голосу виконавця, який специфічним поєднанням інструментального та голосового звучання, ефектно розсвічує темброво-колористичний спектр сучасної валторни.

Характерну подібність індивідуально-глибинному стану, концентровано-особистісному відчуттю виконання валторнового твору-соло, можна вбачати також і у п'єсі «Безодня птахів» для кларнета соло О. Мессіана – третій частині з «Квартету на кінець світу», написаному французьким майстром у 1941 році, коли композитор був військовополоненим в одному з німецьких таборів.

У Квартеті з восьми частин, кожна з яких має чітко означену програмність, третя частина «Безодня птахів» доручається до виконання кларнетом соло, тобто митець обирає виконавську форму соло (сценічно-одноосібне виконавство). Затемнено-оксамитовий тембр кларнета, у середньому та нижньому регістрах інструмента, водночас із його широкими віртуозно-технічними можливостями та прозоро-кришталевим тембром у верхньому діапазоні, створюють унікальну можливість змалювання образно-чуттєвої полярності, від страхітливої темряви безодні, до здійснення і пурхання птахів, їх вічного устремління до Світла Небесного.

Таким чином, глибоко-інтимне, особистісне відчуття людини, в цілому, як і усього живого на землі, з природнім устремлінням до Світла, передається композитором в індивідуально-особистісній, сценічно-одноосібній виконавській формі соло.

На особливу увагу, в контексті своєрідності музично-виконавської форми представлення музичного твору, заслуговує і композиція «Баста» для тромбона соло, сучасного шведського тромбоніста й композитора Ф. Рабе. Автор винятково виразно передає відчуття людини будучи на піку нервової роздратованості, емоційно-чуттєвого стану істерії, що походить від глибоко-особистісного психоемоційного зламу, в наслідок якого, уявний герой зупиняє безглузду череду подій, ніби кричуще промовляючи «баста» («достатньо»). Тромбон художньо-довершено розсвічується композитором в унікальності нетрадиційних засобів художньої

виразності, зокрема багатозвуччі, слептонах, фрулляторо, глісандо. Наголосимо, що саме застосування форми сценічно-одноосібного виконавства (форма соло), дозволяє максимально виразно відтворити винятково експресивний художній образ твору, різноманітним засобам нетрадиційного арсеналу виразових можливостей сучасного тромбона.

Винятково цікавою, з точки зору процесу еволюціонування виконавських форм, зокрема усталення симбіотичної музично-виконавської форми, постає композиція «Toot suite» («Трубна сюїта») для труби, фортепіано, контрабаса та ударних інструментів (1981), французького джазового піаніста, композитора, аранжувальника К. Боллінга. Шестичастинний цикл загального, позасюжетного типу програмності (Allegro, Mystique, Rag-Polka, Marche, Vesperale, Spiritual), можна означити як зібрання характерно контрастних трубних п'єс, представлених у застосуванні різноманітного трубного сімейства – труб різних строїв (in C, in Es, in B, труба-пікало, флюгельгорн) свого роду трубна сюїта (toot – гудок).

Академічно довершена гра трубача, що вимагає високого рівня професійного володіння максимально широкою палітрою художньо-виразових засобів у грі на трубі, підкреслимо, взаємодіє із джазовою виконавською стилістикою гри виконавців на контрабасі та ударних інструментах. Фортепіано, в цілому з переважанням академічної манери виконавства, почасти долучається у лоно джазового музикування, має розгорнуті виразно імпровізаційні фрагменти (свідчення професійної ідентифікації К. Боллінга, насамперед, як джазового піаніста).

Таким чином, у наявному квартеті музикантів, можемо вбачати взаємодію, симбіотичну збагачуваність між академічною формою сольного інструментального виконавства (труба із супроводом фортепіано) та традиційним складом джазового тріо (фортепіано, контрабас, ударні інструменти), що дозволяє констатувати усталення симбіотичної музично-виконавської форми.

В наслідку взаємодії музикантів квартету, у такого роду збагачувальній формі представлення циклічної композиції, художньо-довершеного ствердження набувають академічні інструментальні мініатюри у джазовій стилістиці. В ідейно-художній змістовності циклу означимо панування сентиментально-чуттєвих інтонацій, ідей-образів релаксації, дещо салонного музикування з відблиском романтичної експресії, що досягається у застосуванні композитором

саме симбіотичної виконавської форми представлення сюїтного циклу квітетом музикантів.

У контексті означеного, уваги також заслуговує кантата «Атао Омі» («Війна безглузда») для хору та квітету саксофоністів Г. Канчелі (2005). Даний шедевр духовної хорової музики, представлений у строго академічних музично-виконавських традиціях, можна назвати, у загальному усвідомленні, як розмову сучасної людини (квітет саксофонів) із Вічністю (хор). Феномен тиші, в якій народжуються нові змісти-натяки від окремих слів сакрального значення (Всесвіт, Сонце, Мовчання, Благословенна Діва, Янголи), що ніби в уповільненні поєднуються звуковими променями голосів-хористів та інструменталістів-саксофоністів, сполучає образ сьогочасної людини, у відображенні її глибинного духовного стану, представленого найпопулярнішим сучасним інструментом саксофоном (квітет саксофоністів), із Вічністю, означеною хоровим колективом, носієм глибинних сакральних музичних традицій.

Важливо наголосити, що часте застосування тиші, як характерного феномену надзвукового інтонування, а також виразно означене тяжіння до мікроінтонаційності, пуантелістична інкрустація звукового мовлення, продукують відчуття спрощення звуковимови, означають певну характерність мінімалістичної техніки звукомовлення, що, в цілому, утворює можливість означення новочасного жанрово-стильового феномену в музичному мистецтві як «нової простоти», що переконливо обґрунтовується у сучасних наукових розвідках, зокрема А. Овсяннікової-Трель. Мистецтвознавець дає «...визначення „нової простоти” як симбіотичної стильової тенденції розвитку академічного музичного мистецтва, що персоніфікує процес універсалізації музичної мови (формування метамови) в умовах пост- (останньої третини ХХ століття) та мета- (сьогодення) культурної парадигми» [6, 22].

Акцентуваватимемо, що звернення до саксофону, представленого композитором у найбільш популярному, традиційному складі інструментів саксофонного сімейства (саксофони сопрано, альт, тенор і баритон – квітет), є надзвичайно обумовленим не лише винятковою популярністю цього інструмента як у професійних, так і в аматорських музично-виконавських колах, тут і, безумовно, унікальність та екстраординарна універсальність художнього інтонування саксофона, адже конкуренцію сучасному саксофону у взаємодії із феноменом

тиші, може скласти, певною мірою, лише кларнет, але ж цей інструмент – носій винятково усталених музичних традицій, представник чітких академічних устоїв, і не постає абсолютно емблематичним музичній сучасності в усьому її виконавсько-стильовому розмаїтті.

Відтак, поєднуючи камерно-ансамблеву виконавську форму (квартет саксофоністів) із формою масштабного колективного музичного виконавства (хор), Г. Канчелі представляє у даному вокально-інструментальному творі надзвичайно оригінальну полярність художньо-образних сфер композиції, своєрідно передає характерну розмову, діалог сучасної людини із Вічністю, глибинно-індивідуальний зміст якої відкриває кожний особисто, хто торкається цього шедевр новочасної духовної вокально-інструментальної музики.

Таким чином, можемо констатувати усталення надзвичайно оригінальної у компонентній взаємодії, творчо генерованій композитором, модифікації сучасної виконавської форми, що може бути означеною як симбіотична музично-виконавська форма.

Висновки. Вищезначене дозволяє констатувати, що у низці найбільш специфічних ідейно-художніх сенсів, значень сучасних виконавських форм, зокрема сценічно-одноосібної форми соло та симбіотичної музично-виконавської форми, є найбільш характерним наступне, а саме – для композицій, представлених у сценічно-одноосібній формі соло, властивим є максимальне заглиблення у внутрішній, глибинно-особистісний світ почуттів героя, з підкресленням рефлексивності його відображення, відтворенням різноманіття картин Всесвіту у призмі глибинно-індивідуального відчуття-бачення; ідейно-художнє значення композицій, представлення яких згенеровано симбіотичною музично-виконавською формою, має прояв, насамперед, у динамізації полярності ідейно-художніх сфер, максимальній віддаленості та щонайбільшому сприянні, як композитором, так і музикантами-виконавцями, контрасту художньої образності, динамізації її суттєвої поляризації, підкреслимо, в одночасному, цілісному, симбіотичному представленні ідейно-образної царини, жанрових ознак, виконавських складів тощо.

Перспективою дослідження означеної теми може бути аналіз сучасних академічних оркестрових композицій, задля виявлення новочасних модифікацій новітніх музично-виконавських форм.

Список використаних джерел і літератури:

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. Бермес І.Л. Музичний фестиваль як форма культуротворчої практики. *Слобожанські мистецькі студії*. Вип. 1. (04). 2024. С. 7–11.
3. Бурська О. Динаміка виконавської форми як предмет інтонаційного аналізу музичного твору: методичний аспект. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. Вип. 40. № 1. 2019. С. 61–70.
4. Медушевский В. Интонационная форма музыки. Исследование. М.: Композитор, 1993. 262 с.
5. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
6. Овсяннікова-Трель О.А. «Нова простота» як системний жанрово-стильовий феномен в сучасному музичному мистецтві: автореф. дис. ... докт. мист.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса: ОНМА ім. А.В. Нежданової. 2021. 45 с.
7. Юцевич Ю. Словник музичних термінів. Київ: Музична Україна, 1988. 263 с.

References:

1. Asaf'ev, B. (1971). Musical form as a process. L.: Muzyka, 376 [in Russian].
2. Bermes, I.L. (2024). Music festival as a form of cultural practice. *Slobozhansjki mystecjki studiji*, 1 (04), 7–11 [in Ukrainian].
3. Bursjka, O. (2019). Dynamics of performance form as a subject of intonation analysis of a musical work: methodological aspect. *Naukovi zapysky. Serija: Mystectvoznavstvo*, 40, 1, 61–70 [in Ukrainian].
4. Medushevskij, V. (1993). Intonational form of music. Research. M.: Kompozitor, 262 [in Russian].
5. Nazajkinskij, E. (1982). The logic of musical composition. M.: Muzyka, 319 [in Russian].
6. Ovsjannikova-Trelj, O.A. (2021). „New Simplicity” as a systemic genre-style phenomenon in contemporary musical art. Doctor’s thesis. Odesa: ONMA im. A.V. Nezhdanovoji, 45 [in Ukrainian].
7. Jucevych, Ju. (1988). Dictionary of musical terms. Kyjiv: Muzychna Ukrajina, 263 [in Ukrainian].

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

UDC 786.6/78.071.1
DOI 10.33287/222456

Купіна Дар'я Дмитрівна,
*кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри історії та теорії музики
Дніпровської академії музики*
тел.: (099) 611 - 02 - 29
e-mail: d.kupina@dk.dp.ua
<https://orcid.org/0000-0001-9624-9916>

**ЧУЖИЙ ТЕКСТ ЯК СТИМУЛ
КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ У ХХІ СТОЛІТТІ:
С. ЛУНЬОВ, О. АРНАЛЬДС, М. РІХТЕР**

У статті розглянуто особливості роботи європейських композиторів ХХІ століття з чужим текстом у контексті метамодернізму, як панівного мистецького напрямку сучасності. **Мета статті** – виявлення механізмів адаптації чужого тексту в музиці європейських композиторів ХХІ століття. **Методологія наукової розвідки** представляє поєднання структурного, семантичного, жанрово-стильового та компаративного типів аналізу, сукупність яких дозволяє визначити особливості механізмів адаптації чужого тексту у творах С. Луньова, О. Арнальдса та М. Ріхтера. **Наукова новизна** роботи обумовлена відсутністю музикознавчих робіт, в яких би розглядалися твори С. Луньова, О. Арнальдса та М. Ріхтера, що залучають тексти композиторів минулого, в контексті ситуації метамодернізму. **Висновки роботи.** Визначено, що використання існуючого тексту у відносній цілісності у творах зазначених композиторів відривається від лінійного поняття «цитатності» в музиці, та стає особливою формою виявлення нових смислів, актуальних для авторів сьогодення. Допущено, що подібні процеси вписуються у ситуацію метамодернізму, в рамках якого мистецтво знаходиться у процесі «постійного коливання», а звернення до досвіду минулого, стає способом його ідентифікації в сучасному світі.

При цьому в музиці європейських композиторів перших десятиліть ХХІ століття, спостерігаються різні принципи роботи із текстами – варіації на «зняту тему» у С. Луньова, «авторські коментарі» О. Арнальдса та «рекомпозиція» М. Ріхтера. Підкреслено відокремлення композиторського тексту від особистості композитора та встановлення нових відносин із текстами сучасності, як утвердження класичних істин в умовах ситуації коливання.

Ключові слова: європейська музика ХХІ століття, метамодернізм, «чужий текст», цитата, цитування, композиторська творчість, взаємодія.

Kupina Dariy, Candidate of Art Sciences, Associate Professor of the Department of History and Theory of Music at the Dnipro Academy Music

Borrowed text as a stimulus of composer's creativity in the XXI century: S. Lunyov, O. Arnalds, M. Richter

The considered features of the work of European composers of the 21st century with borrowed texts in the context of metamodernism as the dominant artistic direction. **The purpose** of the article is to identify the mechanisms of adaptation of a foreign text in the music of European composers of the 21st century. **The methodology** of scientific research represents a combination of structural, semantic, genre-stylistic and comparative types of analysis, the totality of which allows to determine the peculiarities of the mechanisms of adaptation of someone else's text in the works of Lunyov, Arnalds and Richter. **The scientific novelty** of the work is due to the lack of musicological works in which the works of Lunyov, Arnalds, and Richter were considered, in which the text of composers of the past was used, in the context of the situation of metamodernism. Conclusions of the work. It was determined that the use of the existing text in its relative integrity separates from the concept of citation in music and becomes a special form of revealing new meanings relevant for the modern composer. It is assumed that such a situation fits into the situation of metamodernism, in the framework of which art is in a process of constant fluctuation, and the appeal to the experience of the past is a way of its identification in the modern world. At the same time, in the music of European composers of the first decades of the 21st century, different principles of working with texts are observed – variations on a „removed theme” by Lunyov, „author’s comments” by Arnalds, and „recomposition” by Richter. The separation of the composer’s text from the composer’s personality and the establishment of new relations with modern texts as the

affirmation of classical truths in the conditions of a fluctuating situation are emphasized.

The key words: European music of the 21st century, metamodernism, „borrowed text”, quote, quotation, composer’s creativity, interaction.

Постановка проблеми. Композиторська творчість ХХІ століття – надзвичайно цікавий феномен, за розвитком якого, ми маємо можливість спостерігати особисто. Своєрідність цих музичних опусів підтверджує багатовекторність композиторського пошуку, глибину та широту творчих контактів. Особливий інтерес представляють твори тих композиторів сучасності, які адресують слухача до конкретних музичних зразків минулого, наново відроджених в епоху метамодерну. Статус таких творів залишається неоднозначним навіть попри численні дослідження музикознавців проблеми «чужого тексту», яка тримає мистецький світ вже не одну сотню років. І це зрозуміло, адже серед науковців існує така гіпотеза, що текст перестає бути авторським саме в той момент, коли була поставлена остання крапка (фігурально) і все що з ним відбувається далі залежить від його (тексту) взаємодії з реципієнтом. Але чи все так просто? Якщо мова йде про слухача та виконавця, то тут все виглядає майже зрозумілим. А коли вже існуючий текст використовується для нового авторського (?) тексту? Які механізми вмикаються в цю мить і яким чином оцінювати таку музику? У спробі відповісти на ці питання з’являється ще більше невизначеності, але очевидно, що дослідження механізмів адаптації «чужого тексту» у творах композиторів ХХІ століття є **актуальним** завданням, що потребує на детальний розгляд.

Мета роботи – виявлення механізмів адаптації чужого тексту в музиці європейських композиторів ХХІ століття.

Об’єктом дослідження є явище чужого тексту в музиці композиторів ХХІ ст., а **предметом** – особливості роботи з чужим текстом, у контексті його бачення як стимулу композиторської творчості.

Матеріалом дослідження обрані твори композиторів європейських країн першої чверті ХХІ століття, які представляють різні приклади роботи авторів з музикою минулого. Це – «Апокрифи» для органа Святослава Луньова (Україна, 2001 рік), «Проект Шопен» Олафура Арнальдса (Ісландія, 2015) та «Вівальді: Пори року» в авторській інтерпретації Макса Ріхтера (Великобританія, 2011/2019).

Огляд літератури. Вивченням феномену чужого тексту в музиці займалося багато дослідників. Так, у 2022 році була опублікована стаття українського музикознавця Богдана Сюти [1], який підіймає важливі питання, пов'язані з феноменом цитації в музичному дискурсі у мовно-когнітивному аспекті. Вчений, спираючись на численні праці німецькомовних вчених дає визначення цитати, розглядаючи її в соціокультурному контексті. В англomовній музикознавчій літературі цитація в музиці є також достатньо розробленим поняттям, що виявлено у цілому корпусі досліджень, серед яких – статті Петера Буркхолдера [2; 3], Вернона Говарда [4] та ін. Водночас, у жодній із цих робіт, питання цитації не пов'язується із концепцією метамодернізму.

Виклад основного матеріалу. Зупинимось на визначенні поняття цитати в сучасному музикознавстві. В. Говард [4], не заглиблюючись в предмет дослідження, виділяє два типи використання чужого тексту – цитату та алюзію. Цитата безпосередньо передбачає «реплікацію або копіювання матеріалу оригіналу та посилання на нього» [4, 310]. Дослідник виділяє пряму та вільну цитати, парафрази, непряму цитату та зазначає, що не кожна «репліка», вбудована у вторинну музичну обстановку є цитатою (наприклад, чужа тема у варіаціях цитатою не вважаються). А аналогом лапок в музичному тексті є виникнення загальновідомого звучання у вторинному матеріалі. Питання лише в обізнаності слухача, що підтверджує перцептивне значення цитати, яка стає такою тільки в разі її ідентифікації, запускаючи складні асоціативні процеси мислення.

П. Буркхолдер [2] навпаки піднімає питання хибного цитування, коли слухач знаходять запозичення, які не мав на увазі композитор, що звертається до «спільного фонду музичних ідей» [2, 224]. Окрім цього дослідник, вивчаючи творчість Чарльза Айвза, виділяє чотирнадцять (!) типів текстового запозичення – *моделювання, варіації на чужу мелодію, парафразування існуючої мелодії для створення нової структури, аранжування твору для нового носія, кантус фірмус, попуррі, кводлібет, стилістична алюзія, кумулятивна структура, програмна цитата, колаж, печвок та розширений парафраз*. Більшість з цих принципів існували ще до Айвза, зазначає дослідник, але три з них – кумулятивна структура, колаж та печворк – стали новими, хоча й часто використовуваними формами виразу американського композитора.

Проте найбільш цінними є загальні спостереження музикознавця за феноменом цитації в музиці. По-перше – це недостатність понять «запозичення» або «citaція», необхідність подальшої розробки цього питання; по-друге – це методологічна цінність в контексті аналітичної ситуації, що дозволяє об'єднати подібні твори в одну групу. По-третє – це виявлення значення запозиченого матеріалу в контексті конкретного твору задля уточнення його смислових координат. Нарешті атрибуція способу запозичення допомагає вловити зв'язки між різними композиторами (у тому числі в діахронічному співвідношенні), що працюють в рамках єдиної тенденції творчості. Отже, у відповідності до Буркхолдера, феномен цитування справедливо вважати рухливою категорією, що постійно змінюється у відповідності до реалій часу, а отже має всі перспективи для постійного вивчення.

Український дослідник Богдан Сюта [1] у своїй статті зазначає, що цитатою можна вважати «будь-яку форму текстових співдій у музиці за участю тексту-цитати, що є носієм «іншого» функціонально-стилістичного коду (від ледь вловимих алюзій до парафраз і центонів) чи репрезентантом «інших» культурних смислів» [1, 143]. Автор наполягає також на значенні процесу сприймання цитати, яка повинна зберігати впізнаваність форми (очевидно, в широкому сенсі). «Цитата зберігає свою якість до того часу, поки її матеріальна оболонка придатна для відновлення. Тотожність смислу необов'язкова, *чуже слово може слугувати для автора формою вираження свого власного смислу*, відтісняючи первинне значення на периферію, залишаючи його як фон, нерідко контрастний щодо нового значення» [там само, курсив мій – Д.К.]. В цьому вислові надзвичайно цінним є те, що цитата стає формою виявлення нового авторського смислу, а отже вона відривається від первинної пари – зміст-форма та наповнюється смислами, актуальними для композитора, що її використовує.

У цьому відношенні надзвичайно важливим виявляється соціо-культурний контекст, про що також зазначає Богдан Сюта, роблячи не менш важливий висновок, що принципи використання, сприйняття та розуміння цитати, залежить від знання первинного тексту, яке виступає свого роду *повідомленням*, що актуалізує наявні, або створює нові діахронічні зв'язки, та ширше – соціо-культурні контакти.

Цитатою Сюта вважає тільки той текстовий матеріал, що «сприймається слухачем як інший, порівнюючи з основним матеріалом мовлення, чужий за стилем, типом трансльованих значень чи семантикою, як носій іншого функціонально-стилістичного коду» [1, 150] (як ми бачимо, прослідковується паралель з висновками В. Говарда). Виходячи з цих визначень, цитата є певним «вкрапленням», яке часто (але не завжди) виділяється на фоні авторського тексту. А як же бути з тими випадками, коли композитор ХХІ століття використовує майже повністю цілий чужий текст, вносячи до нього певні зміни, проте не привласнюючи його, а стаючи свого роду «спів-автором»? Кожного разу – це новий, неповторний досвід з індивідуальним результатом, який не підлягає відомій класифікації в рамках проблеми цитування.

В даному випадку чужий текст стає свого роду джерелом натхнення для композитора. Як зазначає Буркхолдер, історія музики постійно стикається з ситуацією використання чужого тексту, проте в кожному добу у відповідності до стилістичних параметрів епохи ця проблема вирішується по-різному; відрізняється й відношення до таких випадків. Але у ХХІ столітті використання чужого тексту набуває нових відтінків та розвивається в рамках традицій метамодерну, онтологію якого Тімотеус Вермюлен та Робін ван ден Аккер [8, 6] розглядають, як динаміку «обидва-ніхто», описану метафорою метаксису (букв. «між»). Переводячи фокус уваги на музичне мистецтво можна сказати, що використання чужого тексту дозволяє визначити твір як авторський та не-авторський одночасно. Існуючий між двома полюсами текст намагається подолати це протиріччя, проте кожної миті ці спроби виявляються безуспішним, а музика, що звучить, продовжує «розгойдуватися» між творчими світами двох композиторів.

Наведемо три приклади, які представляють різні принципи поводження композиторів з чужим текстом минулих епох.

«Апокрифи» для органа були написані у 2001 році видатним українським композитором Святославом Луньовим. Це – цикл варіацій на тему барокового походження, винесену за рамки музичного тексту твору (композитор не вдається до прямого цитування). Основна тема виявляє значну схожість з текстом прелюдії *Cis-dur* (І том ДТК) Й.С. Баха, хоча й не може бути визначена як цитата або алюзія. І лише людина, яка є добре обізнаною бахівською музикою, спроможна

виявити схожість тем, адже «Апокрифи» починаються дзеркальним відображенням бахівської прелюдії *Cis-dur*. Луньов змінює напрямок руху (хоча зберігає якість інтервалів), лад та його висотне положення, реєстри голосів, темпові позначення та загальний характер. І попри це «образ» бахівської прелюдії залишається достатньо впізнаваним.

Структурні параметри творів також співпадають, хоча їхні семантичні характеристики не є ідентичними. Ця квазі-цитата (?) у творі Луньова налагоджує зв'язок з літургійною тематикою, адже, як відомо, всю музику Й.С. Баха пронизують Євангельські образи. У тому числі, прелюдії та фуги ДТК стали музично-естетичним тлумаченням образності та сюжетики християнської міфології. Малий цикл прелюдії і фуги *Cis-dur* з першого тому ДТК, за Б. Яворським, втілює асоціативний образ Трійці. Цей факт опосередковано пов'язує «Апокрифи» С. Луньова з сюжетами з «Євангелія», але не через слово, а за допомогою музики Й. С. Баха, що стає важливим літургійним смислом вкупі з органним тембром.

Тема «Апокрифів» підлягає подальшому жанровому переосмисленню, що стає основою побудови опусу. Авторський задум обмежується принципами циклічності, як структурно-семантичного інваріанту, що дозволяє дотримуватися контрасту при появі нових розділів форми, об'єднаних загальним художнім задумом та програмою. Водночас у творі поєднуються принципи барокової циклічності та романтичної варіаційності: «Апокрифи» представляють варіаційний цикл з семи розділів, в якому констатується подолання відокремленості окремих частин в напрямку формування контрастно-складеної форми.

Рушійною силою твору стає жанрова трансформація теми-тези. Отже, варіаційність та сюїтність зливаються в «Апокрифах» в межах жанрових (характерних) варіацій, втілених в *жанрових алузіях*. Кожна з «варіацій» в узагальненому вигляді представляє популярні барокові жанри, що корелюють з відповідною семантикою – прелюдія (тема – піднесеність), токато (перша варіація – просвітлення, третя варіація – вічний рух), прелюдія-медитація (друга варіація – роздум), хорал (четверта варіація – патетика), арія (п'ята варіація – катарсис), постлюдія (шоста варіація – повернення до вихідної точки).

Цікаво, що композитор залишає посилення на бахівську прелюдію і в тональному відношенні. Так, перша та друга варіації зосереджені в рамках тональності *Des-dur* (еквівалентної *Cis-dur*), хоча

інші розділи звучать в основній тональності (окрім п'ятої варіації, яка по принципу класичних варіацій написана в однойменному мінорі). Жанрові перетворення основної теми відбуваються за рахунок зміни ладотональних, фактурних, ритмічних параметрів, які не порушують стильової єдності п'єс, адресованих бароковій епосі.

У першій п'єсі (тема) наявні яскраві традиції прелюдювання, на що вказує постійний рух шістнадцятими, характерна фактура, імпровізаційність. Друга п'єса також пов'язана з жанрами преамбульного характеру, проте має інший емоційний відтінок. Тема «розсипається» по різних мануалах, хоча й залишається легко впізнаваною. Вона переноситься у верхній регістр і звучить невагомо, неначе тисячі дзвіночків. Третя варіація занурює слухача у глибокий філософський роздум. Незважаючи на зміну темпу, ритмічного малюнку і характеру, вона сприймається як продовження попередньої частини, як її уповільнений у багато разів варіант, осмислений і деталізований. *Perpetual motion* четвертої варіації нагадує барокові токати, головною рисою яких стала наявність багато разів повтореного фактурного принципу у швидкому темпі. Шоста варіація – хорал – виконує функцію драматичної кульмінації та представлена у вигляді моноритмічної обробки *cantus planus*. Композитор оперує як звичними терцієво-квінтовими звучаннями, так і включає у тканину твору жорсткі секундові сполучення. Особливо яскраво це виявляється у зонах кадансування, де замість звичних акордів з'являються яскраві сонорні плями – кластери, відзначені високим рівнем емоційної напруженості. Сьома варіація представляє нову грань образу – катарсичне просвітлення в рамках барокової арії. М'який тембр струнного ансамблю, на тлі якого виділяється звучання солюючої скрипки, надає темі душевної теплоти та оживляє в пам'яті численні сольні інструментальні п'єси Й.С. Баха. Ця варіація повністю повторює матеріал першої теми, замикаючи коло, даючи змогу повернутися до вихідної точки роздумів, втілюючи розповсюджену в бароковій естетиці ідею кола.

Таким чином, в «Апокрифах» методи обробки бахівського твору знаходяться на межі постмодерністських та метомодерністських принципів роботи з текстом (і це зрозуміло, зважаючи на рік написання, 2001). Композитор звертається до традицій «тихої музики»: «Апокрифи» набувають характеру спогадів про світле минуле, створюють відчуття його дистанційованості та реальності

одночасно. Нарешті, всі зміни в темі Баха наводять на думку, що «Апокрифи» Луньова можна охарактеризувати як «варіації на зняту тему», де перша частина може бути усвідомлена не як тема, а як вже безпосередня варіація на бахівську прелюдію.

Дещо інакшими видаються методи роботи з чужим текстом у «Проект Шопен» («*The Chopin Project*») молодого композитора Олафура Арнальдса, реалізований у 2015 році. Амбітний ісландський композитор посідає важливе місце у рейтингу сучасних митців, які збирають повні зали. Арнальдс безперечно має власний стиль письма, на якому досить помітно відображається вплив естетики метамодерну.

«Проект Шопен», що став результатом взаємодії композитора з німецько-японською піаністкою Еліс Сарою Отт, представляє абсолютно новий погляд на музику польського віртуоза минулого. Арнальдс обрав декілька творів Шопена і доповнив їх композиціями для струнного квінтету, фортепіано та синтезатора, об'єднавши всю цю музику в рамках одного альбому. У цьому проекті Арнальдс розкривається перед слухачем як композитор-лірик, який тонко відчуває та переживає музику XIX століття. Автор підсилює тембр фортепіано колористичними можливостями струнних і створює новий тембро-гармонічний фон широко відомих творів Шопена в дусі емпієнту.

Як повідомляє сам композитор, любов до Шопена була прищеплена йому бабусею. Поштовхом же для створення цього альбому стала, за визначенням Арнальдса, «відшліфованість» записів музики Шопена, відсутність автентичності. Тому композитор вирішив спробувати використати всі звуки приміщення як складові інтерпретації, що безумовно виділяє цей проект з поміж тисячі інших подібних записів.

До альбому увійшло дев'ять композицій, проте лише декілька з них цікавлять нас в рамках питання запозичення чужого тексту, як основи власної композиції. Це – четверта композиція – «Ремінісценція», основою якого є тема Ноктюрну до дієз мінор, що звучить в інтерпретації скрипки соло після невеликого фортепіанного вступу у попередньому треці. Композитор ніби розмірковує над темою шопенівського твору, повторюючи одні й ті самі гармонії та фрази з нього, то у фортепіано, то у ансамбля струнних в техніці мінімалізму та емпієнту. Використана тут репетитивність проявилася у постійному повторенні музичної структури з поступовим нарощуванням

звучності. Слухач очевидно відчуває «осколки» музики Шопена, проте це зовсім інший твір, хоча й дуже схожий на відомий Ноктюрн. В музиці панує тотальна рефлексія, в дусі традицій метамодерну – це ніби Шопен, але не такий, до якого ми звикли (ситуація «між»).

Подібне вирішення знаходить композитор і для шостого треку альбому «Закриті очі – Ноктюрн до мінор». Арнальдс дописує мінімалістичний вступ до шопенівського ноктюрну, виконання якого доручає ансамблю струнних. Щемливе звучання ансамблю в дусі ембієнту та секундіві затримання роблять атмосферу психологічної напруги ще очевиднішою. Після вступу звучить перший розділ Ноктюрна Шопена без змін. В другому (до-мажорному) розділі композитор поступово підключає струнні, які неначе натягнута струна звучать десь вдалині поступово «відвойовуючи» простір у фортепіано. Останнє втрачає свої сольні позиції та розчиняється, так і не завершивши твір, в огортаючому теплому звучанні струнних, які, досягнувши кульмінації, також поступово стихають, гублячись у просторі та часі.

Таким чином, альбом Олафура Арнальдса виступає великим єдиним текстом, натхненим музикою Фредеріка Шопена, що дуже точно відображено у назві. Композитор використовує найбільш важливі для нього (!) твори великого польського автора, наділяє їх власними смислами, вплітає їх у мистецьку канву сьогодення, роблячи їх по-новому актуальними та затребуваними. Арнальдс зовсім не змінює шопенівський текст (не враховуючи того, що твори звучать не в повному обсязі та інколи в іншій інструментовці) та навпаки намагається відтворити особливості звучання музики ХІХ століття, прискіпливо підходячи до оточуючого середовища, як до складової музичного процесу. Разом з тим, дописані *«авторські коментарі»* до музики Шопена, створені за канонами музики метамодерну, дозволяють наново прочитати та усвідомити музику позаминулого століття не тільки без втрати смислів, а й доповнити її додатковими образами.

Не менш цікавою спробою використання музичного тексту минулого є альбом «Вівальді: Пори року» талановитого британського композитора німецького походження Макса Ріхтера, що вперше побачив світ у 2011 році та отримав другу редакцію у 2019 році. Стиль творчості цього митця складно піддається визначенню. Західні дослідники [7] знаходять в його музиці і мінімалістичну естетику, і

елементи панк-року, і класичні канони, і емпіризм авангарду, і різкі методи електронної танцювальної музики та реміксів сьогодення.

В альбомі «Вівальді: Пори року» композитор зберігає структуру, близьку до версії концертів Вівальді. Це – 12 частин, до яких додається вступ під назвою Весна 0 (у першій версії¹⁵). Ріхтер також зберігає оригінальні тональності та майже не втручається в структуру барокового оркестру (струнні та клавесин + синтезатор, електроніка та арфа).

Метод роботи Макса Ріхтера є своєрідним, яку сам композитор називає «*recomposition*» – «рекомпозиція»: вживаючись до тексту Вівальді, він переробляє саму структуру його твору зсередини. В одному з інтерв'ю автор каже, що він обрав свої улюблені фрагменти партитури та наново змодельював їх, щоб створити «нові об'єкти», зберігши «ДНК Вівальді». Вибір методу рекомпозиції пов'язаний напряду з ідеєю написання твору, спробою його оживити перш за все для самого композитора.

«Пори року» Ріхтера – це свого роду сучасна обробка музики Вівальді: композитор створює багаточасовий звуковий пейзаж, що лише нагадує музику Вівальді, але нею не є. «Це Вівальді з родзинкою. – Говорить скрипалька Ізабель ван Кейлен. – Як музикант і як слухач вас постійно вводять в оману. Деякі частини ідентичні Вівальді, але різниця в темпі означає, що вони повністю трансформовані. ... Вівальді часто залишається впізнаваним, але як тільки ви звикаєте до цієї думки, Ріхтер знову повністю змінить курс, або ви раптом отримаєте на одну долю більше або на одну долю менше» [5]. Чи не про це писали у своїй статті Вермюлен та Аккер, описуючи метамодернізм?

Відправною точкою роботи композитора стала думка про мінімалістичність, «модульність» музики Вівальді [6]. І саме на основі вільного перемішування та повторення модулів-фраз Ріхтер «перебирає» та відтворює відому партитуру.

Інколи композитор робить невеличкі майже не помітні зміни (як, наприклад у Весна I, Осінь I, II, Зима I), а інколи вони стають очевидними (Літо I, Літо III). Композитор (або ре-композитор?) часто змінює акомпанемент, динамічні нюанси або гармонію, робить

¹⁵ У 2019 році, на честь підписання Максом Ріхтером ексклюзивного контракту з Deutsche Grammophon, було вирішено перевидати цей альбом, до якого було додано нові ремікси та 5 нових «тіней», написаних композитором.

теситурні обміни, додає нові звучання. Так чи інакше, Макс Ріхтер зберігає основні характеристики музики Вівальді (досить проста та ясна гармонія, повторюваність мелодичних елементів, важлива роль ритму, яскраві контрасти, використання оркестрових ефектів, пошук тембрів та звукової матерії, чергування темпів «швидко-повільно-швидко»), проте надає їй нового звучання за рахунок внесення незначних змін у структуру тексту та оркестровку.

Висновки та перспективи подальших розвідок. Отже, як ми бачимо у ХХІ столітті чужий музичний текст часто виступає інтенсивним стимулом композиторської творчості. Митці сьогодення, шукаючи натхнення, звертаються до музики композиторів минулого, яка не тільки не втрачає актуальності, а навпаки набуває нових смислів. Так, в музиці українця Святослава Луньова музика Баха стає приводом для створення власної композиції – свого роду **варіацій на «зняту тему»**, достатньо відому, яка не звучить, але існує у мета-музичному просторі. Метод роботи та мету проекту Олафура Арнальдса можна визначити як **авторські коментарі** до музики Шопена, її **персоналізовану адаптацію**: композитор обирає важливі для нього твори польського митця, виділяє значущі для нього фрагменти та створює музичні доповнення, які дозволяють актуалізувати цю музику у ХХІ столітті. Він не втручається в структуру авторського тексту, обходить з ним максимально бережливо, намагаючись відтворити автентичну салонну атмосферу. Метод Макса Ріхтера сам композитор називає **«рекомпозицією»**. Метою автора було вивчення музики Вівальді, її деконструкція з метою створення нового музичного тексту, схожого на музику видатного митця Бароко, пропущеного крізь призму особистого творчого мислення. Так чи інакше подібний досвід композиторів дозволяє говорити, що композиторський текст дійсно починає жити власним життям, взаємодіючи не тільки з виконавцем та слухачем, а й композитором сьогодення, який вибудовує нові міцні діалогічні відносини та підкреслюючи повернення до класичних істин в умовах коливання, як головної ознаки доби метамодерну.

Список використаних джерел і літератури:

1. Сюта Б. Статус і види цитати в музичному тексті. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. 2022. Вип. 5 (2). С. 141–152.

2. Burkholder J.P. Musical Borrowing or Curious Coincidence?: Testing the Evidence. *The Journal of Musicology*. 2018. Vol. 35, no. 2. Pp. 223–266.
3. Burkholder J.P. The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field. *Notes*. 1994. Vol. 50, no. 3. Pp. 851–870.
4. Howard V.A. On musical quotation. *The Monist*. 1974. Vol. 58, no. 2. Pp. 307–318.
5. Interview Isabelle van Keulen, official site «Dutch Nationale Opera & Ballet», 29.11.2022. URL: <https://www.operaballet.nl/en/articles/pulling-square-diamond-shape> (дата звернення 05.08.2024).
6. Interview Max Richter for YouTube channel «Star Session», 15.06.2014 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=txG4ou0MI18> (дата звернення 05.08.2024).
7. Max Richter. Biography. Deutsche Grammophon. URL: <https://www.deutschegrammophon.com/en/artists/max-richter/biography> (дата звернення 05.08.2024).
8. Vermeulen T. & Akker R. Notes on metamodernism. *Aesthetics & Culture*. Vol. 2, 2010.

References:

1. Siuta, B. (2022). Status i vydy tsytaty v muzychnomu teksti. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Serii: Muzychne mystetstvo*. Vyp. 5 (2). S. 141–152 [in Ukrainian]
2. Burkholder, J.P. (2018). Musical Borrowing or Curious Coincidence?: Testing the Evidence. *The Journal of Musicology*. Vol. 35, no. 2. Pp. 223–266 [in English].
3. Burkholder, J.P. (1994). The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field. *Notes*. Vol. 50, no. 3. Pp. 851–870 [in English].
4. Howard, V.A. (1974). On musical quotation. *The Monist*. Vol. 58, no. 2. Pp. 307–318 [in English].
5. Interview Isabelle van Keulen, official site «Dutch Nationale Opera & Ballet», 29.11.2022. URL: <https://www.operaballet.nl/en/articles/pulling-square-diamond-shape> (accepted 05.08.2024) [in English].
6. Interview Max Richter for YouTube channel «Star Session», 15.06.2014 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=txG4ou0MI18> (accepted 05.08.2024) [in English].
7. Max Richter. Biography. Deutsche Grammophon. URL: <https://www.deutschegrammophon.com/en/artists/max-richter/biography> (Accepted 05.08.2024) [in English].
8. Vermeulen, T. & Akker, R. (2010). Notes on metamodernism. *Aesthetics & Culture*. Vol. 2. [in English].

Макаренко Олександр Ігорович,
*аспірант кафедри музикознавства,
композиції та виконавської майстерності
Дніпровської академії музики*
тел.: (063) 417 - 47 - 54
e-mail: a.makarenko@dk.dp.ua
<https://orcid.org/0009-0007-2134-7133>

ІННОВАЦІЙНІ ЖАНРОВІ МОДЕЛІ МЕСИ В СУЧАСНОМУ ПРОСТОРІ

Метою статті є висвітлення інноваційних тенденцій щодо трактування жанру меси (або окремих її частин) в сучасному музичному просторі. У розкритті обраної проблематики наукової статті було використано низку **методів дослідження**: історичний – для ознайомлення з генезою жанру меси; аналітичний метод – при розгляді відібраних сучасних зразків мес різних культурно-релігійних прошарків (британські, німецькі, угорські, латино-американські), а також компаративний метод – у їх порівнянні. **Наукова новизна** статті полягає у звертанні до новітніх музичних духовних творів ХХІ ст., які ще не стали об'єктом наукових розвідок (твори «Lacrimosa»; «Прелюдія» («Епоха героїв») Балажа Хаваші, «Реквієм-Осун» Каліксто Альвареса) або у розширенні підходу до розуміння більш вивчених і відомих зразків джазових мес – «Меса у блакитних тонах» Вільяма Тодда, «Маленька джазова меса» Боба Чілкотта, «Латинська джазова меса» Мартина Воллінгера. **Висновки.** Розглянуті зразки мес 2000-х років доводять, що постійно трансформуючи та оновлюючи жанр меси (як в цілому, й інші жанри духовної музики), композитори розширюють наше уявлення про можливості сучасних духовних творів, зокрема меси. Результатом такого еволюційного процесу стає більша доступність новітніх жанрових моделей мес широкій слухацькій аудиторії, підвищення в них моментів театралізації, «концертантності» за рахунок впровадження прийомів візуалізації, створення шоу, кліпів, яскравого оформлення сцени, нетипового розташування виконавців, включення елементів хорового театру, в підсумку – максимального наближення духовних жанрів до світського контенту. У пропонованій статті

нагадується про стрімкий розвиток технологій, котрий змінює уявлення людства про життя, мистецтво, музику. Отже, у період 2000-рр. духовна музика набирає обертів та різноманітно трактується. Композитори відходять від класичності, академічності та інтерпретують твори у різноманітних стилях: джаз, естрада, фолк, мінімалізм, неокласичність. Це все підкреслює трансформацію канонічної духовної музики в сучасному просторі світосприйняття.

Ключові слова: джазова меса, жанр, духовна музика, хорівий театр, сучасність, візуалізація, композитор, інновація.

Makarenko Oleksandr, postgraduate student of the department of Musicology, Composition and Performing Skills in Dnipro Academy of Music

Innovative genre models of Mesa in modern space

The purpose of this article is to highlight innovative trends that can be attributed to the genre of the mass (or its individual parts) in the contemporary musical space. In revealing the chosen issue of the scientific article, a number of research **methods** were used, combining the historical method to get acquainted with the genesis of the mass genre; the analytical method in considering selected contemporary samples of masses from different cultural and religious backgrounds (British, German, Hungarian, Latin American), as well as the comparative method in comparing them. **The scientific novelty** of the article is in the appeal to the latest musical sacred works of the XXI century, which have not been the object of scientific research (works «Lacrimosa»; «Prelude» («The Age of Heroes») by Balanj Khawassi and «Requiem for Osun» by Calixto Alvarez) or have expanded the approach to understanding jazz masses – «Mass in Blue» by William Todd, «Little Jazz Mass» by Bob Chilcott, «Latin Jazz Mass» by Martin Wallinger. **Conclusions** the examined samples of masses of the 2000s prove that by constantly transforming and updating the genre of mass (as well as sacred music in general), the composers expand our understanding of the possibilities of contemporary sacred works, including the mass. The result of this evolutionary process is the accessibility of the latest genre models of masses to a wide audience, the enhancement of their moments through theatricalization, visualization, concertization, creation of shows, clips, bright stage design, atypical arrangement of performers, inclusion of elements of choral theater, and the approximation of spiritual genres to secular content. The article deals with the rapid development of technology, which is changing humanity's perception of life, art, and music.

Thus, in the period of 2000s, sacred music gained momentum and was interpreted in various ways. The composers depart from classical and academic approaches and interpret works in various genres and styles: jazz, pop, folk, minimalism, neoclassical. All this emphasizes the transformation of canonical sacred music in the modern space of world perception.

The key words: jazz mass, genre, sacred music, choral theater, modernity, visualization, composer, innovation.

Постановка проблеми. У пропонованій статті розглядається стрімкий розвиток технологій, котрий змінює уявлення людства про життя, про мистецтво, музику. Зараз ми можемо бачити велику кількість академічних концертів із застосуванням спеціальних ефектів: світлового шоу, відео ряду, елементів театралізації. Це допомагає більш детально зануритись у музику, але, можливо, це є її спрощення за рахунок діджиталізації? Можна вважати по-різному. Спробуємо відповісти на поставлене питання, звернувшись до інноваційних зразків мес 2000-х років.

Жанр меси постійно трансформується; як наслідок, у первісному варіанті її вже практично неможливо почути. Навіть при збереженні зовнішніх стильових атрибутів – змісту, канонічного латинського тексту, певних частин, меса трактується зовсім по-іншому на рівні стилістики, композиційної будови, виконавського складу тощо. Експериментування, оновлення, модернізація, звертання до широких мас, підвищення комунікативності духовної музики – ознаки виходу за межі лише канонічного бачення духовного жанру.

Початком процесу реформації та оновлення меси – одного з найдавніших та сталих духовних жанрів – став рубіжний період XV–XVI ст. Саме тоді меса утвердилась як провідний жанр, в першу чергу, в творчості найяскравіших представників нідерландської поліфонії – Гійома Дюфаї, Якоба Обрехта, Йоганнеса Окегема, Жоскен Дебре. Останньому з них вдалося сформувати п'ятичастинну форму меси, яка і до сьогодні являється канонічним зразком її каркасу.

Протягом наступних історичних періодів меса постійно видозмінювалась, набирала нових художньо-змістовних, стильових рис. Безперечним фактом є те, що класична духовна музика давно відійшла від своїх канонів. Тож, звернення до різних зразків мес в їх інноваційному інтерпретуванні музикантами XXI століття – часу дійсного Ренесансу духовної музики – визначає **актуальність** представленого дослідження.

Огляд літератури. У сучасному музикознавстві з'явилася достатня кількість наукових праць, присвячених месі / реквієму, як одному з провідних жанрів духовної музики. Серед найважливіших базових робіт відзначимо українських дослідників – Аделіну Єфіменко [1], Ольгу Зосім [2], Ольгу Муравську [3], які розглядають становлення і розвиток меси/реквієму в історико-культурному процесі, акцентуючи на актуальності жанру в сучасному часовому просторі. Роботи Тараса Хмилюка [4], Гуй Цзюньцзе [5] збагачують і доповнюють основні постулати стосовно мес XX – XXI ст. дослідженнями нових зразків – джазової меси Б. Чілкотта [5], мес українських композиторів О. Польового, М. Попова [4].

Для доведення поставленої мети та завдань і відштовхуючись від сучасного періоду 2000-х років, відібрано музичний **матеріал дослідження:**

1. «Меса у блакитних тонах» Вільяма Годда¹⁶;
2. «Маленька джазова меса» Боба Чілкотта¹⁷;
3. «Латинська джазова меса» Мартина Воллінгера¹⁸;
4. «Lacrimosa»; «Прелюдія» («Епоха героїв») Балажа Хаваші¹⁹;
5. «Реквієм-Осун» Каліксто Альвареса²⁰.

Метою статті є висвітлення інноваційних тенденцій щодо трактування жанру меси (або окремих її частин) у сучасному музичному просторі.

Об'єктом дослідження є жанр меси в її різновидах у композиторів першої чверті XXI століття, а **предметом** – «концертизація», візуалізація мес як одна з тенденцій новітньої хорової духовної музики.

Виклад основного матеріалу. З останньої чверті XX ст. серед численної кількості мес формується додатковий різновид, який отримав назву *джазова меса*. Першою з них стала «Джазова меса Святого Петра» Грега Сміта (1972) – американського композитора і хорового диригента. У 1997 з'являється «Меса в стилі джаз» шведського композитора, органіста і диригента Фредеріка Сікстена.

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=OnVT9A11KnI&t=2s>

¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=hPSjOvkHf3s>

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=DtQwwGYtNtM>

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=5xTX7uTjajs>

²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=v4BvdKPdefo>

Класична форма жанру меси в усіх трьох джазових інваріантах предстає в альтернативному, з точки зору музичної стилістики, вигляді. Поява трьох зразків джазових мес в 2000-роках свідчить про їх популярність і про те, що «джазова меса <...> зі стилістичного різновиду поступово перетворюється на автономний жанр із своїми атрибутами» [5, 70]. В них відбувається злиття різних стильових пластів – духовної і джазової культур, тобто, «жанров(их) й стильов(их) [ред. О. І.] феноменів, що раніше не мали точок перетину [5, 72].

Всі подібні меси розраховані на широку аудиторію і тому апелюють достатньо привабливими, зрозумілими, загальнодоступними інтонаціями, загостреною ритмікою. Крім того, в джазові меси, разом зі збереженим канонічним латинським текстом, впроваджуються елементи візуалізації, театралізації через танцювальні рухи, своєрідне розташування виконавців, відео монтаж, відео ряд.

У «Маленькій джазовій месі» британський хоровий композитор, диригент та співак Боб Чілкотт (нар. 1955) використовує характерні для джазу синкоповані ритми, гармонії, насичені септакордами, нонакордами з побічними тонами, стильовою блюзовою атрибутивністю. Основні ознаки блюзу включають в себе: використання специфічних гармонічних зв'язків, блюзового ладу (мажору з пониженими III, V, VII і підвищеним IV ступенями), блюзового вокалу. Ці атрибути дозволяють відрізнити блюз від інших жанрів музики і створюють особливе звучання.

Традиційні латинські тексти католицької меси вплітаються в джазові аранжування, що робить їх більш виразними, емоційно наповненими і доступними для слухачів. Не дивлячись на те, що повністю зберігається шестичастинна структура меси-ordinarium – «Kyrie», «Gloria», «Sanctus», «Credo», «Benedictus», «Agnus Dei» – меса Б. Чілкотта є камерним твором і за часом звучання (близько 15 хвилин), і за хоровим складом (дитячий або жіночий хор), і за типово джазовим ансамблем інструменталістів – фортепіано, ударна установка та контрабас (можливо додавання саксофона, гітари та скрипки). За словами самого автора, у передмові до видання твору, стверджується про можливість заохочення піаніста імпровізувати над акордовою структурою, а також долучати бас-гітару, барабани та будь-які інші інструменти, що можуть бути доречними у виконанні.

Джазова меса Б. Чілкотта залишає враження емоційно-піднесеного світлого твору, здатного передати через музику радість, спокій та віру.

«Меса у блакитних тонах» Вільяма Годда (нар. 1970) написана у шести частинах з виокремленням «Benedictus» як самостійної частини. За камерним інструментальним супроводом вона аналогічна месі Боба Чілкотта, тобто орієнтована на джазовий квартет – фортепіано, ударна установка, саксофон і контрабас. Але за хоровим складом вона відрізняється від «Маленької джазової меси» та виходить за рамки камерності і однорідності голосів (у Б. Чілкотта – жіночий або дитячий хор, у В. Годда – мішаний хор і солістка). До особливостей музичного стилю джазової меси В. Годда можна віднести не тільки дотримання характерних для джазу синкопованої ритміки, багат шарових гармонічних співзвучь, але й додавання елементів імпровізаційності, скажімо – соло контрабаса у частині «Benedictus» або епізоди солістки в «Credo».

У «Латинській джазовій месі» для мішаного хору та джазового квартету (фортепіано, саксофон, бас-гітара, ударна установка) англійський композитор і піаніст Мартин Воллінгер (нар. 1977) використовує пульсуючі джазові ритми, імпровізаційні вставки разом з елементами латиноамериканських ритмів сальси, мамби та босанова, додаючи тим самим духовному твору екзотики та святковості.

Схожі тенденції щодо проникнення джазової, рок музики в твори духовного спрямування з алюзіями окремих частин жанру меси/реквієму можна спостерігати в композиціях Балажа Хаваші (нар. 1975) – угорського композитора, піаніста, аранжувальника, відомого творця шоу-програм за участю фортепіано. Маємо на увазі «Lacrimosa» (2009) як алюзію одного з розділів заупокійної меси, «Прелюдію / Еру героїв» (2013), куди укрпляється теж епізод «Lacrimosa» зі збереженням лише його першого ключового слова.

Обидва твори багато в чому ідентичні за виконавським складом: хор, солісти, оркестр з ударною установкою і на першому плані фортепіано. В «Ері героїв» збільшено склад виконавців за рахунок електронних інструментів, розширення групи ударних, більшої самостійності і колоритності солістів.

Звернення до архетипу «Lacrimosa», як частини секвенції «Dies Irae» в римо-католицькій заупокійній месі, Балаж Хаваші створює певну паралель з подібним обов'язковим епізодом реквієму. Більш

явною здається алюзія в «Ері героїв», оскільки в хорівій партії прослуховуються інтонації «Lacrimosa» з Реквієму В.А. Моцарта зі збереженням навіть її основної тональності d–moll. Але стилізовані інтонації набувають більш сучасного та динамічного звучання, напруги, ритмічної імпульсивності при достатньо активному темпі.

«Прелюдія / «Ера героїв» – твір, в якому закладена ідея багаторівневої катастрофи Всесвіту. Її розкриття передбачає моменти театралізації, візуалізації, концертизації, в тому числі включення в склад епізоду «Lacrimosa». Композиція розкриває чотири параметри сучасної виконавської інтерпретації: примітивізм як метод мислення та сприйняття; схильність до візуалізації; комунікативність; синтез та еклектику жанрів і форм. Музика Б. Хаваші, з її нескладними гармоніями та простими ритмами, рельєфною мелодичною лінією достатньо легка для сприйняття, у сольних фрагментах фортепіано вона наближена до стилю мінімалізму, взагалі властивому композиторському профілю Хаваші. Лазерна шоу-програма з яскравими костюмами та димовими спецефектами втілює картину кінця світу, тобто апокаліпсису, що транслюється на екрані, підкреслюючи кожну деталь – вогонь, руйнування, попіл. Певна розстановка хору (він розміщується над сценою) асоціюється з вищим горнім світом, з категорією духовності. Початкове слово є згустком усього повного тексту «Lacrimosa».

Існують два варіанти інтерпретації твору Хаваші: перший – у вигляді відеокліпів, в яких показаний розлад між людським і природним світами. Інший варіант прочитання твору угорського композитора – безпосередньо концертна версія у вигляді театралізованого шоу, із світловими ефектами, задіяністю технічних засобів візуалізації, хореографії.

Розширюючи межі музичних жанрів. Хаваші створив свій своєрідний і неповторний музичний світ, в якому, на його думку, «культура є одним із найбільших багатств, невичерпним джерелом оновлення та прогресу, формою спілкування, яка може наблизити світи один до одного».

Окремо розглянемо «Lacrimosa» – одну з частин а cappell`ного «Реквієм-Осун²¹» сучасного кубинського композитора *Каліксто Альвареса* (нар. 1938). Хоча Реквієм був написаний ще у

²¹ Осун – штат у південно-західній частині Нігерії, а також ім'я найвищого божества народу йоруба, подібне до Іоанна Хрестителя в католицькій релігії.

1988 і не вкладається у визначені нами часові межі 2000-х рр., але популярність «Lacrimosa» в аранжуванні Соні Мегіас як самодостатньої частини, особливо її різні виконавські візуалізовані версії 2018, 2019 рр., дозволяють нам звернути увагу на твір Каліксто Альвареса.

Образи солісток можна порівняти з вищим божеством – Осун, ім'я якого закладено у назві твору. Текст солістки асоціюється з діалектом африканської мови йоруба та накладається на канонічну латинь у хоровому масиві.

Латиноамериканський Реквієм, за спостереженням колумбійського дослідника-хормейстера Mauricio Pérez, визначає синкретизм двох релігій – християнської і західно-африканської релігії «субнації» йоруба. Альварес на музичному рівні доводить рівнозначність обох культурних шарів, що співіснують за часів колонізації Латинської Америки і базуються на єдиних духовних постулатах. Співіснування розуміється на багатьох рівнях:

- одномоментного накладання двох різних мов – йоруба у солістки (її вступ зі словом Oddua співзвучне з ім'ям засновника місцевої культури Одудува) та латині у хорі;
- протиставлення статичності хористів і більш вільної манери солістки;
- контрасту ритмічних амплітуд – остинатний ритм ходи рівновеликими долями чвертей в хоровій партії і рухомий з багатьма фігурами тріолей, пауз, дрібних тривалостей, прийомом *glissando*;
- двох різних голосових подач – академічної у хора та характерного, традиційного співу солістки.

Висновки. Розглянуті зразки мес 2000-х років доводять, що постійно трансформуючи та оновлюючи жанр меси (як в цілому, й інші жанри духовної музики), композитори розширюють наше уявлення про можливості сучасних духовних творів, зокрема меси. Результатом такого еволюційного процесу стає більша доступність новітніх жанрових моделей меси широкій слухацькій аудиторії підвищення в них моментів театралізації, концертантності за рахунок впровадження прийомів візуалізації, створення шоу, кліпів, яскравого оформлення сцени, нетипового розташування виконавців, включення елементів хорового театру, в підсумку – максимального наближення духовних жанрів до світського контенту. У пропонованій статті нагадується про

стрімкий розвиток технологій, котрий змінює уявлення людства про життя, мистецтво, музику.

Отже, у період 2000-рр. духовна музика набирає обертів та різноманітно трактується. Композитори відходять від класичності, академічності та інтерпретують твори у різноманітних стилях: джаз, естрада, фолк, мінімалізм, неокласичність. Це все підкреслює трансформацію канонічної духовної музики в сучасному просторі світосприйняття.

Перспективи дослідження. Підвищена зацікавленість у духовних творах відбувається за допомогою прийомів візуалізації, шоу, кліпів, яскравого оформлення сцени, нетипового розташування виконавців, що може бути розглянутим, як нові вектори дослідження означеної теми.

Список використаних джерел і літератури:

1. Єфіменко А.Г. Католицька меса першої половини середини ХХ століття: художньо-естетичні та літургійні аспекти: автореф. дис. ... докт. мист.: 17.00.03 «Музичне мистецтво» / НМАУ ім. П.І. Чайковського. К., 2011. 34 с.
2. Зосім О.Л. Західноєвропейська богослужбова музика нового часу у вимірах «нової сакральності». *Мистецтвознавчі записки*. Вип. 28. К., 2015. С. 99–110.
3. Муравська О. Історія латинського (католицького) реквієму у руслі європейського історико-культурного процесу. *Нариси з історії зарубіжної музичної культури*. Вип. 1. Одеса: Друкарський дім, 2010. С. 49–63.
4. Хмилюк Т. «Messa-memoria» М. Попова: канонічне та неканонічне прочитання жанру. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 44. Том 3. 2021. С. 65–69.
5. Цзюньцзе Гуй Традиції масової та духовної музики в «A little jazz mass» Б. Чілокотта (в інтерпретації китайських хорових колективів). *Часопис НМАУ ім. П.І. Чайковського*. 2019. Вип. 3 (44). С. 70–81.

References:

1. Yefimenko, A.H. (2011). Catholic Mass of the First Half of the Middle of the Twentieth Century: Artistic, Aesthetic and Liturgical Aspects: Doctoral Thesis in Art History: 17.00.03 Musical Art / NMAU Tchaikovsky. K., 34 p. [in Ukrainian].
2. Zosim, O.L. (2015). Western European Liturgical Music of the New Age in the Dimensions of the „New Sacredness”. *Mystetstvoznavchi zapysky*. Is. 28. Kyiv, P. 99–110 [in Ukrainian].
3. Muravska, O. (2010). The history of the Latin (Catholic) requiem in the context of the European historical and cultural process. *Narysy z istorii zarubizhnoi muzychnoi kultury*. Is. 1: Odesa: Printing house. P. 49–63 [in Ukrainian].
4. Khmyliuk, T. (2021). M. Popov's «Messa-memoria»: canonical and non-canonical readings of the genre. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Is. 44, Vol. 3. P. 65–69 [in Ukrainian].

5. Tszuantsze, Hui (2019). The traditions of mass and sacred music in B. Chilcott's «A little jazz mass» (interpreted by Chinese choirs). *Chasopys NMAU im. P.I. Chaikovskoho*. Kyiv. Is. 3 (44). P. 70–81 [in Ukrainian].

UDC 78.03:78.087.34
DOI 10.33287/222458

Ду Бохао,
*аспірант кафедри музичної україністики
та народно-інструментального мистецтва
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника*
тел.: (097) 107 - 59 - 30
e-mail: bohaodu8@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-8457-8904>

САКСОФОННИЙ КВАРТЕТ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ 80–90-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Мета статті полягає у дослідженні жанрово-стильових тенденцій розвитку жанру саксофонного квартету в творчості українських композиторів 80 – 90-х років ХХ ст. У зв'язку із цим **методологічним підґрунтям** наукової розробки слугували: комплексний метод, системний і культурологічний підходи – в осмисленні композиторської та виконавської творчості для квартету саксофонів як складових української камерно-інструментальної музики, окресленого хронологічного відтинку; еволюційний – в розкритті історичних передумов сучасних інноваційних процесів у саксофонних квартетних композиціях українських авторів; аналітичний та типологічний – при виявленні жанрово-стильових особливостей окремих творів аналізованого жанру та об'єднання їх у типологічні групи. **Новизна статті** полягає у панорамному дослідженні жанрово-стильових процесів розвитку квартету саксофонів у творчості українських композиторів 80 – 90-х років ХХ ст. **Висновки.** На основі дослідження квартету саксофонів в українській музичній культурі відзначено, що його формування та стрімкий еволюційний розвиток зумовлені створенням та широкою концертною діяльністю Київського квартету саксофоністів (1985) під керівництвом Ю. Василевича. На основі аналітичної характеристики окремих композицій для квартету

саксофонів, створених українськими композиторами упродовж 1980 – 90-х років, відзначено, що вони написані як для традиційного складу ансамблю (О. Козаренко, Ж. Колодуб, В. Маник, В. Рунчак, К. Цепколенко), так і для мішаного, в якому із групою саксофонів досить своєрідно поєднуються бандура, ударні (І. Тараненко). Кожен із проаналізованих у статті творів для квартету саксофонів має оригінальну концепцію, пов'язану із загальною тенденцією естетики постмодернізму, з притаманним йому тяжінням до полістилітики та різноманітних синтезованих форм художньо-музичного висловлювання. Стильові уподобання авторів пов'язані із органічним поєднанням рис неофольклоризму та авангардних композиторських технік (О. Козаренко, В. Маник), джазової стилістики із сучасною мовою (І. Тараненко), втілення складних філософсько-психологічних образів (К. Цепколенко, В. Рунчак), потребують від музикантів володіння широким спектром аklasичних виконавських прийомів: гри чвертьтонів, субтонів, різноманітних *glissando*, *tremolando*, хроматичних *cluster*, сонорів та шумових ефектів (М. Мимрик).

Ключові слова: саксофон, квартет, виконавство, композиторська творчість, українська камерно-інструментальна творчість, жанрово-стильова динаміка.

Du Bohao, postgraduate student of the Department of Ukrainian music and folk instrumental art of Vasyl Stefanyk Prycarpath National University

Saxophone quartet in the works of Ukrainian composers of the 80-90-s years of the 20th century

The purpose of this proposed article is to study the genre and style trends in the development of the saxophone quartet genre in the works of Ukrainian composers of the 80-s and 90-s of the 20-th century. In connection with this, the **methodological basis** of the scientific development served as: a complex method, systemic and cultural approaches – in the understanding of compositional and performing creativity for the saxophone quartet as components of Ukrainian chamber-instrumental music of a defined chronological tone; evolutionary – in revealing the historical prerequisites of modern innovative processes in saxophone quartet compositions by Ukrainian authors; analytical and typological – when identifying the genre-stylistic features of individual works of the analyzed genre and combining them into typological groups. **The novelty** of the article lies in the panoramic study of the genre and style processes of the development of the

saxophone quartet in the works of Ukrainian composers of the 80-s and 90-s of the 20-th century. **Conclusions.** Based on the study of the saxophone quartet in Ukrainian musical culture, it was noted that its formation and rapid evolutionary development were due to the creation and extensive concert activity of the Kyiv Saxophonist Quartet (1985) under the leadership of Yu. Vasylevich. Based on the analytical characteristics of individual compositions for the saxophone quartet created by Ukrainian composers during the 1980-s and 1990-s, it was noted that they were written for the traditional composition of the ensemble (O. Kozarenko, Zh. Kolodub, V. Manyk, V. Runchak, K. Tsepkolenko), as well as for the mixed one, in which the bandura and percussion are quite peculiarly combined with a group of saxophones (I. Taranenko). Each of the works for saxophone quartet analyzed in the article has an original concept related to the general trend of postmodern aesthetics with its inherent attraction to polystylistics and various synthesized forms of artistic and musical expression. The stylistic preferences of the authors are connected with the organic combination of features of neo-folklorism and avant-garde compositional techniques (O. Kozarenko, V. Manyk), jazz stylistics with modern language (I. Taranenko), the embodiment of complex philosophical and psychological images (K. Tsepkolenko, V. Runchak), require musicians to master a wide range of non-classical performing techniques: playing quarter tones, subtones, various glissandos, tremolandos, chromatic clusters, sonors and noise effects (M. Mymryk).

The key words: saxophone, quartet, performance, composer's creativity, Ukrainian chamber-instrumental creativity, genre-stylistic dynamics.

Постановка проблеми. Творчість для духових інструментів є однією із пріоритетних жанрових галузей композиторського доробку українських авторів. Її лівову частку складає різножанровий саксофонний репертуар, представлений сольними, ансамблевими та оркестровими композиціями. Більшість із них виникла у творчому тандемі із видатними виконавцями та колективами, як-от Київський квартет саксофоністів, заснований у 1985 році кларнетистом, саксофоністом, професором, заслуженим артистом України, солістом оркестру Національної опери України, фундатором української саксофонної школи Юрієм Василевичем.

Відзначимо, що до створення жанру саксофонного квартету звернулись такі відомі українські композитори різних генерацій, як-от

Ю. Бабенко, К. Біла, Г. Гаврилець, В. Годзяцький, В. Губаренко, Є. Дергунов, Л. Етінгер, В. Єфремов, М. Золкін, Ю. Іщенко, І. Кириліна, О. Козаренко, Ж. Колодуб, Л. Колодуб, Є. Костіцин, О. Левкович, В. Маник, В. Мартинюк, В. Ніколаєв, В. Пацера, М. Пилипчак, С. Пілютиков, В. Ронжин, В. Рунчак, Б. Стронько, І. Тараненко, Л. Тур'яб, К. Цепколенко, М. Чембержі, В. Шумейко, О. Щетинський та багато інших авторів.

Актуальність теми дослідження полягає в узагальненні значного фактологічного матеріалу, стосовного саксофонного квартету в творчості українських композиторів 80 – 90-х років ХХ ст. та визначенні жанрово-стильових ознак окремих композицій для названого ансамблю.

Огляд літератури. Методологічним підґрунтям пропонованої статті слугували ґрунтовні музикознавчі розробки, стосовні теоретичного, історичного та естетичного аспектів камерного ансамблю І. Польської [17], специфіки побутування камерно-інструментального мистецтва в українській музичній культурі кінця ХХ – початку ХХІ ст., висвітленої в дисертаційних роботах Г. Асталаш [1], А. Кравченко [9]. Вельми цінну інформацію, стосовну аналізу української камерної музики 80 – 90-х років ХХ століття, в світлі ідей постмодернізму, містить монографія О. Берегової [2]. Еволюційні процеси жанру квартету висвітлено в науковій статті С. Павлишин [16], розділах «Квартет» [7], «Камерно-інструментальні ансамблі» [6] та «Музика для камерно-інструментального ансамблю» А. Калениченка [8], багатотомних академічних праць «Історія української музики» та «Українська музична енциклопедія». Інформацію про Київський квартет саксофоністів містить стаття І. Сікорської [19].

Вельми цінною видається стаття М. Мимрика [15], в якій саксофонний квартет розглядається в контексті культурологічного, психолого-педагогічного та виконавського аспектів, що частково заповнює прогалину в дослідженні аналізованого жанру. Значний фактологічний матеріал, стосовний різножанрової творчості для духових інструментів, зокрема, для саксофона представлений у вельми цінному монографічному дослідженні В. Громченка [3], дисертаційних роботах Д. Зотова [5], М. Крупця [10], В. Лебеда [11].

Аналітичну характеристику окремих композицій для квартету саксофонів українських авторів здійснено в дисертаційних працях

М. Мимрика [15], Л. Максименко [12]. Жанрово-стильові особливості репертуару «Джаз-класік» окреслено в статті О. Мельника [13].

Відзначимо, що наявні дослідження українського квартету саксофонів стосуються певних регіонів, творчості окремих композиторів, діяльності певних квартетних ансамблів. Відсутність праць, які б узагальнювали жанрово-стильові тенденції розвитку квартету саксофонів в українській музичній культурі 1980 – 90-х років підтверджує актуальність та своєчасність обраної теми. Необхідність пропонованої наукової розвідки також продиктована широкою концертною діяльністю Київського квартету саксофонів, а також Вінницького, Дніпровського ансамблів, «Леосакс» (м. Львів), «Джаз-класік»²² (м. Івано-Франківськ), численних студентських колективів.

Мета статті полягає в узагальненні жанрово-стильових тенденцій розвитку жанру квартету саксофонів українських композиторів 80 – 90-х років ХХ ст.

Об'єктом дослідження є саксофонне мистецтво в українській музичній культурі 1980 – 90-х років у єдності композиторської творчості та виконавства, а **предметом** – жанр квартету саксофонів у творчості українських композиторів окресленого хронологічного відтинку.

Виклад основного матеріалу. Інструментальний квартет є одним із найпопулярніших ансамблів академічної музики. Як слушно відзначала С. Павлишин, що «...до останнього часу саме на квартеті молоді композитори випробовували свої знання» [16, 16]. Вони полягали, зокрема, у вмінні створювати рух чотирьох рівноправних контрастних між собою голосів, використовуючи темброво-однорідні або темброво-неоднорідні (мішані) інструменти. Загалом, жанр квартету пройшов еволюційний шлях, в якому умовно можна виокремити три лінії: перша з них, в основному, зберігає класичну форму і структуру; інша пов'язана з програмністю, третьою лінією можна вважати впровадження нового стилю, чи індивідуальної музичної мови (С. Павлишин).

А. Кравченко у своїй дисертаційній роботі «Семіологія камерно-інструментального мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століть» підкреслює, що «...у порівнянні з західноєвропейською практикою, хід історичного становлення інструментальних

²² Нині колектив виступає під назвою Квартет саксофоністів Івано-Франківської обласної філармонії імені Іри Маланюк.

ансамблевих жанрів в українській музиці перетікав не синхронно. Внаслідок недостатньо сприятливих обставин для розвитку національного професійного музичного мистецтва загалом, і глибокої вкоріненості в народно-пісенні джерела та хорові (у т.ч. партесні), традиції вокально-ансамблевої творчості, зокрема, опанування камерно-інструментальних жанрів, розпочалося із деяким „запізненням”» [9, 57].

Так, шляхи формування композиторської творчості для квартету саксофонів в українській музичній культурі відрізняються від аналогічних процесів в західноєвропейській та, ширше – світовій музиці, яка упродовж ХІХ – ХХ ст. у цій жанровій галузі вже здобула значний досвід. Оригінальні композиції для квартету саксофонів в українській музиці з’являються в середині 1980-х років. Стрімкий розвиток цього жанру зумовлений створенням, як відзначалось вище, та широкою концертною діяльністю Київського квартету саксофоністів, позначеного високою професійною майстерністю, своєрідною манерою гри. У цей період українські композитори буквально «вибухнули» творами для такого ансамблевого складу (А. Калениченко). Композиції для квартету саксофонів, створені упродовж 1980–90-х років віддзеркалюють провідні стильові тенденції розвитку камерно-інструментальної творчості в українській музичній культурі окресленого хронологічного відтинку, як-от виокремлення самобутніх авторських мовно-інтонаційних комплексів і стилетворчих концепцій, розвій стильового багатоманіття [1, 74–75].

Левову частку композицій для квартету саксофонів українських авторів складають твори, які яскраво виявляють національну специфіку, відтак органічно поєднують у собі неофольклорні риси із авангардними принципами музичної семіотики. Такий стильовий синтез збагатив наявні підходи оперуванням фольклорного матеріалу, надав можливість «...не тільки транслювати в композиціях академічного мистецтва певні ладоінтонаційні фольклорні пласти (оригінальні або стилізовані), але й поєднувати їх з авангардним музичним „словником” ХХ ст. Тим самим, це дозволило сконцентрувати звукоформули національної автентичності у нових осучаснених формах музичного висловлювання» [9, 81].

Так, К. Біла, Ж. Колодуб, Л. Колодуб, О. Козаренко та інші автори у творах для квартету саксофонів використовують різні методи роботи із фольклорними джерелами, як-от стилізацію, цитування

різножанрових оригінальній мелодій, які майстерно переплітаються із новітніми композиторськими техніками. Окрему нішу займають композиції, в яких митець не вдається до вище названих методів опрацювання фольклору: самобутній мелодико-тематичний матеріал є результатом оригінального творчого мислення композитора (В. Маник).

«Інвенції» О. Козаренка (1990) (в редакції Ю. Василевича) є оригінальною спробою композитора синтезувати фольклорні джерела із алеаторичною технікою²³. Інвенція № 1 (*Allegro moderato*) ґрунтується на поліфонічних принципах розвитку музично-тематичного матеріалу: імітаційному проведенні теми, етнічного колориту якій надає гуцульський лад.

Вельми майстерно автору вдалося поєднати в Інвенції № 2 (*Recitativo doloroso*) мотивів автентичного голосіння, записаного композитором у 1953 році на Прикарпатті у Жаб'євському, тепер Верховинському районі Івано-Франківщини [12, 185], із алеаторичною технікою.

Третя частина (*Allegro giusto*) своєю жанровою генезою нагадує веселий народний танок. Відтак, музиканти повинні вміти використовувати специфічні технічні прийоми, що є необхідними для правильного трактування заключної частини композиції [12, 158].

Досить яскраво регіональну специфіку передано в циклі «Карпатські образки» В. Маника – трьох жанрових замальовках, які темпово контрастують між собою: пісні, плачі-голосінні та танці²⁴.

Перша мініатюра (*Allegretto*) занурює слухача в танцювальну стихію, викликає жанрово-стильові альянзи із весняним обрядовим фольклором та притаманними йому піснями та іграми.

Друга п'єса (*Allegro*) вносить у драматургію твору образний та жанровий контраст: являє собою плач, що вирізняється своїм експресивним характером. Його відразу підкреслює довгий форшлаг,

²³ Твір написаний для Київського квартету саксофоністів Національної філармонії України і був виконаний на Всесвітньому конгресі саксофоністів у м. Любляні (Словенія) у серпні 2006 р. «Інвенції» увійшли до балету «Дон-Жуан з Коломиї» (1989–1994) за мотивами твору Л. фон Захера-Мазоха «Венера у хутрі».

²⁴ Твір скомпонований у результаті творчої співпраці із педагогом та виконавцем, заслуженим працівником культури України, доцентом кафедри виконавського мистецтва Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника Олександром Мельником, засновника муніципального квартету саксофоністів «Джаз-класік».

нагадуючи заплачку. Драматизму висловлюванню надає також наявність у мелодико-тематичній лінії пунктирного ритму, секундових зітхань, синкопованих зупинок.

У фіналі циклу (*Allegro*), написаного у простій тричастинній формі, повертається танцювальна стихія. П'єса являє собою своєрідне ритмічне панно, в яке органічно інкрустовані яскраво виражені інтонації гуцульської мелодики.

Значний пласт композицій для квартету саксофонів складають твори, позначені естрадно-джазовою стилістикою в органічному поєднанні зі сучасною мовою, як-от «Блюз» Ж. Колодуб, «Променад» Б. Стронька, «Струмкове сонце» Богдани Винницької.

Вельми колоритною п'єсою є «Блюз» Ж. Колодуб, що вдало відтворює іманентні жанрові та стильові ознаки цього різновиду джазу. Так, у партії *Sax Alto II* (ансамбль складають два альти-саксофони, тенор та баритон) звучить витончена в інтонаційному та ритмічному аспектах фраза, що слугує вступом композиції. Загалом, п'єса вирішена у складній двочастинній формі, вираженій формулою АВ. Мелодико-тематичний матеріал характеризує часта синкопованість (внутрішньотактова та міжтактова), наявність так званих блюзових тонів.

Окрему змістову гілку складають композиції для квартету саксофонів, в яких автори тяжіють до втілення філософсько-психологічних образів, символів, за допомогою темброво-сонорної колористики кодують музичну інформацію. До них належать, зокрема, твори В. Рунчака, К. Цепколенко, С. Пілютикова та інші композиторів.

«*Contra spem spero*» (Пам'яті Лесі Українки) для квартету саксофонів В. Рунчака продовжує образну лінію *in memoriam* композиторської творчості як самого автора, так й української музики загалом [18, 27]²⁵. Іманентними ознаками таких композицій є поєднання жанрових та стильових прикмет, притаманних різним епохам. Так, у композиції «*Contra spem spero*» (Пам'яті Лесі Українки) для квартету саксофонів В. Рунчака інтонаційне зерно (e^2 - fis^2) теми (*Andante con dolore, rubato*), яку проводить упродовж всієї композиції саксофон-сопрано, апелює до фольклорних джерел. Вона, свого роду, слугує рефреном та надає творові рис рондальності, притаманній

²⁵ Відзначимо, що творів-метогу (або «музичних меморіалів») неодноразово звертались Ю. Гомельська, А. Загайкевич, В. Ларчіков, О. Мануляк, Є. Станкович, А. Томльонова, Б. Фроляк, О. Шевченко, О. Щетинський та інші українські композитори.

народній музиці. З кожним проведенням саксофоном-сопрано соло тема інтонується від різних ступенів.

Сольні епізоди вирізняються імпровізаційним висловлюванням, характерним для народного інструментального награвання, зокрема тембрової персоніфікації сопілки – однієї із «героїнь» літературних творів Лесі Українки.

Іманентними рисами композиторського стилю відомої одеської композиторки К. Цепколенко є тяжіння до вільної атональності, індивідуалізація музичних форм композиції на основі сценарної концепції, природня виразність, переважання лінійної та діалогічної фактури, втілення одвічних тем протиставлення та боротьби світла і темряви, життя і смерті, гри і долі, жіночого та чоловічого начала. Названі прикмети є характерними й для Квартету саксофонів, написаного авторкою у 1988 р. та виконаний Київським квартетом саксофоністів під орудою Ю. Василевича. Сильовою моделлю композиції є романтична симфонічна поема, яку складають п'ять контрастних у темповому та образному аспектах частин. Виконання їх атасса викликають асоціації із *perpetuum mobile*. Саме інтонаційне зерно теми першої частини *Allegretto* (саксофон сопрано) викликає асоціації із запитанням, яке розпочинається низхідним ходом на чисту кварту та завершується низхідною малою секундою. Із нього «проростає» весь тематизм першої частини, який підлягає різним інтонаційним та ритмічним метаморфозам: збагачується тріолями, мотивами із шістнадцятих тривалостей, що розпочинається, як і початкова тема, із квартового ходу.

У жанрі саксофонного квартету досить неординарне поєднання інструментів демонструє «*A prima vista*» Імпровізаційна музика для квартету саксофонів, солюючих перкусіоніста, бандуриста і автора (рояль) І. Тараненка (1996)²⁶. Сама назву твору передбачає вільний простір для творчості та виконавства. Відтак, у композиції майстерно поєднується джазова імпровізаційність із алеаторичними прийомами. Вельми неординарною органологічною знахідкою є темброве поєднання квартету саксофонів із бандурою. Також слід відзначити, що учасниками ансамблевого складу є вісімнадцять видів різних за

²⁶ Композиція створена для конкретних професійних концертуючих виконавців у сольній джазовій сфері: бандуриста Р. Гриньківа, ударника С. Хмельова, Київського квартету саксофоністів й автора аналізованого твору І. Тараненка.

походженням ударних інструментів, більшість яких вважається екзотичними²⁷ [4, 103–104].

Висновки. Формування жанру квартету саксофонів в українській музичній культурі припадає на середину 1980-х років, набагато пізніше ніж у західноєвропейській та, ширше світовій музичній культурі, пов'язаний зі створенням та широкою концертною діяльністю Київського квартету саксофоністів (1985) під орудою Ю. Василевича. Від цього часу і по сьогоднішній день не згасає плідна композиторсько-виконавська співпраця, у результаті якої з'явилися численні твори для квартету саксофонів.

На основі аналітичної характеристики окремих композицій для квартету саксофонів, створених українськими композиторами упродовж 1980–90-х років, відзначено, що вони написані як для традиційного складу ансамблю (О. Козаренко, Ж. Колодуб, В. Маник, В. Рунчак, К. Цепколенко), так і для мішаного, в якому із групою саксофонів досить своєрідно поєднуються бандура, ударні інструменти (І. Тараненко).

Кожен з аналізованих творів має оригінальну концепцію, пов'язану із загальною тенденцією естетики постмодернізму із притаманним йому тяжінням до полістилітики та різноманітних синтезованих форм художньо-музичного висловлювання, а також презентації нестандартних моделей камерно-інструментального ансамблю, зокрема в жанрі саксофонного квартету.

Так, у низці композицій самотньо поєднуються риси неофольклоризму та авангардні композиторські техніки (О. Козаренко, В. Маник), джазова стилістика зі сучасною мовою (Ж. Колодуб, І. Тараненко), втілюються складні філософсько-психологічні образи, відповідно, мають оригінальну програмну назву (В. Рунчак, К. Цепколенко).

Сучасні тенденції полістилістики, інтертекстуальності заклали розширені вимоги до виконавської майстерності саксофоністів, потребують від музикантів володіння широким спектром аklasичних виконавських прийомів: гри чвертьтонів, субтонів, різноманітних *glissando*, *tremolando*, хроматичних *cluster*, сонорів та шумових ефектів (М. Мимрик).

²⁷ Зокрема, азійського (китайські підвісні тарілки, яванські гонги, там-тами, темпле-блоки, бамбузі, арабський барабан дарабука, том-томи), латиноамериканського (кабаца, бонги, тім-балес), європейського (помпейські тарілочки, тронки), афро-американського (конги, ков-белл) походження.

Отже, творчість українських композиторів для квартету саксофонів 1980 – 90-х років демонструє значні здобутки в цій галузі камерно-інструментальної культури, чим доповнює й збагачує національну та, ширше, світову музичну культуру багатьма вартісними ансамблевими зразками.

Перспективою дослідження пропонованої теми статті є подальший еволюційний поступ українського саксофонного квартету: нещодавно з'явилися новотвори П. Пашкова, С. Пілютикова, С. Чарнецького та інших авторів, які на сучасному етапі потребують аналітичного дослідження названого жанру.

Список використаних джерел і літератури:

1. Асталаш Г.Л. Еволюція фортепіанної виразовості в камерно-інструментальних ансамблях українських композиторів останньої третини ХХ ст. (на прикладі творчості М. Скорика, Є. Станковича, В. Сильвестрова): дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Львів: ЛНМА ім. М. Лисенка, 2013. 222 с.
2. Берегова О.М. Постмодернізм у камерних творах українських композиторів 80 – 90-х років ХХ століття. Київ. 1999. 141 с.
3. Громченко В.В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика). Київ-Дніпро: ЛПРА, 2020. 304 с.
4. Дружба І.С. Сучасна бандуристика: композиторські пошуки та виконавські перспективи: дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Харків: ХНУМ ім. І.П. Котляревського, 2021. 215 с.
5. Зотов Д.І. Виконавство на саксофоні в системі музичного мистецтва ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мист. Суми: СумДПУ ім. А.С. Макаренка. 2018. 20 с.
6. Калениченко А.П. Камерно-інструментальні ансамблі. *Історія української музики: в 6 т.* / гол. ред. Г. Скрипник. К.: Наукова думка, 1992. Т. 4. С. 265–286.
7. Калениченко А. Квартет. *Українська музична енциклопедія: в 6 т.* / гол. ред. Г. Скрипник. К., 2008. Т. 2. С. 345–349.
8. Калениченко А.П. Музика для камерно-інструментального ансамблю. *Історія української музики: в 6 т.* / гол. ред. Г. Скрипник. К., 2004. Т. 5. С. 295–310.
9. Кравченко А.І. Семіологія камерно-інструментального мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століть: дис. ... канд. мист.: 26.00.01. Київ: НАКККіМ, 2021. 428 с.
10. Крупей М. Сильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості ХІХ – ХХ століть): дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Одеса: ОДМА ім. А.В. Нежданової, 2006. 236 с.
11. Лебедь В.О. Академічні твори для саксофона з духовим оркестром як репертуарна новація сучасного саксофонного виконавства: дис. ... наук. ступеня доктора філософії: 025 – Музичне мистецтво. Дніпро: КВНЗ «Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки», 2023. 247 с.

12. Максименко Л.В. Регіональні виміри академічного саксофонного мистецтва України: дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Львів: ЛНМА ім. М. Лисенка, 2020. 292 с.
13. Мельник О. Жанрово-стилістичні особливості репертуару квартету саксофоністів «Джаз-класік». *Молодий вчений*: науковий журнал. 2018. 8 (60). Publishing House «Baltija Publishing». Київ: Вид. «Молодий вчений». С. 22–25.
14. Мимрик М.Р. Квартет саксофонів: методика та практика камерно-інструментального виконавства. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. К.: Міленіум, 2010. № 2. С. 102–107.
15. Мимрик М.Р. Саксофон в українській камерній музиці кінця ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавська практика: дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2013. 244 с.
16. Павлишин С. Еволюція камерного ансамблю. *Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика*: наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. 2015. В. 34. С. 16–20.
17. Польская И.И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика: монография. Харьков: ХГАК, 2001. 396 с.
18. Прокопович Т.Ю. «Contra Spem Spero» Володимира Рунчака: жанрово-стилістичний аспект. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя* / упор. С.Д. Цюлюпа. Рівне: Волинські обереги, 2021. Вип. 13. С. 26–30.
19. Сікорська І.М. Київський квартет саксофоністів. *Енциклопедія Сучасної України* [Електронний ресурс] / Редкол.: І.М. Дзюба, А.І. Жуковський, М.Г. Железняк [та ін.]; НАН України. К.: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2012. URL: <https://esu.com.ua/article-11328> (дата звернення 21.11.2024).
20. Хрестоматія ансамблевої гри (дуети, тріо, квартети): навч. пос. для студ. вищих навч. закладів II – IV рівнів акредитації / упор., муз. ред., метод. реком. О. Мельника. Івано-Франківськ: «Лілея-НВ», 2011. 164 с.

References:

1. Astalosh, H.L. (2013). Evolution of piano expressiveness in chamber-instrumental ensembles of Ukrainian composers of the last third of the 20th century (based on the work of M. Skoryk, E. Stankovich, V. Sylvestrov). Candidate's thesis. Lviv: LNMA im. M. Lysenka. 222 [in Ukrainian].
2. Berehova, O.M. (1999). Postmodernism in the chamber works of Ukrainian composers of the 80s and 90s of the 20th century. Kyiv. 141 [in Ukrainian].
3. Hromchenko, V.V. (2020). Wind solo in European academic composition and performance of the 20th – beginning of the 21st centuries. (development trends, specificity, systematics). Kyiv-Dnipro: LIRA. 304 [in Ukrainian].
4. Druzhha, I.S. (2021). Modern bandura art: composer searches and performance perspectives. Candidate's thesis. Kharkiv: KhNUM imeni I.P. Kotliarevskoho. 215 [in Ukrainian].

5. Zotov, D.I. (2018). Saxophone Performance in the System of Musical Art of the 20th Century. Extended abstract of candidate's thesis. Sumy: SumDPU imeni A.S. Makarenka. 20 [in Ukrainian].
6. Kalenichenko, A.P. (1992). Chamber-instrumental ensembles. G. Skrypnyk (Eds.), *History of Ukrainian music: in six volumes*. (Vols. 4), (265–286). Kyiv: Scientific Opinion [in Ukrainian].
7. Kalenichenko, A.P. (2008). Quartet. G. Skrypnyk (Eds.), *Ukrainian musical encyclopedia: in six volumes*. (Vols. 2), (345–349). Kyiv [in Ukrainian].
8. Kalenichenko, A.P. (2004). Music for the chamber and instrumental ensemble. G. Skrypnyk (Eds.), *History of Ukrainian music: in six volumes*. (Vols. 5), (295–310). Kyiv [in Ukrainian].
9. Kravchenko, A.I. (2021). Semiology of the instrumental chamber art of Ukraine of the late XX – early XXI c. Doctor's thesis. Kyiv: NAKKKiM. 428 [in Ukrainian].
10. Krupei, M.V. (2006). Style bases of formation of saxophonist's performance (in the context of musical creativity of XIX–XX centuries). Candidate's thesis. Odesa: ODMA im. A.V. Nezhdanovoji. 236 [in Ukrainian].
11. Lebed, V.O. (2023). Academic works for saxophone and wind orchestra as a repertoire innovation of modern saxophone performance. A philosophy doctor's thesis (Ph.D.). KVNZ «DAM im. M. Hlinky». 247 [in Ukrainian].
12. Maksymenko, L.V. (2020). Regional dimensions of academic saxophone art in Ukraine. Candidate's thesis. Lviv : LNMA im. M. Lysenka. 292 [in Ukrainian].
13. Melnyk, O.Iu. (2018). Genre and stylistic features of the repertoire of the saxophonist quartet «Jazz Classic». *Young scientist: scientific journal*, 8 (60), (pp. 22–25). Kyiv: Vydavnytstvo «Molodyi vchenyi» [in Ukrainian].
14. Mymryk, M.R. (2010). Saxophone quartet: method and practice of chamber-instrumental performance. *Bulletin of the State Academy of Managers of Culture and Arts: science magazine*. (№ 2), (pp. 102–107).
15. Mymryk, M.R. (2013). Saxophone in Ukrainian chamber music of the late 20th – beginning of the 21st centuries: composer's creativity and performing practice. Candidate's thesis. Kyiv: IMFE im. M.T. Rylskoho, NAN Ukrainy. 244 [in Ukrainian].
16. Pavlyshyn, S. (2015). Evolution of chamber ensemble. Performing arts. Chamber-instrumental ensemble: history, theory, practice: scientific collections of the Lviv NAM named after M.V. Lysenko (Issue 34), (pp. 16–20) [in Ukrainian].
17. Polskaia, Y.Y. (2001). Chamber Ensemble: History, Theory, Esthetics: Monograph. Kharkov: KhHAK. 396 [in Ukrainian].
18. Prokopovych, T.Iu. (2021). «Contra Spem Spero» by Volodymyr Runchak: genre and stylistic aspect. S.D. Tsiuliupa (Eds.). *The history of formation and development prospects of wind music in the context of the national culture of Ukraine and abroad* (Is. 13), (pp. 26–30) [in Ukrainian].
19. Sikorska, I.M. (2012). Kyiv quartet of saxophonists. Encyclopedia of Modern Ukraine. Retrieved from: URL: <https://esu.com.ua/article-11328> (the access date 21.11.2024) [in Ukrainian].
20. Melnyk, O.Iu. (Eds.). (2011). Textbook of ensemble playing (duets, trios, quartets). Ivano-Frankivsk: «Lileia-NV». 164 [in Ukrainian].

Задорожна Тетяна Андріївна,
*асистентка кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва,
аспірантка Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка*
тел.: (068) 054 - 99 - 55
e-mail: t_ani4ka@ukr.net
<https://orcid.org/0000-0002-4756-8635>

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

МЕТАЖАНРОВІ КОНЦЕПТИ УКРАЇНСЬКОЇ АКАДЕМІЧНОЇ ПІСНІ У ЗРАЗКАХ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Метою статті є розгляд метажанрових форм української академічної пісні, як вторинної рефлексії щодо наукового досвіду з жанроутворення українського солоспіву, що простежується у зразках камерно-вокальної творчості композиторів другої половини ХХ століття. У дослідженні застосовуються: **методи** семантичного і герменевтичного текстологічного аналізу, системний та когнітивно-епістемологічний метод задля тлумачення жанрово-стильового розмаїття камерно-вокальної творчості українських композиторів. **Новизна статті** полягає у тому, що метажанрові концепти української академічної пісні у зразках камерно-вокальної творчості композиторів другої половини ХХ століття, вперше розглядаються у дослідницькій парадигмі наукового пошуку щодо максимально широкого в культурологічному сенсі тлумачення феномена «українська академічна пісня» як музичної структури, що набуває термінологічного сенсу завдяки терміносистемі «концептосфера».

Висновки. Метажанрові концепти в академічній камерно-вокальній творчості українських композиторів другої половини ХХ століття відображають авторське переосмислення традиційної жанрової системи, через синтез національних і європейських музичних традицій. Вони поєднують стилістичні й культурні елементи, формуючи складну художню структуру, що гармонійно об'єднує текст, музику та драматургію інтонацій. Такі концепти стають засобом модернізації музичного мислення, водночас акцентуючи на збереженні національної ідентичності та універсальності української музичної культури.

Ключові слова: вокальний твір, метажанрові концепти, вокальне виконавство, українські композитори, музична структура, музична композиція, трансформаційні процеси, жанр.

Zadorozna Tetyana, assistant of the Department of Musicology and Methodology of musical art, Ph.D. student at the Department of Musicology and Methodology of musical art of Volodymyr Hnatyuk National Pedagogical University in Ternopil

Vodiani Bogdan, Candidate of Arts, Professor, Honored Artist of Arts Ukraine, Head of the Department of Musicology and Methodology of Musical Art of Volodymyr Hnatyuk National Pedagogical University in Ternopil

Meta-genre concepts of Ukrainian academic song in samples of chamber-vocal works by composers of the second half of the XX century

The purpose of the article is to examine the meta-genre forms of Ukrainian academic song as a secondary reflection on the scientific experience of genre formation of Ukrainian solo singing, which can be traced in the chamber vocal works of composers of the second half of the twentieth century. The study uses the **methods** of semantic and hermeneutical textual analysis, systematic and cognitive epistemological methods to interpret the genre and style diversity of chamber music by Ukrainian composers. **The novelty of the article** lies in the fact that the meta-genre concepts of the Ukrainian academic song in the samples of chamber-vocal works by composers of the second half of the twentieth century are for the first time considered in the research paradigm of scientific research on the widest possible interpretation of the phenomenon of „Ukrainian academic song” as a musical structure that acquires a terminological meaning through the terminology „conceptosphere”.

Conclusions. The meta-genre concepts in the academic chamber vocal works of Ukrainian composers of the second half of the twentieth century are considered on the basis of some samples of vocal works by composers Y. Maitus, B. Filts, and M. Skoryk. These works reflect the author's rethinking of the traditional genre system through the synthesis of national and European musical traditions. The authors combine stylistic and cultural elements, forming a complex artistic structure that harmoniously combines text, music and dramaturgy of intonations. Such concepts become a means of modernising musical thinking, while emphasising the preservation of national identity and the universality of Ukrainian musical culture.

The key words: vocal work, meta-genre concepts, vocal performance, Ukrainian composers, musical structure, musical composition, transformational processes, genre.

Постановка проблеми. В історичній ретроспективі українська академічна пісня демонструє не лише тісний зв'язок зі своїм «корінням» – «лисенківською» моделлю солоспіву, але й суттєві трансформаційні зміни, які стосуються її жанрово-стильових форм та авторських підходів композиторів. Ці процеси відображають багатогранність концептосфери української академічної пісні, що включає різноманіття окремих концептів і мислеформ, які визначають її ментально-художню сутність. Саме досвід М.В. Лисенка як класика української композиторської школи, став основою для внутрішньої жанрової й стильової диференціації феномена «український солоспів». Це забезпечило розвиток спеціалізованих художніх концептів і створення нових жанрових форм, таких як «романс-монолог», «романс-сцена», «трагічний монолог», «романс-дума», «романс-балада», «вокально-фортепіанна поема», «вірш з музикою» тощо. Ці жанрово-стильові моделі, як концептуальні структури, тісно пов'язані із загальноєвропейським культурним досвідом, але водночас відображають національні академічні традиції та українське ментальне вираження, в якому ключовим критерієм завжди була «співність». Ці нові жанрові форми, в контексті аналізу концептосфери української академічної пісні, потребують подальшого теоретичного осмислення через залучення метажанрових концептів, які функціонують як аналітичні інструменти, що забезпечують глибший рівень синтезу між національно-специфічними та універсально-культурними елементами, а також дозволяють дослідити взаємодію між традиційними жанровими моделями й модерністськими художніми формами.

Актуальність дослідження визначається її прямим стосунком щодо музикознавчих та культурологічних завдань української наукової думки щодо подальшого вивчення камерно-вокальної творчості. На пильну увагу заслуговує актуальне питання сучасного музикознавства, пов'язане з практикою жанрових трансформацій та різноманітних авторських модифікацій узвичаєних музичних жанрів, що породжують явище «метажанровості», «...яку слід розуміти як свідомий вихід за межі академічної традиції в бік семантизації того чи іншого жанрового інваріанту» [7].

Наукове завдання, поставлене у цій статті – висвітлення метажанрових концептів української академічної пісні у зразках камерно-вокальної творчості композиторів другої половини ХХ століття, базується на теоретично обґрунтованому переконанні в тому, що українська академічна пісня є фундаментальним символом національної культури України. У світлі зазначеного твердження змінюється підхід до розуміння української камерно-вокальної творчості. Раніше це питання зосереджувалося переважно на жанрових особливостях її родової специфіки (поєднання Слова і Музики) та її зв'язку з поняттям «солоспів». Цей термін традиційно використовується для позначення широкого спектра жанрових форм української камерно-вокальної лірики. Проте, кожен із розглянутих у цій статті вокальних творів українських композиторів представлено як унікальну концептуальну структуру, створену з урахуванням особливого підходу композитора до поетичного тексту – «голосу» поета. Основою для таких методологічних змін стало впровадження до сучасного українського музикознавства метапонятійного конструкту «концептосфера» разом із відповідною терміносистемою, яка розширює аналітичний інструментарій дослідників.

Огляд літератури. Українська академічна вокальна музика – це завжди цікавий предмет дослідження, що історично різниться здобутими результатами: від ранніх студій українських дослідників, що займалися збором фольклорних джерел та першого теоретико-аналітичного дослідження вокального мелосу і метро-ритмічних особливостей народних пісень, яке здійснив Ф. Колесса до того історичного часу, коли відбулося становлення української професійної музичної творчості і в її жанровому ресурсі вже з'явилася «академічна пісня», що сформувало реальні підстави для окремого дослідницького вивчення як артефакту індивідуального композиторського мислення.

У сучасних наукових дослідженнях, особливо в контексті міждисциплінарних підходів, фактично йдеться вже про наміри входження в метафізичну реальність, що результуються когнітивно-дискурсивним вектором – від наукових рефлексій до дефініцій концептуальних структур (І. Беленкова, О. Бондаренко, Г. Джулай, О. Задорожна, В. Іващенко, В. Кононенко, В. Личковах, В. Марік, І. П'ятницька-Позднякова, Л. Шаповалова, Н. Швець та ін.).

Проте наявний досвід дослідження української камерно-вокальної музики базується головним чином на історико-типологічному підході до аналізу національної музичної спадщини. Увага зосереджується на виділенні стильових особливостей камерно-вокальної творчості українських композиторів, які відображають специфічний культурний контекст їхньої епохи. Зокрема, у цьому напрямі важливими є праці О. Баланко [1], О. Басси [2], Н. Гребенюк [3], О. Лісової [4], М. Ярکو [9], Л. Ярославич [10] та ін.

Об'єктом дослідження є концептуально-сміслові поле української академічної пісні, а **предметом** – метажанрові концепти у зразках камерно-вокальної творчості українських композиторів.

Мета статті полягає в аналітичному осмисленні метажанрових концептів української академічної пісні, у зразках камерно-вокальної творчості українських композиторів другої половини ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. Метажанрові концепти у музиці – це ідеї чи моделі, які виходять за межі традиційного розуміння жанру. Вони формуються в результаті взаємодії жанрів, стилів і художніх дискурсів, створюючи багатовимірну структуру, що об'єднує елементи різних жанрів в єдине художнє ціле. Метажанровість дозволяє композитору ширше висвітлити емоційний і семантичний зміст, інтегруючи культурні коди, поетичні структури, музичні стилі та авторську індивідуальність. В українській академічній вокальній музиці метажанровість часто виявлялася через поєднання традиційного національного мелосу, елементів народної музики та інноваційних композиційних технік.

У другій половині ХХ століття українська академічна пісня набула нових аспектів жанрової специфікації. Розвиваючись на основі історично сформованих традицій і адаптуючись до нових художніх контекстів, вокальні твори суттєво розширили свої виразово-комунікативні можливості до значень «гіпертексту навколишньої реальності» [5, 40].

Це зумовило пошук фундаментальних конфігурацій Тексту – в семіологічному аспекті, зокрема, з боку сенсово-креативних властивостей музичного мовлення як «знакової» системи, коли власне музичне вираження сприймається як специфічна модель логічного вияву відчуттів. Тому, увага зосереджується на горизонтах семантичної інтерпретації мистецького дискурсу та смислових констант вокальних творів українських композиторів у межах моделі «метажанру» (meta – через, після).

Цю модель неможливо осмислити суто прагматичним підходом, який зводиться до диференційованих відносин на рівні базових «знаків» музично-звукового середовища, таких як лексико-інтонаційні, ритмічні чи метричні елементи. Така модель, з одного боку, виходить за межі замкненої знакової системи, а з іншого – залишається локалізованою щодо певних смислів. У той же час вона відображає рівень значень музичної мови, який пізнається через узагальнення, закріплені культурною пам'яттю, і пов'язані з жанровими різновидами та їх «кодами». Це відбувається в рамках дії об'єктивного історичного закону спадкоємності (деформація, трансформація, дифузія, синтез, асиміляція), що зрештою призводить до формування нової інтеграції вищого рівня семантичного узагальнення на загальнонаціональному рівні. Тому, метажанрові форми української академічної пісні можуть розглядатися як вторинна рефлексія щодо процесу жанроутворення українського солоспіву за його жанрово-стильовими різновидами. У такій постановці питання передбачається шлях до розуміння семіозису української академічної пісні.

Тут, перш за все, необхідно враховувати інваріант української академічної пісні як своєрідну «міфологічну модель» із багаторівневою знаковою системою. У другій половині ХХ століття простежується активне зростання кількості визначальних «авторизованих моделей-варіантів», що спричиняє диверсифікацію основного інваріанту за «мовно-креативними згустками-пульсарами», що фактично долають «кору звичаю» [5, 59]. Так, «однополюсний пульсар» (визначення О. Козаренка) моделі музичного мислення являє собою «лисенківська» модель українського солоспіву з його «національними» значеннями та повсюдною затребуваністю романтичного модусу музичного вислову; «двополюсний» – у Л. Ревуцького та Б. Лятошинського, коли досягається загальнолюдське

і стильова система оновлюється в душі модерністичних стильових течій; «триполюсний» – у музиці В. Сильвестрова, Є. Станковича та М. Скорика, з їх інтенціями щодо Всесвіту та метамовними дискурсами моностилю.

Відтак, зрозуміти сенс метажанрових концептів української академічної пісні у вокальних творах композиторів другої половини ХХ століття зокрема таких форм, як «балада», «сонет» чи «поема», – означає зануритися у багатогранність концептуальних структур. Це вимагає усвідомлення високого рівня авторської індивідуалізації, яка визначає унікальність кожного творчого задуму.

Так, «баладний дискурс» у камерно-вокальній творчості Юлія Мейтуса слугує яскравим прикладом інтеграції поезики літературного слова та музичного мистецтва. Композитор майстерно поєднує виразові засоби обох видів творчості, демонструючи їх органічну єдність.

Безпосередньо «балада», як вокальний твір, є відома передусім як жанрова форма поетичної творчості лірико-епічного роду з нахилом у сфери «фантастичного», «історико-героїчного» або «соціально-побутового» типу, але обов'язково – із драматичним сюжетом [6, 77]. В українській традиції «балада» як жанр поетичної та музичної творчості, зображуючи напружений драматичний сюжет і естетику романтизму, виявляє спорідненість із народними поетичними думами з одного боку, та з ліричним романсом – з іншого. Водночас для «балади» характерне поєднання буряної природи з фантастичними образами, що додає їй особливого емоційного й сюжетного забарвлення: для прикладу, *«В'ється стежка між кущами, / Що чарзіллям заросла...»* у поетичній «Баладі» Ю. Липи.

У музичному втіленні жанр балади зберігає характерні для нього риси, такі як сюжетність, контрастні розділи, патетичні інтонації та активне використання речитативно-декламаційного типу вокальної мелодії, що підтримує модальність оповіді. Ці елементи допомагають створити яскравий драматичний ефект, підкреслюючи напруженість та емоційний зміст твору.

Так, «вокальна балада» Ю. Мейтуса «Земле рідна» на слова В. Симоненка, хоча зовні подібна до камерно-вокальних композицій у стилі «ліричного романсу», зберігає характерні для балади риси. Вона має строфічну форму, ритмічну і ладову чуттєвість у вокальній партії, що притаманна романсу. Проте на глибшому рівні це виявляється як

справжній «баладний пафос», який виражається через патетичне звернення, що підтверджує його модальну і емоційну інтенсивність: *«Земле рідна! Мозок мій світліє, і душа ніжнішою стає, як твої сподіванки і мрії у життя вливаються моє»*; і не менш патетичне прирікання: *«Хто тебе любов'ю обікраде, хто твої турботи омине, хай того земне тяжіння зрадить і з прокляттям безвість проковтне!»*.

Інтонаційно-лексичним кодом цієї балади є пульсуючі однозвуківі остинато в дусі «риторичної фігури». Модальність такого лексичного коду немов заворожує і лякає водночас – надто «мовою» інструментального тематизму. Відповідно композиційна форма твору – наскрізна із доволі сильною напругою драматургічного розвитку, що його фіналізує сильне емоційне потрясіння.

Модально унікальним стилем вокальних рецитацій вирізняються й інші балади Ю. Мейтуса, зокрема, з вокального циклу «Кобзареві»: «Хмарина в небі голубім», «Про Перебендю», «Є слова наче мед», «В хвилину сумну» на слова А. Малишка. Вони також сповнені «баладного пафосу», причому такого, що немов огортає ліричний струмінь непретензійного мелосу вокальної партії. Омузичення цих поетичних текстів здійснюється композитором засобом найретельнішого увиразнення семантики поетичних образів. При цьому провідним засобом вокалізації поетичних образів є модель декламаційного типу музично-поетичного співвідношення з «мовленнєвим жанром» та деталізуюча щодо цих образів смислова роль інструментальної тканини.

Ще одну метажанрову модель української академічної пісні, що виокремилася у камерно-вокальній творчості композиторів другої половини ХХ століття, представлено такою концептуальною структурою, як «сонет». У камерно-вокальній творчості Ю. Мейтуса – це вокальний цикл «П'ять зоряних сонетів» на вірші Л. Вишеславського: «Кущі бузкові на світанні», «Не рік, не два, а довгії літа», «Мокрий сніг. Теплінь. Дерева в білім», «Зі стапелів, що наче в небо линуть», «Місяці над Марсом два кружляє». Названі твори об'єднує високої міри поетизація або ж навіть ідеалізація медитативної модальності віршованої форми «сонету» як ліричного жанру поетичної творчості.

До числа метажанрових форм в лоні української академічної пісні у творчості українських композиторів другої половини ХХ століття

відносяться також «ліричні поеми» Богдани Фільц. У своїх вокальних творах композиторка обирає саме «поемний» тип ліричної розповіді, що вирізняє її камерно-вокальну творчість на тлі, здавалося б, близької за своєю жанровою природою форми «романсу».

Лірична вокальна поема в творчості Б. Фільц вирізняється наявністю яскравого ліричного «героя» і досить складними для словесного переказу концептами. Наприклад, її камерно-вокальні твори «Вітре буйний» на слова Т.Г. Шевченка, «Весняний вітер» на слова О. Олеся та «Зелений явір» на слова І. Франка можуть сприйматися як класичні зразки «пісні-романсу» монологічного типу. Проте, з іншого боку, в ментальному аспекті ці композиції демонструють високий рівень поетизації ключового образу, а також «сюжетну» розробку, властиву саме жанру «поєми».

Загалом, тематика ліричних поєм Б. Фільц базується на поєднанні образів природи та їх чуттєвого пережиття крізь живі людські емоції з модальністю медитації. Перелічимо декотрі з них: «Привіт тобі, мій друже, вірний гаю», «В Перемишлі, де Сян пливе» та «Хвилі щастя золотого» на слова І. Франка; диптих «Осінні настрої» («Гей, над дорогою стоїть верба» та «Ой не крийся, природо, не крийся») на слова І. Франка; «Ой по горі роман цвіте», «Сирітка», «Маленькій Мар'яні», «Сон», «Як я маю журитися», «Вітер в гаї», «Тече вода з-під явора», «Наша дума, наша пісня» на слова Т.Г. Шевченка.

Осібним чином слід виокремити стиль вокальних поєм Б. Фільц. Передусім – це специфічна максимальної сили поетичності «лінійна» перспектива вокальної мелодики з чуттєвими ладо-тональним градаціями та мікромотивними утвореннями. Тобто, йдеться про унікальність авторської манери на творення мелодичної лінії засобом максимально плавного зчеплення «пісенного складу» мікромотивів – такої «техніки», що її не сплутаєш з іншими музичними композиціями українських композиторів щодо мелодичного стилю камерно-вокального твору. Звідси, зокрема, – особлива техніка творення розлогої композиційної форми як неподільної на строфічні структури.

Унікальним зразком української камерно-вокальної творчості, де композитор використовує метажанровий підхід для збагачення музичного змісту, інтегруючи народні джерела, сучасні композиційні техніки й елементи сценічної драматургії є цикл вокальних творів Мирослава Скорика «Три весільні пісні». Цей цикл включає твори на основі народних текстів: «Ой, летіли галочки», «Шуміла ліщина» і

«Хиляються ворота». Він демонструє особливий підхід М. Скорика до осмислення народної творчості через призму академічної музики, що відображає метажанровість у поєднанні жанрових і стильових традицій із сучасними техніками.

Перший вокальний твір циклу «Ой, летіли галочки» демонструє майстерне використання народного тексту для створення камерно-вокальної музичної композиції з глибоким концептуальним наповненням, що передає дух весільної обрядовості. *Летять Галочки у Три рядочки / Зозуля попереду / Усі Галочки по Дубах сіли / Зозуля на Калині / Усі Галочки защебетали / Зозуля закувала / Ой чого куєш, чого жалкуєш, Сивая Зозуленько / Ой чи жаль тобі теї Калини, / Що стоїть при Долині.* Текст, на основі якого створено твір, є народною піснею, насиченою символами української культури: «галочки» символізують жіноцтво, «зозуля» – провісниця змін або долі, а «калина» асоціюється з красою, молодістю та дівочістю. Ця багатозначність формує основу для метажанрової інтерпретації. Вокальна лінія передає ніжність і меланхолію через плавну мелодію та мінливу динаміку. Фортепіанний супровід створює багатопланову фактуру, яка відтворює природу (образи «долини» і «калини») і додає емоційної глибини. Контраст між запитанням і відповіддю в тексті музично підкреслюється через зміну гармонійного фону й вокального висловлення, що акцентує на болісній тональності долі, яку символізує зозуля.

Друга вокальний твір циклу «Шуміла ліщина», демонструє інтеграцію народного тексту з глибокою драматичною й емоційною музичною інтерпретацією.

Шуміла ліщина, Як ся розвивала, / Плакала дівчина, Як ся віддавала. / Що другі дівчата Ще будуть гуляли, / Мені молоденькій Рученьки зв'язали. / Марусю, сестричко, Як тобі здається, / Твій братчик на війні, А ти віддаєшся? Текст народної пісні виражає одночасно радість і сум дівчини, яка прощається зі своїми дівочими роками. У тексті наявна драматична напруга між обов'язком і власними почуттями, що посилюється алюзіями на військові події (згадка про брата на війні).

Метажанрові концепти в інтерпретації М. Скорика виявляються у ліричному монолозі, де вокальна партія передає внутрішній монолог героїні, зосереджуючись на її переживаннях. Композитор використовує фольклорну стилізацію: елементи української народної

музики – ладові звороти й мелодійні інтонації, які надають автентичності музичній композиції. Фортепіанний супровід нагадує традиційні інструменти, створюючи відповідний колорит. У творі можна знайти риси народної пісні, романсу та камерної вокальної поеми, що виходить за межі традиційного жанру і демонструє метажанровий підхід.

Третя пісня циклу «Хиляються ворота» вирізняється не тільки багатогранним відображенням народного тексту, але й символічним підходом композитора до трактування сирітства як соціального і психологічного феномена. Це дозволяє слухачеві побачити національний контекст через призму універсальних емоцій.

*Хиляються ворота, / Кланяється сирота. / Приступися
близенько, / Поклонися низенько. / Сироті ся серце крає, / Що
родиноньки немає. / Поклонися чужому, / Як батеньку рідному.*

Вокальний цикл «Три весільні пісні» це не лише зразок творчого переосмислення фольклору, а й концептуальна розвідка, що виводить народні пісні на новий, метажанровий рівень, де академічна традиція гармонійно співіснує з народною культурою. М. Скорик через свої вокальні твори демонструє, як метажанрові концепти стають інструментом для поглибленої взаємодії між національним та універсальним, традиційним і модерним. Його музика відкриває нові перспективи для розуміння жанрової еволюції української академічної вокальної музики. Відтак, вивчення феномену української академічної пісні дає підстави говорити про залучення до теорії вокальних жанрів поняття метажанрового концепту, що має незмінну основу й набір варіативних характеристик. Метажанрові форми української академічної пісні – це осібною роду концепти з максимальною мірою увиразнення монологічного типу лірики у концептуальних структурах «баладного, «сонетного» та «поемного» зразків.

Висновки. Поняття «метажанр» почало активно застосовуватися в гуманітарних науках, включно з музикознавством, у другій половині ХХ століття. Воно виникло як результат розвитку міждисциплінарних підходів, які прагнули розширити уявлення про жанрову природу мистецтва, в тому числі музики.

Метажанрові концепти в академічній камерно-вокальній творчості українських композиторів другої половини ХХ століття відображаються через індивідуальне авторське переосмислення традиційної жанрової системи в контексті синтезу національної та

європейської музичних традицій. Такі концепти виходять за межі традиційного жанрового поділу, поєднуючи різні стилі, художні форми й культурні коди. Вони створюють багаторівневу художню структуру, яка інтегрує текст, музику й інтонаційну драматургію. В українській академічній вокальній музиці такі концепти є засобом збереження національної ідентичності в умовах модернізації музичного мислення, що підкреслює її універсальність і унікальність.

Перспективою дослідження є більш детальний аналіз ресурсного потенціалу метажанровості як категорії, що дозволяє композиторам більш повно виражати свої наміри і засобами музичного мистецтва осмислювати оточуючу реальність, вибудовувати філософські концепції, «розкодування» яких виставляє перед дослідниками і виконавцями унікальні завдання з інтерпретації музичних текстів. Також термінологічний апарат метажанровості ще потребує подальшого уточнення та конкретизації.

Список використаних джерел і літератури:

1. Баланко О. Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ – початку ХХІ ст. як виконавський феномен: автореф. дис. ... канд. мист. 17.00.03 «Музичне мистецтво». ОНМА ім. А.В. Нежданової, 2017. 19 с.
2. Басса О. Особливості розвитку західноукраїнської камерно-вокальної лірики у перші третині ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мист. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів: ЛНМА ім. М.В. Лисенка, 2010. 19 с.
3. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти: монографія. Київ: НМАУ, 1999. 269 с.
4. Лісова О.Г. Програмність як жанрова парадигма камерної вокальної музики: до проблеми виконавського розуміння: автореф. дис. ... канд. мист. 17.00.03 «Музичне мистецтво». ОДМА ім. А.В. Нежданової, 2009. 19 с.
5. Козаренко О. Національна музична мова в контексті постмодернізму. *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка*. Тернопіль, 1999. № 1. С. 9–16.
6. Літературознавчий словник-довідник / Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін. Київ: ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
7. Попов Ю.К. Феномен метажанровості в музиці доби Модернізму та Постмодерну. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 66. С. 96–107.
8. Симоненко В. Земле рідна. Бібліотека української літератури. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=2388> (дата звернення 15.11.2024).
9. Ярмо М. Алгоритми аналізу етнонаціональної ідентичності української музичної творчості як філософсько-методологічна проблема. *Проблеми гуманітарних наук: наукові записки ДДПУ ім. І. Франка*. В. 37. 2017. С. 190–202.
10. Яросевич Л. Співвідношення слова і музики у творчості К.Г. Стеценка. *Українське музикознавство*. Київ: Музична Україна, 1984. Вип. 19. С. 9–10.

References:

1. Balanko, O. (2017). *Ukrainska kamerno-vokalna muzyka kintsia XX – pochatku XXI st. yak vykonavskyi fenomen*. Thesis ... Cand. of Arts. 17.00.03. ONMA im. A.V. Nezhdanovoi, 19 [in Ukrainian].
2. Bassa, O. (2010). *Osoblyvosti rozvytku zakhidnoukrainskoi kamerno-vokalnoi liryky u pershi tretyni XX st.* Thesis ... Cand. of Arts. LNMA im. M.V. Lysenka, 19 [in Ukrainian].
3. Hrebeniuk, N. (1999). *Vokalno-vykonavska tvorchist: psykholoho-pedahohichnyi ta mystetstvoznavchyi aspekty: monohrafiia*. Kyiv: NMAU, 269 [in Ukrainian].
4. Lisova, O.H. (2009). *Prohramnist yak zhanrova paradyhma kamernoï vokalnoi muzyky: do problemy vykonavskoho rozuminnia*. Thesis ... Cand. of Arts. 17.00.03. ODMA im. A.V. Nezhdanovoi, 19 [in Ukrainian].
5. Kozarenko, O. (1999). *Natsionalna muzychna mova v konteksti postmodernizmu*. *Naukovi zapysky TNPU im. V. Hnatiuka*, 1, 9–16 [in Ukrainian].
6. *Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk / R. Hrom'iak, Yu. Kovaliv ta in.* Kyiv: VTs «Akademia», 1997. 752 [in Ukrainian].
7. Popov, Yu.K. *Fenomen metazhanrovosti v muzytsi doby Modernizmu ta Postmodernu*. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 66, 96–107 [in Ukrainian].
8. Symonenko, V. (Zemle ridna. Biblioteka ukrainskoi literatury. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=23887> (15.11.2024) [in Ukrainian].
9. Yarko, M. (2017). *Alhorytmy analizu etnonatsionalnoi identychnosti ukrainskoi muzychnoi tvorchosti yak filosofsko-metodolohichna problema*. *Problemy humanitarnykh nauk: nauk. zapysky DDPU im. I. Franka*, 37, 190–202 [in Ukrainian].
10. Yarosevych, L. (1984). *Spivvidnoshennia slova i muzyky u tvorchosti K.H. Stetsenka*. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 19, 9–10 [in Ukrainian].

UDC 78.01/03+78.083.1

DOI 10.33287/222460

Яцула Ганна Володимирівна,

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії

Одеської національної музичної академії

ім. А.В. Нежданової

тел.: (066) 674 - 45 - 30

e-mail: yatsula.ann27@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0001-9517-4633>

ПРОГРАМНІ ПЕРЕДУМОВИ «НОВОЇ КОНСОНАНТНОСТІ» У ТВОРЧОСТІ Г. ПЕЛЕЦІСА

Мета роботи – виявити програмні передумови «нової консонантності» в музичних творах Г. Пелеціса, шляхом семантичного аналізу циклу «Gadalaiki» («Пори року»). **Методологія роботи**

базується на поєднанні семантичного та текстологічного підходів, а також передбачає поглиблення музикознавчого жанрово-стильового методу. Зокрема, на основі вивчення програмних чинників концепції «Gadalaiki» виявляється авторське підґрунтя нової консонантної музики, що відображує / переосмислює певні події у житті композитора. **Наукова новизна** статті полягає у визначенні сутності та ролі «нової консонантності» у творчості Георга Пелеціса. Основні аспекти створення нової музичної фортепіанної програми розкриваються разом з характеристикою їх впливу на процес сприйняття та рефлексію під час прослуховування. Доводиться, що ключова реалізація смислового змісту циклу, відбувається через конструктивно-логічний план, який є частиною фактурної програми і включає як розуміння звукового матеріалу, так і елементи, що активізують образне мислення виконавця, також відображають сучасні тенденції в музиці; доводиться можливість поєднання різних стилів та жанрів в одній композиції. **Висновки.** Музика Г. Пелеціса прагне виступати найчистішим взірцем краси звучання, музично-образним втіленням любові та ніжності до людського і природного світу. З погляду професійної традиції латвійської музики, творчий всесвіт Пелеціса виявляється широким і майже незбагненим. Проте, у ній є одна загальна концепція, характеристика, яка є ключем до його світосприйняття. Це інтелектуально ясний, збалансований мелодійний музичний виклад. Цей елемент настільки ефективний, переконливий і привабливий, що від початку музика Пелеціса була охарактеризована як «нова простота», «нова узгоджена музика», нова консонантність. Важливим аспектом його музики є поняття милозвучності: звучання, приємне для слуху, гармонії, злагоди та рівноваги. Саме ці риси можна яскраво відчувати у циклі «Gadalaiki» («Пори року»), в якому слухач поринає у свого роду потік свідомості, пульс якого розгортається на свій розсуд і змінюється невлучно, як світає день або настає ніч.

Ключові слова: програмна фортепіанна музика, нова консонантність, фортепіанне мислення, творчість Георга Пелеціса, семантика, програмність, мелодійність, цикл «Gadalaiki» («Пори року»).

Yatsula Hanna, postgraduate student of the department of music history and musical ethnography of the Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music

Program prerequisites of the „New consonantity” in the creativity of G. Pelēcis

The purpose of this work is to reveal the programmatic prerequisites of the „new consonance” in the musical works of G. Pelēcis through the semantic analysis of the cycle „Gadalaiki” („Seasons”). **The methodology** of the work is based on a combination of semantic and textological approaches, and also involves deepening the musicological genre-style method. In particular, based on the study of programmatic factors of the „Gadalaiki” concept, the author's background of the new consonant music, which reflects/reinterprets certain events in the composer's life, is revealed. **The scientific novelty** of the article lies in the definition of the essence and role of „new consonance” in the work of Georgs Pelecis. The main aspects of creating a new musical piano program are revealed together with the characteristics of their impact on the process of perception and reflection during listening. It is proved that the key implementation of the semantic content of the cycle occurs through a constructive and logical plan, which is part of the texture program and includes both the understanding of the sound material and the elements that activate the imaginative thinking of the performer, as well as reflect modern trends in music; the possibility of combining different styles and genres in one unique composition is proven. **Conclusions.** The music of Georgs Pelēcis strives to be the purest example of the beauty of musical sound, a musical-figurative embodiment of love and tenderness for the human and natural world. From the point of view of the professional tradition of Latvian music, the creative universe of Pelēcis is extremely wide and almost incomprehensible. However, it has one general concept, a dominant characteristic, which is the key to his worldview. It is an intellectually clear, balanced melodic musical presentation. This element is so effective, persuasive and attractive that from the beginning Pelēcis's music has been characterized as „a new simplicity”, „a new coherent music”, a new consonance. An important aspect of his music is the concept of melodiousness: a sound that is pleasing to the ear, harmony and balance. It is these features that can be clearly felt in the cycle „Gadalaiki” („Seasons”), in which the listener is immersed in a kind of stream of consciousness, the pulse of which unfolds at will and changes imperceptibly as day dawns or night falls.

The key words: programmatic piano music, new consonance, piano thinking, work of Georgs Pelēcis, semantics, programming, melodiousness, cycle „Gadalaiki” („Seasons”).

Постановка проблеми. Час кінця ХХ століття в музиці є прагненням композиторів переосмислити музичне мистецтво, його межі та способи вираження, створюючи твори, які звертаються до інтелекту та сприйняття слухача на новому рівні, що прийнято називати етапом концептуалізму. Суть цього визначення пов'язана із зміною ціннісного статусу висловлювання автора і, як наслідок, художньо-естетичних та, безумовно, стилістичних форм його розкриття. У центрі композиторської уваги виявляється ідея, проект, концепт, для втілення якого на докомпозиційному етапі роботи формується «евристична модель» майбутнього твору – «поєднання позамузичного змісту та граматичних уявлень про нього» [4, 91].

Актуальність теми дослідження. Композитори активно експериментують з новими способами звуковидобування, використанням електронних інструментів, нестандартних музичних об'єктів і навіть з тишею як елементом композиції. Вихідним імпульсом на цій стадії творчого процесу стають звуко-тембри чи нотно-графічні структури / тексти, відкриті експериментальним шляхом, або відібрані в ході аналізу з музично-історичної спадщини, сприйняті не як коди для вираження реальності, а як носії певного «системного порядку».

Важливим аспектом концептуалізму є сам процес створення композиції. Автори можуть акцентувати увагу на різних етапах написання музики, залучаючи аудиторію до цього процесу, привертаючи увагу до перебігу процесу, а не лише до результату.

Аналіз сучасних публікацій. На сьогодні в українському музикознавстві не має фундаментального дослідження, присвяченого вивченню «нової консонантності», яке б повністю розкривало дану тематику. Серед ґрунтовних праць за суміжними напрямками можна виділити публікації О. Овсяннікової-Трель [2], О. Самойленко [3], А. Соколова [4], та ін. Також у якості джерельної бази були використані спогади Лінди Лейне [8; 9; 10] і самого Г. Пелеціса [1], газетні публікації та відео-інтерв'ю, пов'язані з темою даної статті.

Мета статті – виявити програмні передумови «нової консонантності» в музичних творах Г. Пелеціса, шляхом семантичного аналізу циклу «Gadalaiki» («Пори року»).

Об'єктом дослідження є програмність у призмі явища «нової консонантності», а **предметом** – семантичні особливості, ознаки «нової консонантності» у циклі «Gadalaiki» («Пори року») Г. Пелеціса.

Виклад основного матеріалу. Наприкінці ХХ століття композитори здійснили спроби реконструкції еталонних музично-історичних систем новоєвропейської культури, що сприяло зверненням до музичних традицій інших культур, інтеграції їх елементів у власних творах. Композитори часто залучали до формування концепції творів філософські, соціальні та політичні мотиви, що розширювало семантичне поле музичних ідей. Це сприяло залученню інтердисциплінарного підходу до музичної творчості: частого перетину її з іншими видами мистецтва – образотворчим мистецтвом, театром, перформансом, літературою. Сучасні композитори все частіше включають до музичних творів візуальні елементи, зовнішні рухи, літературний текст та інші художні компоненти (це, наприклад: Ф. Гласс «Dance piece», Тан Дун «Water Music», Kirill Richter & RICHTER TRIO live, Max Richter «South X Lullaby»).

Культура і музика кінця ХХ століття у фазі постмодернізму почала здійснювати процес переозначення, вести пошук нових конвенцій шляхом зміни ціннісної шкали, досягаючи реінтерпретації – відкриття несподіваних актуально значущих характеристик, що змінюють звичні уявлення. У свою чергу, робота з різними моделями звукових структур та текстами-патернами виявила основні типи композиційної техніки, що домінують у музиці другої половини ХХ століття й на рубежі тисячоліть: мінімалізм та інтертекстуальність.

Мінімалізм, або техніка повторень, існує, як відомо, у різноманітних варіантах – репетитивність Ф. Гласса, музика фазових зрушень С. Райха, техніка *tintinnabuli* А. Пярта, бриколаж В. Мартинова, «нова консонантна музика» Г. Пелеціса, «нова простота» М. Наймана, мета-неокласика Л. Ейнауді, Яна Тірсена та ін.

На стадії постмінімалізму виявилась здатність до асиміляції прийомів цієї техніки фактично будь-якими композиційно-стилістичними системами докласичної та класико-романтичної музики, що дозволило подолати свідомий аскетизм матеріалу та домогтися витонченої винахідливості у його розвитку. В результаті *minimal-art* стали називати «складною простотою», компромісом авангарду та постмодернізму. До того ж *minimal-music* нерідко насичена риторичними фігурами, числовою символікою, мобільними факторами розвитку, що наділяє її надсмыслами, зближуючи її образний зміст з інформаційними властивостями сучасного світу.

Якщо американський мінімалізм «чистих форм» через гіпнотизуючий вплив тривалого повтору претендує на повернення музики до ритуально-обрядової функції, то інтертекстуальна техніка, відроджуючи принцип запозичення, пародії або *varietas*-композиції, іншими словами – створення нового як уподібнення існуючим моделям, намагається повернути погляд на музику як умовний «естетичний код», подолати ставлення до неї як до «мови переживань», «сповіді душі». На думку науковців, музика перестає бути емоційно-образним вираженням взаємодії людини зі світом і перетворюється на *opus post*-музику, стосовно якої нотний текст більше не є особистим висловлюванням або одиницею виміру творчої діяльності. Замість цього, акцент переноситься на систему текстів або контекст.

У сучасній музиці наголос зміщується з індивідуального висловлювання композитора на більш складну систему взаємодій між різними текстами і контекстами. Це відображує зміну у сприйнятті музики, коли значення і зміст твору дедалі більше залежить від його місця у системі культурних, історичних і музичних текстів. Музика стає багат шаровим явищем, для якого важливим є не тільки сам твір, а й його інтерпретація, взаємозв'язки з іншими творами, а також контекст, в якому твір існує і сприймається. При цьому підході музична думка постає не лише як автономна сутність, а як частина ширшої мережі смислів і символів.

Інтертекстуальність і мінімалізм є фазою переозначення старого шляхом його перекомбінування з новим. У цьому контексті музичні твори починають розглядатися як частина широкого культурного поля, де значення формуються через взаємодію різних текстів та стилів. Інтертекстуальність підкреслює взаємозв'язок і взаємовплив музичних творів, створюючи багату мережу алузій і цитат, у той час як мінімалізм, з його зосередженням на повторенні та простоті, відображає прагнення нової чистоти, нової щирості та ясності форми, уникаючи надмірної складності.

Процес переозначення і перекомбінування не тільки демонструє кризу традиційного авторського висловлювання, а й відкриває нові можливості для творчості, отже – для розуміння «нової програмності». Музика стає майданчиком для експериментування, де композитори та виконавці можуть вільно змішувати елементи різних епох та стилів, створюючи нові смисли та способи їх висловлення. В результаті,

сучасна музика набуває поліфонічної природи, у широкому розумінні цього слова, стаючи одночасно і відображенням культурної спадщини, і інноваційною силою, здатною переосмислювати і трансформувати цю спадщину в контексті нових художніх та філософських ідей.

Програмність у сучасній музиці виходить за межі класичного розуміння цього терміну, оскільки композитори оперують звуковими одиницями, сонорна природа яких передбачає синестезійний вплив на слухача, акцентуючи пріоритет безпосередньо-інтуїтивного способу пізнання. Музична культура нашого часу намагається перебудувати структуру сприйняття, яке пов'язане з формуванням «метамузичної свідомості» через зміну чужих нотних текстів або створення власних з використанням змішаних технік, долаючи межі нормативного смислоутворення та змінюючи принципи «прямого» авторського мовлення.

Формування метамузичної свідомості означало прагнення подолання парадигми класичної музики, ширше – новочасової парадигми свідомості. Це прагнення полягало у спробі звільнити музику від традиційних рамок та обмежень, дозволити їй існувати у більш гнучкому, вільному форматі. Подолання парадигми класичної музики та новочасової парадигми свідомості означало не просто відмову від усталених традицій, а й відкриття нових можливостей для музичної творчості та її сприйняття, в якому переважає інтуїтивне, безпосереднє та синестезійне діяння звуку та музичного образу.

Сучасна програмна музика часто зосереджується на концепціях та ідеях, що виходять за межі самої музики. Пріоритетом для композиторів стають стан і почуття людини, яка відчуває внутрішній спокій і насолоду світом; це сприяє перетворенню музики на засіб вираження складних багатошарових смислів. Прикладом тут може виступити твір Філіпа Гласа «Метаморфози»: серія з п'яти п'єс для фортепіано, написаних у 1988 році, в яких композитор використовує мінімалістичні техніки, патерни, що повторюються, та їх поступові зміни, щоб створити гіпнотичні та медитативні звукові простори. Це також твір Арво Пярта «Für Alina»: коротка п'єса для фортепіано, написана в 1976 році, що стала одним з перших прикладів стилю «тінтінабулі» композитора – твір, який відрізняється мінімалістичною текстурою та медитативним характером, створюючи відчуття тиші та спокою.

Прагнення до «ідеалів радості та блаженства», а також домінування консонансу, затвердилися в музиці кінця ХХ і початку ХХІ століть. В умовах негативної соціальної реальності це явище отримало форму тенденції «договорювання» або «постлюдійної музики». Провідні композитори цього руху, такі як В. Сильвестров і Г. Пелеціс, на практиці та в теорії обґрунтовуючи «нове мистецтво», дійшли висновку, що подібний «посткриптус», черпаючи натхнення з накопиченого минулого, здатний лише на короткочасні спалахи, які тимчасово продовжують життя музичного мистецтва. Вони вважали, що для створення по-справжньому значущих і сталих творів необхідно вийти за межі традиційних форм і шукати нові шляхи музичного вираження, які відбивали б сучасну реальність і культурні зміни.

Г. Пелеціс у своєму інтерв'ю говорив, що для нього в музиці головне «евфонія та калокагатія – це означає „прекраснозвуччя, милозвучність”». Естетика недосконалого консонансу, насолода милозвучністю терції, сексти. Все, що я роблю – і Мартинов, і Карманов, і багато хто ще – це гімн евфонії. А калокагатія – це грецьке слово, означає поєднання естетичного та етичного позитиву. Композитори пишуть музику з двох причин: щоб інтелектуально говорити зі слухачем, а також заради самої музики. Мені дорожче друге. Усе моє творче натхнення походить з музики, з милозвучності, яка виступає ідеальним відображенням або втіленням батьківщини. Прагнення до цього ідеалу – найважливіша тема в моїй творчості» [7].

Так само компромісними варто визнати експерименти з тризвуками, елементами і звукорядами діатонічних ладів (наприклад, у композиції in C Т. Райлі), прагнення вбудувати їх в систему хроматики у техніці мінімалізму. З погляду її прихильників, «мінімалізм – повернення музики до її природного стану». Проте будь-яке повернення до витоків після набутого іншого досвіду пов'язане з переосмисленням старих категорій.

Георгій Пелеціс – один із найавторитетніших композиторів та музикознавців Латвії. Головні особливості музики композитора – вираз позитивних емоцій, радість і легкість звучання, передача глибокого роздуму над проблемою ідеалу та прагнення до нього.

Музику Георга Пелеціса не можна помістити в рамки будь-якої естетичної концепції. Звертаючись до колишніх, вже відомих, канонів, Г. Пелеціс розвиває тему причетності нашої естетичної свідомості до багатогранного творчого досвіду минулого, що неминуче

відбувається, коли ми звертаємося до будь-якого музичного твору. Жоден твір не може існувати окремо від загального комплексу накопичених знань про музику та наявних виражальних засобів у сфері світової музичної культури.

Г. Пелеціс виділяється серед багатьох сучасних композиторів своїм прагненням висловлювати високі гуманістичні ідеї за допомогою простих засобів, при цьому підтримуючи гармонійний баланс між змістом та інтонаційним багатством.

Композитора цікавить не те, що музика знаходить, а те, що вона втрачає – і у своїх творах він ніби підхоплює кинуті, недомовлені речі зі старої музики, забуті мотиви та інтонації. «Мені взагалі нецікавий прогрес, я хочу бути садівником у саду тисячолітньої музичної культури», – каже він. Нехай навіть сучасне життя цьому потягу до ейфонії, прекрасному в музиці, зовсім не відповідає: «Класики – Моцарт, Гайдн – все-таки буквально жили у світі прекрасного; між прекрасним та життям стояв знак рівності. У романтиків навколо нічого прекрасного вже не було, воно залишалося лише в їхніх мріях, фантазіях. Це нам, звісно, дуже зрозуміло» [11].

Г. Пелеціс зазначає, що роль композитора в сучасному світі змінилася: від нього більше не очікують одкровень, як це було у ХХ столітті. Сучасні технології надають можливість слухати будь-яку музику в необмеженій кількості через якісні записи, спеціалізовані TV-канали, радіостанції та інтернет. Однак такий інформаційний достаток створив розрив між слухачем та музикою, а також посилив диференціацію всередині самої музичної сфери. «Кожен напрямок має свою аудиторію, свої фестивалі, меценатів та „тусовку”, – каже композитор. – Як у мові є люди, які знають лише одну мову, є поліглоти, так і в музичному середовищі. Важливо бути в курсі того, що відбувається в музиці, і знайти свою „власну музику”» [6].

Говорячи про Пелеціса як новатора, важливо відзначити його схильність до об'єднання різних стильових рис в єдину художню концепцію, яка не обмежується одним стилем минулого. Під покровом мінімалізму він часто поєднує елементи необароко, неокласицизму на кшталт Гайдна і Моцарта, неоромантизму, неофольклоризму, а часом і неосередньовіччя. У цьому контексті можна припустити, що найбільш слушним терміном для такого симбіозу буде «неостилістика».

Г. Пелеціс відзначав «...зараз, взагалі-то, актуально абсолютно все: і сучасна музика, і барочна. Якщо зіграти слухачеві якогось Перотина, це XII століття, або Гійома де Машо, це XIV століття, і запитати, чи це може бути сучасним твором, багато хто скаже – та запросто. ...Відбулася глобалізація культури, не тільки у просторі, а й у часі. І мені нецікаво від цього дистанціюватись і займатися гостроактуальними технологічними експериментами. Мене цікавлять вічні речі. У старовинній музиці є все, що нам потрібно, і це дуже просто. Я не те щоб проти авангардної, технологічно складної музики, просто мені особисто це все не близько» [11].

Принцип неостилістичної композиції є гармонійною звуковою організацією, що прагне відтворити єдине, охоплює різні музичні епохи, звуковий простір. Його мета – одночасно виявити та поєднати різні неостилі. Це породжує своєрідний ретроспективний ефект, слухове дежавю, коли, незважаючи на новизну музики, підготовлений слухач здатний відчутти рух стильового компасу. Відновлюються глибинні шари пам'яті, у яких приховано давно забуте. Це ніби звучання знайомого голосу, що проходить крізь віки і порушує тишу часу.

Творчий та життєвий шлях Георга Пелеціса різнобічний і духовно насичений. Музична творчість композитора відрізняється багатошаровістю, поліфонічністю та ретроспективністю, вимагаючи особливої уваги до деталей при прослуховуванні. При цьому його музика залишається красивою і легко сприймається, що підтверджує бажання музичних критиків віднести Пелеціса до композиторів напряму «нової простоти». Цей стильовий напрям цінує класичні форми та тональну гармонію. В одному інтерв'ю, коли Пелеціса запитали про головну мету його творчості, він відповів: «...музика – це краса, що звучить, і хочеться бути причетним до створення цієї краси» [1]. Його музика характеризується світлим настроєм, легкістю звучання, плинністю та здатністю передавати позитивні емоції.

Серед його творів для фортепіано цикл «Пори року» («Gadalaiki») є особливо примітним; це цикл із шести творів – чотири з них відбивають певні пори року, до яких додано два твори, пов'язані з Новим роком. Весь цикл звучить близько ста хвилин і писався композитором понад сорок років. Запис усіх частин циклу «Пори року» («Gadalaiki») був зроблений у 2022 році латвійською піаністкою Ліндою Лейне [8].

Кожен твір циклу є розгорнутою музичною формою, з тривалістю від п'ятнадцяти до двадцяти п'яти хвилин, що надає Пелецісу можливості розвивати і різноманітно розкривати мелодійні теми. Це дозволяє не тільки детально опрацювати музичні ідеї, але й створити для слухача по-справжньому захоплюючий досвід занурення в музичні образи, надаючи простір для емоційних та стилістичних контрастів, що посилює враження та робить кожен твір завершеним та самодостатнім.

Цикл відкривається твором «Jaungada mūzika» (Новорічна музика), який починається м'якими, майже формульними інтонаціями, що нагадують танцювальний ритм. Поступово музика набирає енергію та темп, пошавляючись з кожною хвилиною. Цей перший твір циклу, написаний у 1977 році, найбільш яскраво демонструє вплив епохи Відродження та Бароко, викликаючи асоціації з новорічними святами того часу. Музична композиція плавно переходить від урочистих, святкових тонів до глибших, споглядальних мелодій. Виконання піаністкою Ліндою Лейне додає твору необхідної витонченості та точності, підкреслюючи багат шаровість та нюанси звучання, посилює враження від музики.

Друга п'єса, «Pavasara mūzika» (Весняна музика), з перших хвилин наповнена почуттям трепету, можливо, передаючи відчуття зимового пейзажу, який повільно поступається місцем весні, що повільно пробуджується. Восьмі тривалості у верхньому регістрі викликають асоціації з весняною крапельлю та першими теплими променями сонця на засніжених краєвидах. Велична та меланхолійна атмосфера поступово пом'якшується, додаючи світлі, мрійливі, позитивні відтінки музичного звучання. Ліричні, м'які розспівні мотиви змінюються контрастними, бравурними епізодами з хитромудрими ритмічними фігураціями. Завершується частина повтором початкових мотивів весняного пробудження. Виконання Лінди Лейне майстерно передає глибину твору, розкриваючи всі його емоційні грані та створюючи глибоке, проникливе звучання, в якому відчувається контраст між зимовою задумливістю та весняним оновленням.

Найтриваліша п'єса циклу – це «Vasaras mūzika» (Літня музика), яка звучить двадцять п'ять хвилин. Протягом цього часу композиція малює мальовничу картину літа, насичену як ідилічними, теплими днями, так і драматичними літніми бурями. Лінда Лейне віртуозно

передає чергування моментів напруженості та тонкого споглядального спокою, завдяки чому музика ніби оживає. Її виконання віртуозно розкриває багату палітру настроїв та фарб, які роблять «Літню музику» виразною та чарівною, залучаючи слухача до кругообігу літніх відчуттів.

«Rudens mūzika» (Осіння музика) – четверта частина циклу «Пори року» Г. Пелеціса, найпохмуріша в порівнянні з іншими частинами. Мелодичні лінії в Rudens muzika плавні, стримані, повторювані, немов підкреслюють циклічність часу. Мелодія рухається невеликими інтервалами, створюючи у слухача почуття монотонності та неминучості, що також відповідає осінній тематиці – образу повільного, але неухильного згасання природи. Ритм твору простий і не насичений складними метроритмічними фігураціями, що додає спокою та стабільності, які асоціюються з осіннім ритмом життя, котре поступово сповільнюється. В емоційному плані «Rudens mūzika» викликає почуття задуму, спокою, але також легкого смутку та ностальгії. Цей твір наче передає осінній ландшафт, занурений у туман, коли природа готується до зими. Г. Пелеціс створює атмосферу споглядання та роздумів, не вдаючись до різких емоційних контрастів, але залишаючи відчуття туги.

Далі похмура «Rudens mūzika» (Осіння музика) плавно змінюється на задумливу й розмірену «Ziemas mūzika» (Зимова музика) – це поєднання спокою і прихованої сили. Пелеціс передає відчуття зимового спокою, але водночас підкреслює потенційну енергію, приховану в цій «замерзлій тиші». Мелодична лінія в основному монотонна, як застигли під снігом звуки, але при цьому в них є деяка прихована внутрішня динаміка, що дозволяє їм поступово розвиватися. Пелеціс вдається до простих, майже народних інтонацій, але вони обрамлені сучасною гармонією, створюючи враження одночасно близького і далекого простору. Ритм також відіграє важливу роль у передачі стану нерухомості або уповільненого руху, що асоціюється із замерзлою природою. Повторювані ритмічні патерни можуть нагадувати падіння снігу або тихе, ритмічне дихання зими. У творі часто відчувається метрична стабільність, що підкреслює рівну течію часу. У фіналі цієї частини похмурі настрої поступово змінюються на мажорні, світлі та грайливі інтонації, немов готуючи слухачів до новорічних урочистостей, котрі незабаром настануть. Завершення твору побудовано на довгих, протяжних нотах у низькому

регістрі, які створюють ілюзію звучання годинника, що розмірено відраховує час до свята, додаючи атмосферу очікування і наближення перелому в ході часу.

Весь цикл завершується поверненням до Нового року – «Jaunais gads atkal klāt» (Новий рік знову тут), частиною, що була написаною більш ніж понад сорок років після першої роботи в цьому циклі. Твір поєднує в собі елементи урочистості, грайливості та легкості, що створює яскравий контраст із попередніми, більш задумливими частинами.

Мажорні гармонії надають твору відчуття радості та легкості, а використання простих тональних рухів підкреслює загальну простоту та доступність музики. Час від часу Пелеціс вводить несподівані модуляції або гармонійні відтінки, щоб надати музиці відчуття свіжості та новизни. Мелодія в цій частині яскрава, енергійна і легко запам'ятовується. У ній відчувається ритмічна пульсація, що створює відчуття руху та підйому. Мелодичні теми та ритмічні угруповання нагадують народні чи танцювальні мотиви, сприяючи атмосфері радості та ярмаркових веселощів. Ритмічна структура складніша, ніж у попередніх частинах, з акцентами на синкопах та яскраво вираженими метричними змінами. Це надає музиці рухливості і створює відчуття безперервного руху, ніби музика «котиться» вперед разом із наближенням свята. Пелеціс вдало передає атмосферу радісного хвилювання, пов'язаного з наближенням Нового року. Емоційні акценти припадають на кульмінаційні моменти, у яких музика стає гучною та повнозвучною, символізуючи вершину святкування.

Зберігаючи святкову атмосферу більш раннього твору, Пелеціс продовжує з'єднувати століття у своїй музиці, а Лінда Лейне влучно й емоційно завершує цю музичну подорож довжиною в рік.

У циклі «Пори року» основний наголос робиться на медитативних та рефлексивних елементах, хоча в ньому зустрічаються енергійні спалахи радості та моменти феєрії. Теми часто повторюються, і іноді здається, що Пелеціс міг би скоротити деякі фрагменти. Але, можливо, саме в цьому полягає унікальність його стилю: ці повторювані, здавалося б, прості теми надають його творам деякої подібності до сновидіння, ефектів гіпнотичного стану, у якому здійснюється повільна прогулянка крізь усі пори року.

Висновки. Музика Г. Пелециса – це поєднання краси, глибини та зворушливої щирості, тому не дивно, що вона знайшла відгук у слухачів у всьому світі. Вона не тільки мелодійно багата, а й сповнена внутрішнього світла та позитивної енергії. Виконання Лінди Лейне, її глибоке розуміння образного змісту музики та увага до нюансів емоційного розвитку, робить «Gadalaiki» справжньою музичною подорожжю, наповненою чуттєвістю та витонченістю.

Георг Пелеціс проявив себе як талановитий композитор, який зумів у своїй творчості об'єднати уявлення про красу музичних творів своїх видатних попередників. Це дало йому змогу не лише висловити повагу до минулого, а й узяти на себе завдання створення нової концепції чистої, розумної краси, вільної від надмірної складності звучання та навмисних спотворень мелодики.

Перспективи дослідження означеної теми полягають у подальшому вивченні «нової консонантності» як необхідної стильової семантичної домінанти сучасної музики.

Список використаних джерел і літератури:

1. Мальтійський вісник. Георг Пелеціс: «Музика – це краса, що звучить». URL: <http://maltavest.com/publikaczii/georg-pelecis-muzyka-eto-zvuchashhaya-krasota.html> (дата звернення: 10.08.2024).
2. Овсяннікова-Трель О.А. «Нова простота» як явище сучасної музики в понятійному контексті новизни. *Українське музикознавство*: зб. наук. ст. Київ, 2020. Вип. 46. С. 111–126.
3. Самойленко О.І. Музично-мовна свідомість як історичний та психологічний феномен: творчі конекції і теоретичні пролонгації. *Нові віхи розвитку культури і мистецтва у XXI столітті*: колективна монографія. Львів-Торунь: Ліга-Прес, 2021/2022. С. 1–22.
4. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М.: Музыка, 1992. 230 с.
5. Egils Kaljo February „Linda Leine performs Georgs Pelēcis' haunting Gadalaiki cycle”. URL: <https://latviansonline.com/16326-2/> (дата звернення: 10.08.2024).
6. Georgs Pelēcis. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Пелеціс,_Георг (дата звернення: 29.07.2024).
7. Georgs Pelēcis. URL: <https://www.lmic.lv/en/composers/georgs-pelecis-314#work> (дата звернення: 10.08.2024).
8. Pianiste Linda Leine – Performance. URL: https://jimdo-storage.global.ssl.fastly.net/file/d3de13f6-4944-457c-85ab_LMIC (дата звернення: 03.10.2024).
9. Pianiste Linda Leine dubultalbums „Georgs Pelēcis. Seasons”. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6xuFenztC58> (дата звернення: 19.08.2024).

10. Pianiste Linda Leine: Georga Pelēča mūzika man bija kā templis un glābiņš. URL: <https://klasika.lsm.lv/lv/raksts/pa-celjam-ar-klasiku/klasikas-viesna-pianiste-linda-leine> (дата звернення: 20.09.2024).
11. Plaukstošie kontrapunkti. Intervija ar komponistu Georgu Pelēcis. URL: <https://www.diena.lv/raksts/kd/intervijas/plaukstosie-kontrapunkti.-intervija-ar-komponistu-georgu-peleci-14289063> (дата звернення: 20.09.2024).

References:

1. The Maltese Gazette. Georg Pelecis: „Music is the beauty that sounds”. URL: <http://maltavest.com/publikaczi/georg-pelecis-muzyika-eto-zvuchashhaya-krasota.html> (access date: 10.08.2024) [in Latvian].
2. Ovsyannikova-Trel, O.A. (2020). „New simplicity” as a phenomenon of modern music in the conceptual context of novelty. *Ukrainian musicology*: coll. of science Art. Kyiv. Is. 46. P. 111–126 [in Ukrainian].
3. Samoilenko, O.I. (2022). Musical and linguistic consciousness as a historical and psychological phenomenon: creative connections and theoretical prolongations. *New milestones in the development of culture and art in the 21st century*: a collective monograph / by General. ed. O.I. Samoilenko. Lviv-Torun: League-Press. P. 1–22 [in Ukrainian].
4. Sokolov, A. (1992). Musical composition of the 20th century: dialectics of creativity. M.: Music. 230 [in Russian].
5. Egils Kaljo February „Linda Leine performs Georgs Pelēcis' haunting Gadalaiki cycle”. URL: <https://latviansonline.com/16326-2/> (access date: 10.08.2024) [in English].
6. Georgs Pelēcis. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Пелеціс,_Георг (access date: 29.07.2024) [in Ukrainian].
7. Georgs Pelēcis. URL: <https://www.lmic.lv/en/composers/georgs-pelecis-314#work> (access date: 10.08.2024) [in English].
8. Pianist Linda Leine – Performance. URL: https://jimdo-storage.global.ssl.fastly.net/file/d3de13f6-4944-457c-85ab_LMIC (access date: 03.10.2024) [in English].
9. Pianist Linda Leine's double album „Georgs Pelēcis. Seasons”. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6xuFenzTC58> (access date: 19.08.2024) [in Latvian].
10. Pianist Linda Leine: Georg Peleč's music was like a temple and salvation for me. URL: <https://klasika.lsm.lv/lv/raksts/pa-celjam-ar-klasiku/klasikas-viesna-pianiste-linda-leine> (access date: 20.09.2024) [in Latvian].
11. Flourishing counterpoints. Interview with composer Georga Pelecis. URL: <https://www.diena.lv/raksts/kd/intervijas/plaukstosie-kontrapunkti.-intervija-ar-komponistu-georgu-peleci-14289063> (access date: 20.09.2024) [in Latvian].

Фик Юрій Вікторович,
*аспірант Національної академії
керівних кадрів культури та мистецтв*
тел. (063) 71 - 55 - 014
e-mail: dmz2123.yfik@dakkkim.edu.ua
<https://orcid.org/0009-0009-3900-1805>

«СИМФОНІЄТА» Є. СТАНКОВИЧА ЯК МУЗИЧНИЙ МАНІФЕСТ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Метою статті є аналіз «Симфонієти» Є. Станковича з точки зору особливостей музичної мови твору та їх взаємозв'язку із національною українською музичною традицією. **Методи дослідження.** Пропонується композиційно-драматургічний аналіз твору, де унаочнюється принцип авторського методу Є. Станковича, роботи з тембровою драматургією та іншими музичними прийомами, що дозволяють композитору органічно поєднувати квазіфольклорні мотиви із його авторським оркестровим стилем. Використовується також порівняльний аналіз із традиційними фольклорними формами та історико-культурний аналіз впливу твору на формування національної ідентичності. Обраний для дослідження твір є важливим етапом у розвитку української музичної культури, а його аналіз показує впливовість композиторського мислення на формування національної ідентичності. У статті досліджується специфіка музичної мови, яка підкреслює фольклорне спрямування цієї композиції. **Наукова новизна** статті полягає у переосмисленні музикознавчих підходів до вивчення визначних творів як культурного феномену, що відображає національну самосвідомість. Такий підхід дозволяє обґрунтувати використання фольклорних мотивів у сучасній академічній музиці та їх ролі у вираженні національної ідентичності. **Висновки.** «Симфонієта» Є. Станковича проявляється як культурний символ, який органічно поєднує фольклорний контекст із сучасними музичними формами та «фірмовим почерком» автора, що в комплексі сприяє плеканню національної ідентичності у музичному мистецтві. Твір стає мостом між минулим та сучасністю, акцентуючи на унікальності та динамічному розвитку української музичної культури.

Ключові слова: Євген Станкович, Симфоніета, національна ідентичність, фольклор, музичний маніфест, темброва драматургія, українська культура.

Fyk Yuriy, PhD candidate in Arts at the National Academy of Culture and Art Management

„Symphonietta” by Y. Stankovych as a musical manifesto of national identity

The purpose of this article is to analyse the „Symphonietta” by Yevhen Stankovych in terms of the peculiarities of the musical language of the work and their interrelation with the national Ukrainian musical tradition. **The research methods.** The article offers a compositional and dramatic analysis of the work, which illustrates the principle of the author’s method of working with timbre drama and other musical techniques that allow the composer to organically combine quasi-folklore motifs with his own orchestral style. The comparative analysis with traditional folklore forms and historical and cultural analysis of the influence of the work on the formation of national identity are also used. The work chosen for the study is an important stage in the development of Ukrainian musical culture, and its analysis shows the influence of the composer’s thinking on the formation of national identity. The article explores the specifics of the musical language, which emphasises the folklore orientation of this composition. **The scientific novelty** of the article lies in the rethinking of musicological approaches to the study of outstanding works as a cultural phenomenon reflecting national identity. This approach allows us to substantiate the use of folklore motifs in contemporary academic music and their role in expressing national identity. **Conclusions.** „Symphonietta” by Y. Stankovych is manifested as a cultural symbol that organically combines the folklore context with modern musical forms and the author’s „signature”, which together contributes to the cultivation of national identity in the musical arts. The work becomes a bridge between the past and the present, emphasising the uniqueness and dynamic development of Ukrainian musical culture.

The key words: Yevhen Stankovych, Symphonietta, national identity, folklore, musical manifesto, timbre drama, Ukrainian culture.

Постановка проблеми. У сучасному українському музикознавстві дедалі більше уваги приділяється дослідженню національної ідентичності в музичному мистецтві. Серед сучасних

композиторів, чия творчість її яскраво відображає, особливе місце займає Євген Станкович. Його твори, зокрема й «Симфоніета», є значущими прикладами українського музичного світобачення, що відображають багатство культурної спадщини.

Головною загальною суперечністю є питання про те, як композитори використовують музичні засоби для вираження національної ідентичності. Саме під цим кутом зору будемо розглядати в цій статті «Симфоніету» Є. Станковича.

Проблематика, що потребує ґрунтовного дослідження полягає в тому, щоб визначити, яким чином музичні засоби, використані в обраному для дослідження творі, сприяють створенню семантичного кола національної ідентичності.

Актуальність дослідження полягає у визначенні спектру фольклорних та квазіфольклорних елементів, що інтегровані у «Симфоніету», та їх взаємодія із сучасними композиторськими техніками, переосмисленими музичними формами та метастильовими процесами.

Огляд літератури. Для української культури питання відстоювання національного ідентитету завжди було гостро актуальним, а наразі ця тенденція підсилилася в геометричній прогресії. Науковці, музикознавці активно реагують на соціокультурний «клімат», результатом чого стає поява великої кількості робіт, присвячених питанням національної ідентичності, позиціонування української музичної культури у світовій спільноті, популяризації та розшифруванню «прихованих ідей» творів українських композиторів.

Ми не випадково обрали для дослідження твір, написаний у 1971 році, у період культурного «криголаму» у композиторській творчості шестидесятників, авангардистів, неофольклористів. «Симфоніета» Є. Станковича належить до його ранньої творчості, коли карбувався його «фірмовий почерк».

Проте, на нашу думку, використання фольклорних елементів музичних пейзажів та тембральних імітацій народної музики свідчить про прихильність митця до фольклорних джерел та його прагнення посилити національні позиції української музики. Схожу позицію займає Г. Асталощ, коли пише про стильові прерогативи композиторів, в яких «... національна парадигма певною мірою акумулює спільні ідеї,

ідеали, істини, притаманні ментальності нації, у лоні якої формується митець» [1, 74].

Музикознавиця вважає композитора ключовою фігурою, ототожненням національної культури, в якій органічно компілюються «...характерні ознаки часу, соціуму, певні архетипи, традиції, трансформуючи їх у власній свідомості, відтворює та інтерпретує шляхом своєї мистецької діяльності» [1, 74].

Що стосується безпосередньо Є. Станковича, то Ю. Грібіненко наголошує на основних характеристиках, які формують його композиторський стиль. До них науковиця відносить «...нетрадиційність інструментальних складів, створення переконливих композиційно-драматургічних рішень, оригінальної тембрової драматургії, розширення темброво-кolorистичних та експресивних можливостей сучасного камерного ансамблю та оркестру, насичення музичної мови новітніми способами темброво-фактурного викладу, елементами серійності, сонорики та алеаторики, мікрополіфонічними прийомами» [3, 7].

Тобто Ю. Грібіненко вважає тембр одним з основних та найважливіших засобів музичної виразності, що робить музику Є. Станковича впізнаваною. І не тільки фігурально, але й як художньо-конструктивний фактор, що утворює композиційну форму та смислове навантаження, тобто «...трактування тембру і як фарби, і як засобу для становлення образу, що часто впливає на інші музичні параметри та призводить до їх трансформації» [3, 7].

Своєю чергою Н. Брояко вказує на фактори, що впливали на формування творчого шляху Є. Станковича в контексті неофольклорного руху, коли пише: «У цьому [неофольклоризмі – прим. Ю. Ф.] композитор своєрідно продовжує традиції, що яскраво представлені у творчості його вчителів, Бориса Лятошинського та Мирослава Скорика, найбільш видатних представників українського неофольклоризму» [2, 20].

Тож, огляд наукової літератури підтверджує актуальність дослідження «Симфоніети» Є. Станковича, у контексті культурного збереження та підсилення національного ідентитету в українській музиці.

Метою статті є дослідження специфіки музичної мови «Симфоніети» Є. Станковича, виявлення взаємозв'язку між музичними елементами твору та концепцією національної

ідентичності, а також обґрунтування значення цього твору, як музичного вираження української національної ідентичності.

Об'єктом дослідження є творчість Є. Станковича, а **предметом** – специфіка підсилення національного ідентитету в українській музиці засобами музичного мистецтва, на прикладі «Симфоніети» Є. Станковича.

Виклад основного матеріалу. Євген Станкович – один із найвидатніших сучасних українських композиторів, чия творчість відзначається глибоким зв'язком із національною культурою та фольклором. Його «Симфоніета» є яскравим музичним прикладом української національної ідентичності, однією з особливостей музичної мови цього твору є використання фольклорних мотивів (або імітацій), що надають твору характерного національного колориту. Є. Станкович майстерно інтегрує елементи української народної музики, зокрема пісенні інтонації та танцювальні ритми, у структуру оркестрового твору. Ці фольклорні елементи не просто додають автентичності, але й служать символами національної ідентичності, відображаючи дух і характер українського народу. При цьому фольклорні елементи не є прямим цитуванням, а швидше є стилізованим формульним матеріалом, який викликає асоціювання з автентичними джерелами. І все ж цитування, як композиційний прийом, застосовується в третій частині «Симфоніети» (у третій частині звучить пряма цитата з Прелюдії c-moll, ДТК Й.С. Баха 2 том), але має зовсім інакше смислове навантаження та драматургічну роль, аніж опрацювання та розробка автентичного інтонаційного матеріалу. Тричастинний цикл «Симфоніети» зовні має досить прозорі та традиційні ознаки композиційної форми, але при більш детальному аналізі, виявляються складні нашарування інтонаційних та тембрових пластів.

Є. Станкович використовує складні гармонічні та поліфонічні структури, щоб створити музичний ландшафт, який одночасно є сучасним і глибоко вкоріненим у національній музичній традиції. Цей підхід дозволяє композитору не лише надати своєму авторському матеріалу схожості з автентичними народними мотивами, але й інтегрувати їх у ширший музичний контекст тогочасності.

Кожна з трьох частин «Симфоніети» Є. Станковича демонструє різні аспекти національної ідентичності переважно засобами тембральної драматургії та колористичними прийомами.

Перша частина розпочинається драматичним вступом, де звучать потужні акордові прогресії, що своєю гармонічною будовою на базі ладів народної музики віддалено нагадують фоніку українських народних пісень. Використання різких змін мажорних і мінорних тризвуків створює ефектний контраст, підкреслюючи емоційну глибину цієї частини.

Друга частина має ліричний характер і базується на народних традиціях поліфонічного співу, тобто близькість до автентичної української музики проявляється не стільки через інтонації та мелодику, скільки через подібність фактурних та формоутворювальних рішень. Є. Станкович використовує квазі фольклорні інтонації у діалогах між струнними та дерев'яними духовими інструментами, що створює відчуття народного свята. Ця частина відзначається ніжною оркестровкою та плавними переходами між темами, що надає їй мелодійної виразності та гармонічної ясності.

Третя частина є кульмінацією твору, де композитор майстерно поєднує елементи народної музики з сучасними оркестровими прийомами. Вона характеризується динамічними ритмами та яскравою оркестровою тембровою палітрою. Тут активно застосовується ударна група з повним комплектом перкусії, що додає енергії та драйву музиці. Структурно ця частина нагадує традиційні українські танці (або, скоріш, такий досить поширений циклічний формат як «віночок» – на кшталт «Віночок українських пісень»), що підкреслює національний колорит. Драматургія частини розвивається настільки стрімко, що складається асоціативна алюзія калейдоскопа, в якому швидко змінюються «картинки» народного життя та побуту.

Є. Станкович вдало використовує контраст тембрів та динаміки для створення напруження і розрядки, що тримає слухача в постійному очікуванні. Завдяки майстерній оркестровці композитор досягає ефекту багатоголосного хору, що символізує єдність (соборність) українського народу.

Загалом, «Симфоніета» Є. Станковича є яскравим прикладом того, як оркестрова музика може служити засобом вираження національної ідентичності. Твір демонструє глибоке розуміння фольклорних джерел та їхню інтеграцію у сучасний музичний контекст, створюючи потужний музичний маніфест.

Важливим аспектом «Симфоніети» є її емоційний зміст, який передається через використання різноманітних засобів виразності: динаміки, тембрових контрастів, оркестрової фактури тощо. Композитор створює емоційно насичені образи, які мають резонувати з патріотичними почуттями слухачів та підсилювати їх відчуття національної єдності. Є. Станкович використовує оркестрові інструменти для створення своєрідного звукового полотна, де кожен музичний елемент сприяє загальному вираженню національної ідентичності.

Цікавість для дослідження становить форма роботи композитора з власним авторським інтонаційним матеріалом, завдяки чому складаються асоціативні паралелі з фольклором, народним музикуванням та співом.

Очевидно, що Є. Станкович ґрунтовно вивчав народну музику на предмет способів розробки музичного матеріалу та віддзеркалював їх тектонічну будову у своїх творах.

В нашому аналізі «Симфоніети» ми виділяємо наступні композиційно-драматургічні прийоми:

У першій частині Є. Станкович використовує різноманітні прийоми тембрового варіювання. Наприклад, він може колористично змінювати тембр струнних інструментів для передачі різних аспектів української народної музики, від ліричних до енергійних. Крім цього, ця частина характеризується різноманітністю використання імітацій: від наслідування звучання різних народних інструментів до імітування звуків природних явищ за допомогою оркестрових інструментів, що додає автентичності його авторським мотивам квазіфольклорного характеру.

В другій частині композитор може змінювати тембровий колорит інструментів шляхом зміни їхньої техніки гри, наприклад, використовуючи артикуляційні ефекти або спеціальні прийоми. А також Є. Станкович використовує різні рівні згортання: від тематичного до тембрового. Цей ефект виникає при поступовому приглушенні або пригасанні окремих тембрів, що створює враження плавності або розчинення звуків у музичному просторі.

У третій частині композитор використовує контраст між різними тембрами для створення напруження та динамічні перепади, що підкреслює емоційну концентрацію цієї частини, яка є драматургічним центром всієї «Симфоніети». Є. Станкович інтенсифікує звучання

шляхом додавання (нашарування) інструментальних груп або збільшення фонічного об'єму оркестру, що створює враження зростання емоційного напруження.

Такі різноманітні елементи композиційно-драматургічних прийомів в «Симфонієті» Є. Станковича сприяють не лише виразному втіленню народно-побутових образів та квазіфольклорних мотивів, але й створенню багат шарового звучання, яке поглиблює емоційне сприйняття твору.

Отже, «Симфонієта» Є. Станковича є не лише музичним твором, але й важливим культурним артефактом, що втілює українську національну ідентичність. Аналіз цього твору дозволяє глибше зрозуміти, як композитор використовує музичні засоби для вираження національних ідей і створення музичного маніфесту, який ментально резонує сучасним слухачам. Це дослідження сприяє ширшому розумінню ролі музики у формуванні та збереженні національної ідентичності, а також демонструє значення творчості Є. Станковича у контексті української та світової музичної культури.

Висновки. Розглядаючи «Симфонієту» Є. Станковича як музичний маніфест національної ідентичності, ми бачимо, що цей твір є винятковим прикладом квінтесенції «музичного культурного коду» з власне «фірмовим почерком» композитора. Шляхом застосування широкої палітри композиційно-драматургічних прийомів та тембрової драматургії композитор підкреслює не лише культурне спрямування цього твору, але й вирішує завдання вираження національної ідентичності.

«Симфонієта» Є. Станковича стає своєрідним мостом між минулим і сучасністю, зберігаючи та транслюючи стильову унікальність українського фольклору та водночас відтворюючи його у новому контексті. Цей твір є не лише музичним, але й культурним явищем, що сприяє збереженню та розвитку української музичної ідентичності.

Таким чином, «Симфонієта» Є. Станковича стає важливим символом українського музичного мистецтва, яке здатне об'єднати національні традиції із сучасними тенденціями.

Перспективи дослідження. Розуміння та вивчення цього твору допоможе нам краще осмислити значення музики у формуванні національного самосприйняття, побачити шляхи підтримки та збереження культурної спадщини України для майбутніх поколінь.

Список використаних джерел і літератури:

1. Асталаш Г. Художня інтерпретація національної ідеї в професійній музичній творчості. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. 2022. № 4. С. 73–78.
2. Брояко Н. «Сумної дрімби звуки» Є. Станковича в аспекті втілення неофольклористичних тенденцій. *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник ОНМА ім. А.В. Нежданової*. Одеса, 2020. Вип. 30. Кн. 1. С. 19–24.
3. Грібінєнко Ю. Темброва лексика камерних творів Є. Станковича. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса: Гельветика, 2021. Вип. 32. Кн. 2. С. 164–174.

References:

1. Astalosh, H. (2022). Khudozhnya interpretatsiya natsional'noyi ideyi v profesiyniy muzychniy tvorchosti. *Visnyk Natsional'noyi akademiyi kerivnykh kadryv kul'tury i mystetstv: nauk. zhurnal*. No 4. P. 73–78 [in Ukrainian].
2. Broiyako, N. (2020). «Sumnoyi drymby zvuky» Ye. Stankovycha v aspekti vtilennya neofolklorystychnykh tendentsiy. *Muzychne mystetstvo i kul'tura: naukovyy visnyk ONMA im. A.V. Nezhdanovoyi*. Odesa. V. 30. Kn. 1. P. 19–24 [in Ukrainian].
3. Hribin'enko, Yu. (2021). Tembroya leksyka kamernykh tvoriv Ye. Stankovycha. *Muzychne mystetstvo i kul'tura*. Odesa: Hel'vetyka, 2021. V. 32. Kn. 2. P. 164–174 [in Ukrainian].

UDC 78.072.3

DOI 10.33287/222462

Деоба Сергій Андрійович,
викладач Київського державного
музичного ліцею ім. М.В. Лисенка,
аспірант кафедри історії світової музики
Національної музичної академії України
ім. П.І. Чайковського
тел. (097) 073 - 96 - 60
e-mail: deoba1997@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-8749-4482>

КОНЦЕПТ ТИШІ ЯК ПРОВІДНИЙ ОБРАЗНО-КОМПОЗИЦІЙНИЙ МАРКЕР ДЕБЮССІЗМУ

В останні десятиліття культурологічна та музикознавча наукова спільнота (як зарубіжна, так і вітчизняна) дедалі більше інтересу виявляє до феномену тиші у творчості митців різних епох. Прискіплива увага дослідників наразі починає фокусуватися на композиторах доби музичного модернізму, серед яких чільне місце

займає постать К. Дебюссі. **Мета статті** – розглянути концепт тиші як один із провідних образних та композиційних маркерів дебюссізму в контексті модерністських мистецьких тенденцій; простежити функціонування вказаного феномену через взаємодію з ідейно-естетичними візіями митців межі ХІХ – ХХ століть. **Методологія дослідження** базується на історичному, порівняльному, структурно-аналітичному та комплексному методах. Творчість Клода Французького, що стала знаковим етапом музичного модернізму, досі не була структурно проаналізована крізь призму естетики тиші, тож наявність незаповненого сегменту дебюссістських студій підтверджує актуальність та **наукову новизну** цієї публікації. **Висновки.** Передусім звернення до естетики тиші у К. Дебюссі виходить із широкого загальномистецького тренду у кінематографі, живописі, літературі, поезії. На ідейно-композиційному рівні композитор застосовує тишу як ефективний засіб для опозиції вагнеризму, що продовжував домінувати в європейській (особливо у французькій) музиці того часу. Провівши паралелі з творчістю М. Метерлінка, зазначимо, що бельгійський символіст став ідейним фарватером для К. Дебюссі у способах використання тиші як провідного виразника образно-естетичних інтенцій. Звернення автора «Фавна» до східних азійських та острівних культур, розкриває його інтерес до концепту тиші як екзотичного складника філософських та медитаційних практик. Отже, можемо стверджувати про багаторівневе функціонування зазначеного феномена у творчості французького митця.

Ключові слова: естетика тиші, мовчання, музика ХХ століття, музичний модернізм, творчість Клода Дебюссі, дебюссізм.

Deoba Serhii, Teacher at the Kyiv Lysenko State Music Lyceum, Postgraduate student at the Department of History of World Music at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

The Concept of Silence as a Leading Imagery and Compositional Marker of Debussism

In recent decades, the cultural and musicological academic community, both foreign and domestic, has shown increasing interest in the phenomenon of silence in the works of artists from various eras. Researchers' attention is now beginning to focus closely on composers of the musical modernism era, among whom Claude Debussy holds a prominent place. **The purpose** of this article is to examine the concept of

silence as one of the leading imagery and compositional markers of Debussism within the context of modernist artistic trends and to trace the operation of this phenomenon through its interaction with the ideological and aesthetic visions of artists at the turn of the 19th and 20th centuries. **The research methodology** is based on historical, comparative, structural-analytical, and comprehensive approaches. The works of the French composer Claude Debussy, which mark a significant stage in musical modernism, have yet to be structurally analyzed through the lens of the aesthetics of silence. Thus, the presence of an unfilled niche in Debussy studies substantiates the relevance and **scholarly novelty** of this publication. **Conclusions.** First and foremost, Debussy's approach to the aesthetics of silence aligns with broader artistic trends across cinema, painting, literature, and poetry. At the ideological and compositional levels, the composer uses silence as an effective tool to oppose Wagnerism, which continued to dominate European (particularly French) music at the time. Drawing parallels with the works of Maurice Maeterlinck, we observe that the Belgian symbolist provided an ideological pathway for Debussy in using silence as a key expressive element for conveying his imagery and aesthetic intentions. Debussy's engagement with Eastern Asian and island cultures reveals his interest in silence as an exotic component of philosophical and meditative practices. Thus, we can assert the multi-layered functioning of this phenomenon in the works of the French artist.

The key words: aesthetics of silence, silence, 20th-century music, musical modernism, works of Claude Debussy, Debussism.

Постановка проблеми. Напрочуд доречною для формулювання проблематики статті є дитяча загадка на кшталт «промов моє ім'я – і я одразу щезну». Винятковість феномена тиші у мистецтві полягає в тому, що вона крихка і крихітна – та в той же час має сильний емоційний градус; багата на контексти, семантику символіки – і водночас представлена мінімальною кількістю виразових засобів, які, власне, її матеріалізують. В літературі тиша описується словами, у живописі зображається фарбами, а в музиці – що найбільш парадоксально – озвучується. В царині музичного мистецтва ідейно-естетичне значення тиші в кожному епоху має різне образно-сміслові навантаження, однак на межі XIX – XX століть вона вбудована в нову контекстну канву (яка рухається до посткласичного типу культури), що обростає новими або ж оновленими сенсами. Процес дослідження

ускладнюється тим, що модерністські художні елементи, конкретні композиційні технологічні прийоми не можуть бути універсаліями і проєціюватися на творчість всіх митців-модерністів, адже «щоразу їхнє неповторне співвідношення в тій чи іншій музичній композиції зумовлене комплексом унікальних чинників – конкретним творчим задумом, поточною фазою біографічного процесу автора, тогочасною естетичною ситуацією на європейському континенті, у країні, у середовищі митця тощо» [5, 36].

Спробуємо локалізувати багатогранний концепт тиші, який у Клода Дебюссі виростає на перетині кількох стильових напрямів і тенденцій – своєрідних «-ізмів». На тлі їх синтезу у творчості генія французької музики виникають власні ідейно-композиційні вектори застосування поетики тиші, що слугують візитівкою його стильових маршрутів. Предметне і комплексне дослідження цього феномена у К. Дебюссі дотепер не здійснене українськими музикознавцями, що зумовлює **актуальність** статті. У цій розвідці намітимо лишень провідні маркери зазначеного феномена у автора «Фавна», що слугуватимуть рушієм до подальших досліджень.

Аналіз публікацій. У роботі над темою були задіяні наукові джерела різних жанрів (дисертації, монографії, статті), серед яких особлива увага приділена літературі, присвяченій творчості К. Дебюссі у різних аспектах (Т. Гнатів [1], В. Жаркова [3], О. Корчова [5], Р. Лейдон [12], М. Тшезьок [15], С. Яроцинський [11]). На предмет дослідження феномена тиші у філософії, музиці та суміжних видах мистецтва наявні роботи А. Корбена [4], А. Черноіваненко [9], Дж. Паслера [13]. Звернення до дисертації Т. Чернігової [8] зумовлене необхідністю вивчення творчості М. Метерлінка (для простеження паралелей з К. Дебюссі).

Мета статті – розглянути концепт тиші як один із провідних образних та композиційних маркерів творчості К. Дебюссі в контексті модерністських естетичних тенденцій; простежити функціонування вказаного феномену через взаємодію з ідейно-естетичними візіями митців межі ХІХ – ХХ століть.

Об'єктом дослідження є концепт тиші у контексті естетики музичного модернізму, а **предметом** – ідейно-композиційна та образно-стильова специфіка тиші у творчості Клода Дебюссі.

Виклад основного матеріалу. На початку дослідного маршруту звернімося до довідникових джерел. Великий тлумачний словник

української мови визначає тишу як «...стан, коли де-небудь немає звуків, шуму» [7, 135]. Така дефініція цілком прихильна до акустичного (наукового) варіанту сприйняття тиші як відсутності звуків. Однак в естетичному, або ж краще, мистецькому розумінні тиша отримує більш хистке емоційне забарвлення, яке має привілей бути «озвученим» певним арсеналом виразових засобів. Доречно навести вислів пана Леграндена, одного з основних персонажів циклу романів М. Пруста «В пошуках утраченого часу» – виразника філософських пошуків початку ХХ століття. Рефлексії цього літературного героя кружляють якраз навколо засобів, що символізують тишу. «Бачите, юначе, в житті настає пора ... коли вуха не чують іншої музики, крім гри при місячному світлі на флейті тиші» [6, 105]. Своєрідна інтермедіальність поданого фрагменту дозволяє наблизитися до усвідомлення явища тиші як сукупності композиційних чинників, що дозволяють реципієнту, заглибившись у психологічну сферу, зрозуміти, сприйняти і навіть перейняти ідейні позиції автора. Саме у такій іпостасі тиша буде розглянута на прикладі творчості Клода Дебюссі.

Звернення до вказаної естетичної категорії на межі ХІХ – ХХ століть у культурній та географічній площинах стало загальномистецьким та відповідно загальноєвропейським трендами, що не могло не вплинути на творчі стремління К. Дебюссі. Показовим є звернення (прямо чи опосередковано) до тематики тиші у живописних роботах – досить згадати серію картин «Голос тиші» (1890) бельгійського художника-символіста Ф. Кнопфа, «Шлях тиші» (1903) чеського художника Ф. Купки чи «Острів мертвих» (1878) швейцарця А. Бекліна.

Про літературу відносно «насиченості тишею» при описі різних архітектурних об'єктів, природних явищ і видовищ, зрештою емоційних станів особистості тощо – годі й говорити. У фокусі цього дослідження актуально згадати постать бельгійського символіста Моріса Метерлінка, який у есеї «Мовчання» (збірка есеїв «Скарб покірних», 1896) приділив тиші окрему увагу: «Ми не можемо скласти уявлення про того, хто ніколи не мовчав. Складається враження, що його душа не має обличчя» [4, 66]. Вказане явище займало одне з найважливіших місць у філософсько-естетичних поглядах митця, однак детальніше про шляхи впливу його ідей на К. Дебюссі мова буде йти згодом.

Окреслену панораму доповнює вагомий факт широкого розвитку німого кіно на початку ХХ століття. Французький історик А. Корбен у книзі «Історія тиші. Від Ренесансу до наших днів» (2023) стверджує, що «німе кіно змогло з неймовірною силою передати емоції та почуття ... тиша у німому кіно – це матеріал, відчутна на дотик субстанція» [4, 94–95].

Американська музикознавиця Ребека Лейдон у дисертації «Наративні стратегії і пізній стиль Дебюссі» (1996) підкреслює значення впливу кінематографа, що став одним із шарів на розлогодному тлі пошуків тиші у К. Дебюссі. Авторка передусім вдається до уточнення сукупності композиційно-стильових новацій Дебюссі, називаючи їх дебюссізмами²⁸ – цей факт є вкрай важливим, оскільки підтверджує існування іменного персонально-стильового феномена К. Дебюссі в конструкті модерністських стильових тенденцій, течій, напрямків. Аналізуючи камерні твори автора «Фавна», Р. Лейдон вказує на те, що композитор користувався музичними аналогами таких кінематографічних новацій як «розчинення, зіставлення різних ракурсів камери, прямий виріз або миттєвий перехід до нового зображення, крупний план, коригування швидкості та напрямку фільму, подвійна експозиція фільму, накладання та матові зображення» [12, 132].

Важливо також, що кінематограф дозволив оновити бачення часу і простору. Тогочасний критик Еміль Вюйермоз «закликав поетів цікавитися кінематографом, стверджуючи, що фільм може виражати унікальну сучасну концепцію простору і часу, порівняну з останніми тенденціями в живописі й поезії та навіть перевершуючи їх» [12, 141]. Цей факт особливо резонує з філософськими ідеями Анрі Бергсона, які стали рушієм світоглядних та ідейно-естетичних новацій для митців-модерністів, серед яких є і К. Дебюссі. Хоча наведені твердження стосуються більше зображальних моментів, однак не заперечують того факту, що саме «мовчання» кадрів у кінематографі постає в якості додаткового контекстного зрізу для визначення шляхів запозичення естетики тиші автором «Фавна».

²⁸ Детальніше про поняття «дебюссізм» див.: Деоба С.А. Дебюссізм як модерністський феномен: постановка проблеми, музикознавчі підходи. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*. Київ, 2023. Вип. 136 : *Історія музики: проблеми, процеси, персони*. С. 149–164. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276572>

Зрештою, Р. Лейдон здійснює проєкцію кінематографа на тенденцію актуалізації національної ідеї у французькому мистецтві перед Першою світовою війною, в тому числі і у К. Дебюссі. «Власний хрестовий похід Дебюссі за французьку музику стає найвиразнішим у його пізній творчості. Його бажання висловити те, що він вважав унікальним французьким типом лірики, мабуть, найкраще досягнуто у його пізніх творах, які, здається, виражають щось від духу кіно» [12, 144]. Військово-політичні кризові загострення у відносинах Франції та Німеччини за кілька десятиліть (від Франко-пруської до Першої світової воєн) наклали відбиток на культурне життя того часу, ба більше, стимулювали інтенсифікацію формування ідейних національних переконань у цілої плеяди французьких митців.

Очевидною є еволюція Дебюссі від прихильника творчості Вагнера (досить згадати факт відвідин французьким композитором Байройтського оперного фестивалю, що став колискою вагнеризму) до непримиренного противника поширення естетичних ідей Вагнера, які далеко по смерті німецького генія жили у творчості французьких митців. На тлі таких світоглядних зрушень Дебюссі декларує прагнення відродити велич французької музики, нагадуючи сучасникам про двох титанів-еталонів французького мистецтва – Ф. Куперена та Ж.Ф. Рамо. Протистояння пануючому в той час вагнеризму К. Дебюссі втілює у музично-публіцистичній діяльності, заявляючи, що довгий час французькі діячі культури йшли хибним «німецьким» шляхом. Більше того, демонструючи свою національну ідентичність, автор «Фавна» починає іменувати себе Клодом Французьким.

На композиційно-стильовому «полі бою» дебюссізму з вагнеризмом французький композитор за головну зброю використовує саме естетику тиші. Німецький музичний критик Зігмунд Післінг, порівнюючи оперу «Пеллеас і Мелізанда» К. Дебюссі з «Тристаном та Ізольдою» Р. Вагнера, вказує на радикальну різницю між двома митцями: «...сподіваюсь, мене зрозуміють правильно, якщо я скажу, що Дебюссі шепотів там, де Вагнер кричав» [14, 4]. Зазначене твердження знаходить відгук у статті авторитетної української музикознавиці Тамари Гнатів «Клод Дебюссі – реформатор музичного театру» (2013). Дослідниця вказує на використання композитором тиші як головного виразового засобу для створення кульмінаційної сцени у своєму оперному дітищі: «Оригінально і самобутньо вирішує

композитор перше освідчення в коханні Пеллеаса і Мелізанди, які ледь чутно (*piano*), у повній тиші (без оркестрового супроводу) шепочуть сакраментальні слова: „Я кохаю”. Фактично, це перша в історії опери тиха кульмінація в любовній сцені. Окрім цього, К. Дебюссі використав у вокальній партії ще один надзвичайно важливий прийом – часті паузи, які назвав „мовчанкою”» [1, 39–40].

Найбільш показовими щодо досліджуваних ідейних установок виглядають слова самого композитора, який описав процес роботи над оперою наступним чином: «Я скористався серед іншого, зовсім раптово, засобом, який мені здається досить рідкісним, а саме тишею як фактором експресії та, напевно, єдиним способом, що підкреслює емоційні достоїнства цієї фрази» [11, 151–152]. Використання нового фактору експресії стало проривним революційним досягненням, що докорінно відрізняє творчість автора «Пеллеаса» від естетики минулої епохи романтизму і породжує його стремління до пошуку власних новацій.

Аналізуючи оперу, американська музикознавиця Джанн Паслер у статті «Чарівність Мелізанди та правда її музики» (2011) резюмує: «Разом з Мелізандою Дебюссі створив музику, чарівність якої пестить <...> резонансна нерухомість і тиша відкривають нам величезні непроникні перспективи істини та занурюють нас у близькість із невідомим, що так вписується в нестабільний культурний, соціальний та політичний клімат модерністської епохи» [13, 72].

Структурування окреслених досягнень в опері «Пеллеас і Мелізанда» неможливе без розгляду творчих інтенцій автора літературного першоджерела. Тиша у філософії М. Метерлінка є одним із ключових маркерів, про що свідчить наявність ряду творів за цим тематичним спрямуванням. Зокрема, згаданий есеї «Мовчання» (1896) є своєрідною декларацією цілої концепції зазначеного феномена. Презентаційним зразком слугуватиме також його книга «Перед великою тишею» (1934) та інші, де хоч і не в титулі, та в тілі самих творів присутня ідея або ж символіка тиші. Окрім символу кохання, тиша виступає й у іншому контентному оточенні.

Тетяна Чернігова у дисертації «Філософсько-антропологічний вимір творчої спадщини М. Метерлінка» (2021) висловлює таку думку: «Мотив тиші, мотив мовчання і чекання, мотив сліпоты, мотив сну – постійні і вірні супутники Смерті у філософії смерті Метерлінка. Новонароджена дитина Мелізанди – лише воскова фігурка, наче вже

нежива – теж символ смерті. Смерть, як і раніше, хазяйка ситуації і вимагає мовчання і тиші. Закономірно виникає аналогія зі згасанням життя у фіналах ранніх п'єс Метерлінка, що доводять до абсолютної тиші смерті» [8, 127]. Сміслова кодова багатозначність, що так притаманна М. Метерлінку, приваблювала і К. Дебюссі, адже «у театральній естетиці М. Метерлінка художній символ посідає особливе місце, оскільки символ – не лише естетичний засіб, але й спосіб створення особливого поетичного міфу, що „центрується” одвічними проблемами самопізнання і самовизначення» [8, 83]. Поданий постулат слугує підтвердженням ще однієї спільної риси митців, яка криється в образному міфотворенні. Творчість К. Дебюссі, якого дослідники називають «музикантом міфу», значною мірою ґрунтується на естетичних ідеалах символізму, що стало підґрунтям для інших індивідуально-стильових пошуків композитора.

Зрештою, як спільну рису бельгійського драматурга і Клода Французького розглянемо категорію статичного, що є суміжною в такому розрізі проблематики. «Мовчання в М. Метерлінка – динаміка, а слово – статика» [8, 162]. Як відомо, статичність є одним із стильових маркерів Дебюссі. На композиційному рівні цей стильовий атрибут репрезентовано через відхід від конфліктності, використання некласичних ладів, застосування фігуративно-фонового тематизму (з остинатними ритмічними фігурами), специфічних тембрових рішень, а також перенесення індивідуальних особливостей тем з мелодії на інші параметри (гармонію, ритм, тембр) тощо.

Серед інших векторів стильових пошуків автора «Фавна» зазначимо звернення до східної азіатської та острівних культур. Екзотизм, що є складником модерністської мозаїки стильових напрямів, течій та тенденцій, разом з тим був також загальним захопленням у Франції (і не тільки): від промоції творів мистецтва до використання артефактів побутового вжитку. Досить навести відоме висловлювання К. Дебюссі, який захоплювався культурою далеких обр'їв: «Яванська музика дотримується контрапункту, поруч із яким контрапункт Палестрини здається дитячою забавкою. І якщо ми без європейських упереджень вслухаємося в чарівність їхньої „перкусії”, то змушені констатувати, що наша – не що інше, як варварський шум ярмаркового цирку» [10, 223].

Палкий хист до використання екзотизмів помітний, наприклад, через вплив яванського гамелану з його своєрідною ладовою та

тембровою специфікою. А зацікавленість ідеями конкретних митців – представників інших цивілізаційних локацій, – та наявність особистих контактів з ними стали новим імпульсом у філософських, образних шуканнях автора «Фавна». Валерія Жаркова у статті «Клод Дебюссі й Хазрат Інаят Хан: звук як Всесвіт» (2024) описує роль персональної комунікації двох зазначених митців. Дебюссі перейняв у індійського суфія переконання, що «поруч із тими звуками, які ми маємо можливість почути, знаходяться звуки, що резонують у просторі „нечутного”, у просторі „тиші”, але вони так само мають свої смислові поля. Між цим абстрактним звуком (як джерелом усього) і музикою, як його матеріальним виявленням, існує зв’язок. Музика постає „посередником” між невловимим (тонкими) і більш рельєфно виявленими вібраційними рівнями, що відтворюють духовні еманції в звукових структурах, які ми здатні сприймати через слух» [3, 32]. Окреслені спроби заглибитися в царину фізично нечутних медитативних практик стали початком швидкого розгортання нової модерністської, а згодом ба більше, постмодерністської естетичної настанови. Як приклад, згадаємо відповідно двох митців: представника нововіденської школи, «маестро тиші» А. Веберна з його оркестровими мініатюрами, та Дж. Кейджа, з дзен-буддистськими творчими схильностями (хрестоматійною тут є всесвітньовідома композиція «4'33"»).

Переходячи до більш «приземлених» технологічних композиторських засобів, що створюють тишу, нагадаємо принагідно твердження зі статті «Поетика „тиші” у музичному інструменталізмі» (2014) Алли Черноіваненко: «Музичними значеннєвими носіями тиші можуть виступати паузи, фермати, хронотопні параметри, жанрові “формули”, гучнісна динаміка, звук-тема, звук-образ, прийоми звуковидобування, форми виконавських рухів інструменталіста і т. д. Перераховані можливі знаки тиші використовуються композиторами та виконавцями варіативно, їхня інтерпретація визначається, переосмислюється й сприймається в контексті цілого. У континуальності такого процесу взаємодії висловлюваного і того, що мається на увазі (рівно подаваних виконавцем), утворюється, як у будь-якій мові, своєрідна аура тиші» [9, 308]. Левова частка перерахованих засобів своєрідно використовувалися французьким композитором і на сьогодні закріпили за собою статус усталених дебюссістських прийомів, на яких є сенс зупинитися детальніше.

Велику увагу К. Дебюссі приділяв авторським ремаркам у нотному тексті. Знаний польський дослідник Стефан Яроцинський наводить понад десять відтінків тиші або ефектів затихання музики, що свідчить про неабияку деталізацію образних намірів композитора. Науковець декларує таку позицію: «Майже вся музика Дебюссі виникає з тиші, часом завмирає і занурюється в неї, ніби вслухаючись у таємниці життя і смерті, в „надчуттєве”» [11, 152]. Ще один польський дослідник Марчін Тшезьок у статті «Клод Дебюссі. Граматика уяви» (2008) розвиває та уточнює розвідку С. Яроцинського щодо розмаїття динамічних ремарок: «...у таких випадках ми чуємо так різницю в інтенсивності звуку, як різницю у його локалізації. Між цими місцями простягається простір тиші <...> звук Дебюссі – перш за все у його фортепіанних творах – часто звучить довго, навіть до самого кінця. Таким чином, межа між звуком і тишею природним чином стирається» [15, 183].

Висновки. Здійснивши короткий панорамний огляд факторів, що передували, формували і затвердили концепцію тиші та мовчання у творчості Клода Дебюссі, можемо структурувати функціонування зазначеного явища на двох масштабних рівнях, що пов'язані з кількома контекстними зрізами. Образно-ідейний рівень розвивався через комунікацію з творчістю художників, поетів-символістів, представників культури азіатсько-тихоокеанського регіону. На синтезі ідей імпресіонізму, символізму та екзотизму постав дебюссізм як іменний персонально-стильовий феномен. Примітно, що спільним знаменником для усіх трьох різнохарактерних та різноорієнтованих стильових напрямів стала саме концепція тиші, як естетичний ідеал для численних модерністських стильових спрямувань. Композиційний рівень «озвучення» тиші, звісно, є більш матеріалізованим та полягає передусім у широкій градації динаміки, регуляції тембрових нашарувань, використання цезур, пауз як смислових елементів тематизму, остинато тощо.

Не менш важливим є контекст тиші, що походив із широкого загальномистецького тренду у кінематографі, живописі, літературі. Саме цей комунікативний мистецький комплекс створив передумови для звернення до концепції К. Дебюссі. Ще одним вагомим фактором постає сплетення військово-політичних подій кінця XIX – початку XX століття. В часи, коли доля Франції вирішувалася чи то на полі бою з Німеччиною (Франко-пруська, Перша світова війни), чи то у

нестабільності міжвоєнних десятиліть (чергова зміна державного устрою, справа Дрейфуса, що розколола французьке суспільство, тощо), творчість К. Дебюссі починає декларуватися самим композитором як національна, антивагнерівська, а відповідно й антинімецька. Окрім словесної боротьби у критичних публікаціях Месьє Кроша (літературний прототип К. Дебюссі), композитор висуває концепцію тиші як спосіб ефективного протистояння вагнеризму передусім у сфері оперного театру, згодом в інших жанрах.

Отже, систематизована сукупність фактів дозволяє стверджувати, що феномен тиші слугував одним із засадничих образно-ідейних та композиційних чинників автора «Фавна» і не лише став візитівкою дебюссізму, а й породив хвилю зацікавленості тишею у композиторів прийдешніх поколінь (авангардисти, постмодерністи). Щоправда, тиша у них існувала вже на інших культурно-естетичних підвалинах, однак початкові порухи до посткласичного типу культури розпочалися в музиці, завдячуючи творчості Клода Дебюссі.

Перспективи дослідження. Здійснена спроба систематизувати і класифікувати функціонування феномена тиші у творчості Клода Французького слугує рушієм до подальших глибоких дебюссістських студій. Більш сфокусований погляд на проблематику тиші дозволить точніше визначити рівень її взаємодії з іншими базовими композиційними прийомами з метою подальшого формування якісно оновленої стильової характеристики творчості К. Дебюссі.

Список використаних джерел і літератури:

1. Гнатів Т.Ф. Клод Дебюссі – реформатор музичного театру. *Часопис НМАУ ім. П.І. Чайковського*. 2013. № 3. С. 35–43.
2. Деоба С.А. Дебюссізм як модерністський феномен: постановка проблеми, музикознавчі підходи. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Київ, 2023. Вип. 136: Історія музики: проблеми, процеси, персони. С. 149–164.
3. Жаркова В.Б. Клод Дебюссі й Хазрат Інаят Хан: звук як Всесвіт. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Київ, 2024. Вип. 139: Історія музики: проблеми, процеси, персони. С. 22–38.
4. Корбен А. Історія тиші. Від Ренесансу до наших днів. Пер. з фр. І. Рябчія та Г. Малець. Львів: Вид. Анетти Антоненко; Київ: Ніка–Центр. 2023. 144 с.
5. Корчова О.О. Музичний модернізм як terra cognita. Київ: Музична Україна, 2020. 490 с.
6. Пруст М. У пошуках утраченого часу: Твори. У 7 т. Київ: Юніверс. 1997. Т. 1: На Саваннову сторону: Роман / Пер. з фр. А. Перепадя. 368 с.
7. Тиша // Словник української мови: В 11 т. Том 10. Київ: Наукова думка, 1979. С. 135.

8. Чернігова Т.Л. Філософсько-антропологічний вимір творчої спадщини М. Метерлінка: дис. ... канд. філос. наук: 09.00.04 – Філософська антропологія, філософія культури / ХНУ ім. В.Н. Каразіна. Харків, 2021. 237 с.
9. Черноіваненко А. Поетика «тиші» у музичному інструменталізмі. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА ім. А.В. Нежданової*. 2014. Вип. 20. С. 305–316.
10. Debussy C. *Monsieur Croche et autres écrits*. Paris: Gallimard, 1971. 332 p. URL: <https://archive.org/details/monsieurcrocheet0000debu/page/222/mode/2up> (accessed: 13.03.2023).
11. Jarociński S. *Debussy: impressionism and symbolism*. London : Eulenberg Books. 1976. 175 p.
12. Leydon R. *Narrative Strategies and Debussy's Late Style: Ph.D. Dissertation / McGill University*. 1996. 253 p.
13. Pasler J. *Melisande's charm and the truth of her music // Rethinking Debussy / Ed. Elliott Antokoletz, Marianne Wheeldon. Oxford-New York: Oxford University Press, 2011. P. 55–75.*
14. Pisling S. *Claude Debussy // Berliner Börsenzeitung, 1918. № 149. 29.03. P. 4. URL: https://www.europeana.eu/en/item/9200355/BibliographicResource* (accessed: 05.05.2020).
15. Trzęsiok M. *Claude Debussy. A Grammar of Imagination. Interdisciplinary Studies in Musicology 7 / red. M. Jabłoński. Poznań 2008, S. 171–184.*

References:

1. Hnativ, T.F. (2013). Klod Debiussi – reformator muzychnoho teatru [Claude Debussy – reformer of musical theater]. In: *Chasopys NMAU im. P.I. Chaikovskoho*. Is. 3. Kyiv, pp. 35–43 [in Ukrainian].
2. Deoba, S. (2023). Debiussizm yak modernistskyi fenomen: postanovka problemy, muzykoznavchi pidkhody [Debussism as a modernist phenomenon: statement of the problem, musical approaches]. *Naukovyi visnyk NMAU im. P.I. Chaikovskoho*. Is. 136: Istoriiia muzyky: problemy, protsesy, persony. Kyiv, pp. 149–164 [in Ukrainian].
3. Zharkova, V.B. (2024). Klod Debiussi y Khazrat Inaiat Khan: zvuk yak vsesvit [Claude Debussy and Hazrat Inayat Khan: sound like the universe]. In: *Naukovyi visnyk NMAU im. P.I. Chaikovskoho*. Is. 139: Istoriiia muzyky: problemy, protsesy, persony. Kyiv, pp. 22–38 [in Ukrainian].
4. Korben, A. (2023). Istoriiia tyshi. Vid Renesansu do nashykh dniv [The History of silence: from the Renaissance to the present day]. Lviv: Vydovnytstvo Anetty Antonenko; Kyiv: Nika-Tsentr. 144 p. [in Ukrainian].
5. Korchova, O.O. (2020). Muzychnyi modernizm jak terra cognita [Music modernism as terra cognita]. Kyiv: Muzychna Ukraina, 490 p. [in Ukrainian].
6. Prust M. (1997). U poshukakh utrachenoho chasu: Tvory. U 7 t. T. 1: Na Savannovu storonu [In search of lost time: Swann's Way]. Kyiv: Yunivers. 368 p. [in Ukrainian].
7. Tysha [Silence] (1979). In: *Slovnyk ukrainskoi movy: v 11 tomakh*. Vol. 10. Kyiv: Naukova dumka. P. 135 [in Ukrainian].

8. Chernihova, T.L. (2021). *Filosofsko-antropologichnyi vymir tvorchoi spadshchyny M. Meterlinka* [Philosophical-antropological approach of creative heritage of M. Maeterlinck]. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of philosophical sciences: 09.00.04 Philosophical Anthropology, Philosophy of Culture. V.N. Karazin KNU. Kharkiv, 237 [in Ukrainian].
9. Chernoiivanenko, A. (2014). *Poetyka «tyshi» u muzychnomu instrumentalizmi* [The poetics of „silence” in musical instrumentalism]. In: *Naukovyi visnyk ODMA im. A.V. Nezhdanovoi*. Is. 20. *Muzychne mystetstvo i kultura*. Odesa, pp. 305–316 [in Ukrainian].
10. Debussy, C. (1971). *Monsieur Croche et autres écrits*. Paris: Gallimard. 332 p. URL: <https://archive.org/details/monsieurcrocheet0000debu/page/222/mode/2up> (accessed: 13.03.2023) [in Franch].
11. Jarociński, S. (1976). *Debussy: impressionism and symbolism*. London: Eulenberg Books. 175 p. [in English].
12. Leydon, R. (1996). *Narrative Strategies and Debussy’s Late Style*: Ph.D. Dissertation / McGill University. 253 p. [in English].
13. Pasler, J. (2011). *Melisande’s charm and the truth of her music // Rethinking Debussy* / ed. Elliott Antokoletz, Marianne Wheeldon. Oxford–New York: Oxford University Press, 2011. P. 55–75 [in English].
14. Pisling, S. (1918). *Claude Debussy* // *Berliner Börsenzeitung*, 1918. № 149. 29.03. P. 4. URL: <https://www.europeana.eu/en/item/9200355/BibliographicResource> (accessed: 05.05.2020) [in English].
15. Trześciok, M. (2008). *Claude Debussy. A Grammar of Imagination*. *Interdisciplinary Studies in Musicology 7* / red. M. Jabłoński. Poznań. P. 171–184 [in English].

UDC 78.071.1(477)(092)

DOI 10.33287/222463

Семенюк Оксана Михайлівна,
здобувач кафедри історії української та зарубіжної музики,
викладач кафедри сценічної мови
Харківського національного університету мистецтв
ім. І.П. Котляревського
тел. (093) 025 - 29 - 15
e-mail: oksanaivaneha@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-5876-2137>

СЕМАНТИЧНІ РЯДИ ЛІБРЕТО С. ЖАДАНА ДО ОПЕРИ А. ЗАГАЙКЕВИЧ «ВИШИВАНИЙ. КОРОЛЬ УКРАЇНИ»

Дослідження спрямоване на вивченні лібрето С. Жадана до опери А. Загайкевич «Вишиваний. Король України» у семантичному аспекті: встановленні семантичної природи метаморфоз історичних

першоджерел та виявленні шляхів і причин семантизації персонажів, як невід'ємного елемента, як найважливішої складової оперної художньої системи. **Мета статті** – визначити сутність семантичних рядів лібрето С. Жадана «Вишиваний. Король України». **Новизна** наукової роботи полягає у процесі розкриття семантичних рядів лібрето С. Жадана. **Методологія** дослідження представлена взаємодією наступних методів – історизму, історико-біографічного та семантичного підходів. **Висновки.** У творі представлена одна із найскладніших, суперечливих та, разом із тим, дивовижних епох, коли у повітрі вирували різні шляхи розвитку України. Один з таких шляхів, концепцій – Україна як самостійне королівство на чолі з Вишиваним. Це не було реалізовано, оскільки виявилось утопічним. У лібрето використовуються такі елементи художності, як символіка, що притаманна романтичним текстам з фольклорним та міфопоетичним корінням. Один з центральних персонажів – Людина у чорному має поліфункціональну семантику. Це 1) alter ego, 2) фаустівсько-мефістофельський напрямок, 3) персонаж-маска, 4) як пролог і епілог. 5) авторський коментар. У лібрето С. Жадана природа голосів позаматеріальна, це голоси з минулого життя Вишиваного і голос його «я». Семантична роль голосів, введених у лібрето, полягає у тому, що вони розкривають «портрет» душі головного героя, а саме – прослідковуються паростки габсбурзького тяжіння до України. Головна авторська ідея в опері «Вишиваний. Король України» – як людина обирає собі ідентичність, тому для С. Жадана центральним є кожний персонаж, серед котрих історичні особистості та народ. Семантика вільної України розкривається через ідентичність волелюбної людини та її жертвовність – вона не зраджує своїм ідеалам, шукаючи українські «перлини», і вмирає за це. Структура лібрето свідчить, що автор тяжіє до авангардизму, проте радикально не розриває із своїм минулим – романтизмом.

Ключові слова: лібрето, українська ідентичність, семантичні ряди, символіка, романтизм.

Semeniuk Oksana, postgraduate the Department of Ukrainian and Foreign Music History, lecturer at the Department of Stage Speech in Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts

Semantic Fields in S. Zhadan's Libretto for A. Zahaikevych's Opera „Vyshyvanyi. King of Ukraine”

The relevance of the research topic lies in the study of S. Zhadan's libretto for A. Zahaikevych's opera „Vyshyvanyi. King of Ukraine” in a semantic context. This study focuses on identifying the semantic nature of historical source transformations and uncovering the methods and reasons behind the semanticization of characters as integral and essential elements of the opera's artistic system. **The purpose** is to determine the essence of the semantic fields in S. Zhadan's libretto „Vyshyvanyi. King of Ukraine”. **The methodology** of represented research article are historical principle, historical-biographical approach, semantic analysis. **The scientific novelty** of this explorational investigation is the semantic fields in S. Zhadan's libretto. It is discovered and disclosed. **Conclusions.** The work portrays one of the most complex, contradictory, and fascinating eras, a time when various paths for Ukraine's development were in contention. One such vision was the idea of Ukraine as an independent kingdom under the rule of Vyshyvanyi. However, this vision proved utopian and unrealizable. The libretto employs artistic elements such as symbolism, characteristic of romantic texts with roots in folklore and mythopoetics. One of the central characters, The Man in Black, embodies polyfunctional semantics: he serves as 1) an alter ego, 2) a Faustian-Mephistophelean figure, 3) a character-mask, 4) both a prologue and epilogue, and 5) an authorial commentary. In Zhadan's libretto, the nature of the voices is non-material; they are voices from Vyshyvanyi's past life, representing his inner self. The semantic role of these voices in the libretto is to reveal the „portrait” of the protagonist's soul, with traces of Habsburg ties to Ukraine. The central authorial idea in the opera „Vyshyvanyi. King of Ukraine” is the concept of a person choosing their identity. For S. Zhadan, every character – whether a historical figure or a representative of the people – is essential. The theme of a free Ukraine is conveyed through the identity of a freedom-loving individual, who embodies sacrifice, remains true to ideals, searches for Ukrainian „pearls”, and ultimately dies for them. The libretto's structure suggests that the author leans toward avant-garde elements but does not sever ties with the past, particularly romanticism.

The key words: libretto, Ukrainian identity, semantic fields, symbolism, romanticism.

Постановка проблеми. Звільнившись від ідеологічного диктату, котрий мав місце в радянську епоху, протягом майже тридцяти п'яти років вітчизняна культура прагне повернення вічних духовних цінностей і знаходиться в пошуках нового бачення історії нашої

країни. З початку ХХІ століття, чітко усвідомлюваного як періоду великих історичних змін, відчувається процес поглиблення і перегляду наукових міркувань щодо подій минулих часів (наприклад, праця Т. Снайдера, монографія В. Яремчука [7; 11] і їх віддзеркалення у витворах мистецтва, серед котрих – історична опера А. Загайкевич «Вишиваний. Король України», створена за лібрето С. Жадана (2021). Це унікальний твір першої чверті ХХІ століття, що став одним з яскравих виразників національної ментальності та духовності в українській музиці.

Жанр історичної опери набуває особливої актуальності у вимірі художнього життя України і набирає європейський інтерес, про що свідчить замовлення на створення опери «Вишиваний. Король України», котре надійшло від австрійського консульства у Харкові.

Слід зазначити, що для появи музично-театрального дійства високого рівня потрібна авторська взаємодія та взаєморозуміння двох обдарованих професіоналів – композитора та драматурга. До роботи над «Вишиваним» С. Жадан не спробував себе ні в якості драматурга, ні лібретиста, оскільки це інша сфера творчої діяльності. Прийняття такого несподіваного і одночасно ризикованого рішення обумовлювалось тим, що саме С. Жадан отримав персональну пропозицію від австрійського консульства, завдяки його світовому визнанню як літератора-патріота. Окрім того, згода митця на одержання нового досвіду пояснюється історичною спільністю Австрії та України через особистість В. Вишиваного, який став національним героєм обох країн. Визнання цього факту стає встановленою прикметою нашого часу.

Розумінню сутності художньо-філософської концепції лібрето «Вишиваний. Король України» сприяють авторські свідчення С. Жадана: в одному з інтерв'ю він стверджує, що появі його достатньо об'ємного лібрето (охоплює 44 сторінки) передувало знайомство з романом української письменниці Наталії Сняданко [8] та з дослідженням всесвітньовідомого історика Тімоті Снайдера [7]. У відповідності до попередніх літературних переваг С. Жадана, його тяжіння до опери має дві складові:

1) епічна складова, що йде від роману Н. Сняданко «Охайні прописи ерцгерцога Вільгельма»;

2) науково-історична складова – від книги Т. Снайдера «Червоний князь».

Таким чином, у лібрето С. Жадана відбувається поєднання художнього та історичного.

Актуальність теми дослідження полягає у вивченні лібрето С. Жадана до опери А. Загайкевич «Вишиваний. Король України»; у встановленні семантичної природи метаморфоз літературно-історичних першоджерел та виявленні шляхів і причин семантизації персонажів, як невід'ємного елемента, як найважливішої частини оперної художньої системи.

Огляд літератури. Великий інтерес викликає інтерв'ю С. Жадана та А. Загайкевич з приводу прем'єри опери «Вишиваний. Король України» на сцені ХНАТОБу в 2021 році [4]. Важливо згадати фундаментальне дослідження Т. Снайдера «Червоний князь» [7] та роман Н. Сняданко «Охайні прописи ерцгерцога Вільгельма» [8], оскільки саме ці роботи стали витоками лібрето С. Жадана. Тій самій тематиці присвячена стаття «„Вишиваний. Король України” А. Загайкевич: національна опера на шляху формування нової парадигми жанру» О. Скворцової, яка стверджує, що у цьому творі «...перетинаються найактуальніші у сучасній культурі України вектори художнього опанування світу, котрі характеризуються як актуалізацією концепту історичної пам'яті, так і винятковою своєрідністю трансформування оперної лексики» [5, 23].

Мета статті – визначити сутність семантичних рядів лібрето С. Жадана «Вишиваний. Король України».

Об'єктом дослідження є лібрето С. Жадана до опери А. Загайкевич «Вишиваний. Король України», а **предметом** – особливості семантичних рядів лібрето С. Жадана «Вишиваний. Король України».

Виклад основного матеріалу. Обрання лібретистом для опери «Вишиваний. Король України» саме харківського поета, прозаїка та музиканта не випадкове. Народившись у Старобільську, Ворошиловградської (нині Луганської) області (1974), закінчивши факультет українсько-німецької філології Харківського педагогічного університету ім. Г. Сковороди, захистивши дисертацію, присвячену українському футуризму, С. Жадан віддав понад 30 років свого життя публічній діяльності в іпостасях письменника, музиканта, громадського діяча, а сьогодні – ще й військового. Можливо висунути таку гіпотезу, що професія філолога, спеціалізованого на німецькій мові, дозволяла С. Жадану працювати над історичним матеріалом,

пов'язаним з життєдіяльністю австрійського ерцгерцога. А захоплення сучасною музикою сприяло тому, що вербальний текст його лібрето відповідає особливостям вокальної природи оперних виконавців.

Його пісні, романи, вірші захоплюють аудиторію не лише в Україні, а й за її межами. На думку низки літературних критиків, серед яких Ю. Володарський, Сергій Жадан є одним із кращих літераторів на пострадянському просторі [2], він відзначав його вміння бути зрозумілим як для аматорської, так і для професійної аудиторії. Можливо лише зазначити, що згаданий літературознавець недооцінив масштаб обдарування українського митця, оскільки він є одним з кращих не тільки на пострадянському просторі, а й на світових теренах. Свідченням чому є слова всесвітньовідомого історика Т. Снайдера: коли напочатку червня 2024 року С. Жадан вирішив долучитися до Сил Оборони, американський науковець висловив протест з цього приводу. Він стверджував, що письменник повинен отримати Нобелівську премію, а не брати до рук зброю [9]. Проте такі заяви є недоцільними, оскільки для поета-громадянина буття нації у заломленні історичного періоду та пошук екзистенціального сенсу життя людини, її соціальних, моральних, духовних можливостей в екстремальних ситуаціях, таких як війна, переважає все інше. Кожний художник сам вирішує де йому бути. Можливо тільки визнати, що С. Жадан відчуває рух часу, він є голосом покоління, і подібно до багатьох світових митців-фронтовиків (С. Моем, Е. Хемінгуей, Е.М. Ремарк тощо) обирає долю дійсно живого творця сучасної історії України. Як справжній патріот, С. Жадан прокоментував наступне: «Сьогодні немає письменників чи не-письменників, музикантів чи не-музикантів. Є громадяни України» [9], і цим обумовлюється його рішення.

Багатий літературний та перекладацький досвід (з німецької, англійської, білоруської мов) дозволили С. Жадану випрацювати для експресії вербального рівня надзвичайно різноманітну лексику, багатство трансформацій у творах, котрі стали достатньо популярними. У лібрето до опери «Вишиваний. Король України» спостерігається поєднання різноманітної лексики: біблійної («за що ти хапаєшся?/ За голоси померлих?..»), «Дивно, що ми не можемо просто встати й піти, що далі мусимо лишатися на цій війні, хоча за нашими спинами стоять українські святі, співають нам українські псалми»); військової («чотири роки ми ловимо страх, ніби звіра в нічній траві,

солдати подібні до впертих мурах, щасливі від того, що просто живі»); політичної («ми стоїмо на вітрі історії – монархи примарних кордонів, кличемо за собою, звертаємо на себе увагу»); метафоричної («і ця історія <...> наче сонце на Сході», «Час – золота колиска мудрого людства»). Віддзеркалення мовних ефектів, властивих представникам самих різних прошарків суспільства, котрі введені до лібрето, додають особливої глибини та чуттєвості жаданівському слову.

Постать В. Вишиваного (Вільгельма Габсбурга) привернула до себе пильну увагу українського митця, відповідно до висловлювання автора, по-перше, як свідоцтво «...циклічності історії, наскільки події 1918–20 років ХХ століття в чомусь співзвучні подіям, які відбуваються сьогодні в Україні» [4]; по-друге, індивідуально-психологічними рисами особистості ерцгерцога: габсбурзька «відкритість до світу. Те, що він спромігся не лише на рівні емпатії, а і на рівні ідентичності відчутти українців. Його авантюризм. Щоб взяти участь у нашій історії, потрібно мати не лише велике серце, але й сталеві нерви. Його порядність. До кінця тримати слово й продовжувати боротьбу – це заслуговує на велику повагу» [4]. Поєднання стійкості, відваги з любов'ю до краси та ніжності в українському народі дозволяють сприймати В. Габсбурга як політика романтичного спрямування. Його роздуми та дії багато в чому співпадають з поетичною картиною світу С. Жадана.

Лібрето українського митця стало джерелом натхнення для створення опери «Вишиваний. Король України» композиторкою А. Загайкевич, оскільки обох авторів поєднують: одна національна приналежність – українці; це люди одного покоління, обидва митці професійно обдаровані, патріотично налаштовані і обом властиво поетичне сприйняття оточуючого світу, та разом з тим, тяжіння до авангардизму. А. Загайкевич у вступі до лібрето зазначає: «Мрії – дивний матеріал для історії. Але вони стають сенсом життя. Таким сенсом життя для нашого героя, Вільгельма фон Габсбурга, стала подитячому щемлива, дивна та болісна любов до України, як казкового світу вічного щастя. Така любов притаманна поетам. Напевно, тому лібрето опери написав Сергій Жадан. Воно поетичне у своїй суті – розповідаючи “історію” легендарної особистості, поет створює уявний історичний простір, що безжально резонує із сучасністю» [3]. Тобто, «Вишиваний. Король України» – це опера не тільки історична, а й

романтична, в котрій головний герой – політик, що не реалізував себе, але безумовно відбувся як романтик.

Лібрето С. Жадана настільки художньо, що належить до тих видатних зразків, котрі можливо вивчати як самостійні твори мистецтва (що підтверджується окремим видавництвом лібрето у вигляді книги) і бути предметом спеціального дослідження,

Лібрето «Вишиваний. Король України» охоплює двадцятирічний історичний період: з 1900 по 1919. Як пояснює С. Жадан «наступні 20 років важко показати у форматі опери: скажімо, як він (В. Вишиваний) перебуває в пошуках свого місця при королівських дворах. Події війни більш надаються до сценічної адаптації. І це саме той період, який має безпосередній стосунок до України» [6]. Лібрето складається з двох дій, двох інтро²⁹ (у першій дії) і 9 голосів (4 у першій дії і 5 у другій). Герої опери: Вишиваний, Слідчий, Людина у чорному, Батько Вишиваного, Дівчина, Священик, Комендант, Болбочан, Скоропадський, солдати (українські, австрійські, німецькі). Всі вони поділяються на реальних та ірреальних героїв, до реальних відносяться тільки Вишиваний та слідчий, інші – ірреальні, оскільки вони з'являються Вишиваному як голоси з його минулого життя. Таким чином, спираючись на літературне першоджерело С. Жадана, опера розвивається у двох планах: реального історичного простору та фантастичного, що створює ту атмосферу уявності, про котру пише А. Загайкевич [6].

У першому інтро віддзеркалені події 1947 року: викрадення Вишиваного з Відня, відправка його на літаку до Києва і допит у Слідчого в Лук'янівській в'язниці. Другий інтро – діалог В. Габсбурга з Людиною в чорному.

Одним з неоднозначних героїв лібрето постає Людина у чорному. Прагнення замінити конкретний образ умовним, уникнути об'єктивної суті зображуваного явища свідчить про використання такого елемента художності, як символіка, що притаманна романтичним текстам. Введення персонажу Людини у чорному посилює широкі образотворчі можливості художньої символіки, котра здатна створювати безліч значних асоціацій, готувати слухача до співтворчості з автором. Застосування символіки надає право стверджувати про особливо

²⁹ У використанні такого терміну, як «інтро», проявляється жаданівська іпостась музиканта – фронтмена (головного вокаліста) гурту «Жадан і собаки». Зазвичай так називають найперший, вступний трек у альбомі або перші акорди окремо взятої пісні. Це скорочений варіант слова «*introduction*», в перекладі – «вступ».

значний художній рівень лібрето і сприяє розкриттю творчого авторського задуму.

У мистецтві умовний образ традиційно вирішувався у вигляді розповідання головному герою твору чийогось життя якимось медіумом, можливо, навіть двійником героя, звідси розвиток демонічних мотивів, мотивів дзеркальності, що спостерігається в творах І.В. Гете, Г. Гейне, Е.Т.А. Гофмана, Г. Ібсена, А. Мюссе, Е. По, Р.Л. Стівенсона, А. Шаміссо та ін.

Фольклорне і міфопоетичне коріння «Людини у чорному» – це основа як сюжету і образно-стильової системи, так і філософсько-моральної проблематики, котра їх визначає. Прообразами цього персонажу, з одного боку, є ціла низка героїв європейського романтизму, з іншого, фольклорні витоки. Міфологічні уявлення (на рівні «культурного несвідомого», пам'яті предків) українського народу, поряд із включенням у контекст світового фольклору (наявність подібних персонажів і символів відзначається не тільки у фольклорі слов'ян, але і в усній творчості інших народів), надає конфлікту твору глобального характеру боротьби Світла і Тіні, Добра і Зла, Життя і Смерті. Це осмислення дійшло до нас із глибини століть через космогонічні культу денного та нічного світил, обрядові форми та демонологію. Фольклорно-християнська традиція особливо відчутна на початку і у фіналі твору – саме тут із найбільшою визначеністю та концентрацією представлений конфлікт лібрето-загадки.

«Людина у чорному» введена С. Жаданом як *alter ego* Вишиваного, що підтверджує сам автор у інтерв'ю І. Скібі-Якубовій: «Чоловік у чорному, який фактично є продовженням героя, його темною стороною, де знаходяться його слабкість, його сумніви. І він починає розкладати для себе все по полицках: де він у чомусь переконаний, де сумнівається» [6]. Напочатку лібрето між Вишиваним та Людиною у чорному по суті відбувається словесний двобій, і якщо С. Жадан вводить такий персонаж, як Людина у чорному мимоволі виникає паралель з Людиною у білому – королем Вишиваним. За кожним з них стоїть невидиме військо – світле і темне, і через їхню здатність до опору Вишиваний доводить, перш за все, самому собі, що його життя не було марним: Людина у чорному – «Темрява, за тобою стоїть лише темрява», Вишиваний – «За мною стоять голоси. Стіна зі світла і музики. Тисячі голосів тих, хто піднявся і зважився бути

собою, хто ризикнув заговорити про себе, хто добирав слова, називаючи вперше свою радість і віру. Ось вони ці голоси, що розламують темряву й забуття. Чуєш як вони ламають мертвий каркас історії?» [3].

У лібрето С. Жадана зливаються художні архетипи, відчутне фаустівсько-мефістофельське підґрунтя твору: Вишиваний має риси сучасного молодого Фауста. Його доля – пошук омріяної вільної України, де всі мають бути щасливими. Архетип Мефістофеля проявляється у Людині в чорному. Окрім того, це персонаж-маска, який здатний свої «обличчя» змінювати (це елемент «гри» – посилаючись на дисертацію Чен Ке, одна з таких масок – злостивий Блазень (як літературна паралель: Король та Блазень) [10].

Діалог Людини у чорному та Вишиваного з'являється напочатку і у фіналі лібрето, як обрамлення твору. Зберігаючи цілком театральну традицію, такі два діалоги передують та завершують сюжет і загальний зміст лібрето, тобто, Людина у чорному виконує функцію як прологу, так і епілогу. Її можливо трактувати і як авторський коментар, спираючись на наступний текст: «Молодий Габсбург поки що навіть не уявляє, які радощі та розчарування на нього чекають, скільки кордонів йому доведеться перетнути, занепад скількох монархій пережити. Ми теж цього поки що не знаємо. Але ми до цього вже готові. Готові на відміну від нього».

Таким чином семантичні функції Людини у чорному: 1) *alter ego*, 2) фаустівсько-мефістофельський напрямок, 3) персонаж-маска, 4) як пролог і епілог, 5) авторський коментар.

Можливо стверджувати, що уведення у лібрето «голосів» є традицією романтичного театру, театру символів, театру ідей. В якості прикладу доречно згадати уривок з трагедії Й.В. Гете «Фауст» – твору, що є уособленням романтизму як типу мислення. У фіналі першої частини трагедії Маргарита відмовляється від простягнутої руки Фауста, бо за ним вона бачить тінь Мефістофеля. Наближається світанок, і перед тим, як зникнути у світлі ранкових промінів, Мефістофель вимовляє: «Загинула», але дівчина відмовилась від диявольської пропозиції, тому лунає Голос з небес: «Врятована».

Інший приклад – поема-трагедія лорда Байрона «Манфред» [1]. Головний герой здійснив зло своїй коханій Астарті, і його мучить почуття провини перед нею. Заради того, щоб позбавитися такого становища, він спілкувався із демонічними духами і відчував їх голоси.

Отже, у даних художніх творах голоси належать невидимому світові, це романтична символіка в своєрідній діалогічній формі.

У лібрето С. Жадана природа цих голосів теж позаматеріальна, проте у творі українського митця відрізняються типи голосів: голоси з минулого життя Вишиваного і голос його «я». Автор обирає 9 голосів: перший – мешканці Відня, другий – родина та мисливці з дитинства ерцгерцога, третій – дівчина і священник, четвертий – військові та Людина у чорному, п'ятий – австро-угорські та російські солдати, шостий – німецькі, українські солдати, Болбочан, сьомий – Вишиваний і дівчина, восьмий – Скоропадський, Людина у чорному, дев'ятий – Шептицький, український народ, Людина у чорному. Символічним є те, що С. Жадан обирає саме 9 голосів. Багато стародавніх культур вважали число «9» символом досконалості, єдності та свободи. У Біблії дев'ятка є символом закінченості або суду, християнська релігія трактує 9 як потрійну Трійцю.

Слід зазначити, що існує такий жанр, як «видіння», це символічний жанр. Його об'єкт – явлення реальним людям божественних персонажів, які пророкують про перебіг подій, що закликає до певних дій, або своєю появою вони передвіщають подальші події. У лібрето С. Жадана божественні персонажі замінені на протилежне – «людину у чорному», своєрідного Мефістофеля, і, на кшталт кінематографа, у творі з'являються голоси окремих персонажів та груп людей, яких ерцгерцог зустрічав у минулому. Семантична роль цих голосів полягає у тому, що вони розкривають «портрет» душі головного героя, а саме – прослідковуються паростки габсбурзького тяжіння до України. Тому у другому голосі відбито дитинство ерцгерцога (1912 рік. Польща. Карпати. Батько Вишиваного разом з мисливцями, серед яких Карл Стефан Австрійський, полюють на оленів) через монолог головного героя у четвертому голосі («Гадаю у моєму житті мала з'явитися саме Україна – країна, надто химерна й гірка, аби оминати її своєю увагою. Ця країна <...> раптом дала мені зрозуміти, що в цьому житті є за що битись і є кого любити, що ми не є заручниками своєї долі») і до його останнього монологу (на знуцання Людини у чорному, що Вишиваному лишається нібито визнати поразку, ерцгерцог відповідає «лишається пам'ять, з якої виростає майбутнє, лишається наша любов, що тримає ці небеса») [3].

Створюючи оперу «Вишиваний. Король України» і С. Жадан, і А. Загайкевич переслідували головне завдання – розкрити формування

у В. Вишиваного української ідентичності, він є носієм української мрії, через котру став національним героєм нашої країни.

С. Жадан не оминає у лібрето і реальних історичних особистостей – А. Шептицького, П. Скоропадського та П. Болбочана. Автор створює А. Шептицького як провидця, який знаходить слова підтримки, призначені Вишиваному в період його розпачу та зневіри у власні сили. У дев'ятому голосі митрополит Греко-Католицької церкви, національної церкви українців у Галичині говорить: «Не вважайте програною свою боротьбу. Ваші прапори ще обов'язково підхоплять. Хоча ви так і не стали королем України» [3]. Можливо, що ця зустріч відбулась, коли владико щойно вийшов з в'язниці, куди росіяни ще на початку війни засадили його за розповсюдження греко-католицької віри і сподівання на перемогу Габсбургів. Зустріч митрополита з молодим вродливим ерцгерцогом, який був одягнений у мундир, з котрого виглядала вишиванка (завдяки цьому Вільгельм отримав повну українську ідентичність і став Василем Вишиваним), і який привітався доброю українською мовою, справила яскраве враження на священника. З того часу, як зазначає Т. Снайдер, «Шептицький став новим покровителем і наставником Вільгельма й почав бачити в ньому агента власних планів щодо визволення всієї України» [7, 27].

У діалозі радників П. Скоропадського представлені настрої німців щодо ерцгерцога і його значущості на фронтах війни. Вони вважали, що популярність Вільгельма становила певну загрозу їх маріонетковому режиму гетьмана П. Скоропадського, адже Вишиваний був Червоним Князем, членом правлячого класу, що вловив революційний момент, щоб утілити радикальну соціальну та національну політику. На запитання П. Скоропадського «Хто він насправді – цей чоловік?», Людина у чорному, немов змії спокусник, починає підігрівати «градус злоби» гетьмана: «Він прийшов сюди, щоб позбавити вас сили. Його прислали сюди, аби забрати у вас ваші спокій і впевненість» [3].

Образ П. Скоропадського, описаний також у романі Н. Сняданко і у книзі Т. Снайдера, з його проросійсько-національною преференцією є антагонічний П. Болбочану, який самотійно, як і Вишиваний, обрав українську ідентичність. Будучи за партійною належністю правим націоналістом (належав до партії соціалістів-самостійників), П. Болбочан підтримав кандидатуру В. Габсбурга на

український престол. Саме цей історичний фрагмент увійшов до тексту лібрето С. Жадана (на відміну від творів Н. Сняданко та Т. Снайдера). В. Вишиваний на доповіді у в'язниці розповідає: «Болбочан у бесідах зі мною висловлював незадоволення політикою, що в Україні проводив гетьман Скоропадський, і пропонував мені об'єднати їхню українську групу військ для організації перевороту, щоби в подальшому очолити керівництво українським урядом. Однак від цієї пропозиції я відмовився».

Для С. Жадана центральним є кожний персонаж лібрето: «це ж про них усіх. Для того ж Болбочана, для якого, я припускаю, вся ця українська ідея до 1917 року була не надто важливою; і для Вишиваного; і для солдатів з обох боків, які до 1917 року воювали за різні імперії. І тут раптом з'являється така „Атлантида українства”, на якій вони всі опинилися й прийняли її як частину себе й свого світу» [6].

Ідея української ідентичності відрізняє вітчизняний авангардизм, притаманний авторам – як лібретистові, так і композиторці, від європейського. Проте їх авангардизм радикально не розриває із минулим, що співзвучно з думкою Новаліса: «Світ треба романтизувати. Таким чином, людина знову знаходить його початкове значення»³⁰ [12]. Слід підкреслити, що жадановському романтизму притаманний історичний та національний колорит. Історичні факти подаються крізь призму мрії, а національна особливість розкривається через українську ідентичність австрійського ерцгерцога, і через романтизм виявляється сутність головного героя. В. Вишиваний залишився королем лише у легенді, але він не спаплюжив свою мету, свій ідеал, і в цьому його історичне значення.

Висновки. Роздуми та дії В. Вишиваного багато в чому співпадають з поетичною картиною світу С. Жадана, тому його лібрето стало джерелом натхнення для створення опери «Вишиваний. Король України» композиторкою А. Загайкевич. У творі представлена одна з найскладніших, суперечливих та, разом з тим, дивовижних епох, коли у повітрі вирували різні шляхи розвитку України. Один з таких шляхів, концепцій – Україна як самостійне королівство на чолі з Вишиваним. Це не було реалізовано, оскільки виявилось утопічним. У лібрето використовуються такі елементи художності, як символіка, що притаманна романтичним текстам з фольклорним та міфопоетичним

³⁰ The world must be romanticized. In this way, one finds again its original meaning.

корінням. Один з центральних персонажів – Людина у чорному має поліфункціональну семантику. Це 1) alter ego, 2) фаустівсько-мефістофельський напрямок, 3) персонаж-маска, 4) як пролог і епілог, 5) авторський коментар. У лібрето С. Жадана природа голосів позаматеріальна, це голоси з минулого життя Вишиваного і голос його «я». Семантична роль голосів, введених у лібрето, полягає у тому, що вони розкривають «портрет» душі головного героя, а саме – прослідковуються паростки габсбурзького тяжіння до України. Головна авторська ідея у опері «Вишиваний. Король України» – як людина обирає собі ідентичність, тому для С. Жадана центральним є кожний персонаж, серед котрих історичні особистості та народ. Семантика вільної України розкривається через ідентичність волелюбної людини та її жертвовність – вона не зраджує своїм ідеалам, шукаючи українські «перлини», і вмирає за це. Структура лібрето свідчить, що автор тяжіє до авангардизму, проте радикально не розриває із своїм минулим – романтизмом.

Перспективи дослідження. Викладений матеріал припускає подальший розвиток при аналізі драматургії згаданої опери А. Загайкевич, а також у виконавському тлумаченні художніх образів твору.

Список використаних джерел і літератури:

1. Байрон, Дж. Манфред. 1931. ЛіМ. 74 с.
2. Володарський Ю. Червоний на помаранчевий. Приватний кореспондент. 11 грудня 2009.
3. Жадан С. «Вишиваний. Король України». Чернівці. Вид. «Меридіан Черновіц». 2020. 112 с.
4. Макаревич М. «Постать, що багато пояснює». Сергій Жадан та Алла Загайкевич розповідають про роботу над оперою «Вишиваний. Король України». URL: Retrieved from: <https://life.nv.ua/ukr/art/sergiy-zhadan-i-alla-zagaykevich-rozprovili-pro-operu-vishivaniy-korol-ukrajini-interv-yu-50158639.html>. 2021. (дата звернення 21.11.2024).
5. Скворцова О. «Вишиваний. Король України» А. Загайкевич: національна опера на шляху формування нової парадигми жанру. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 47, 4. 2022.
6. Скиба-Якубова І. Принципова непафосність і внутрішня чесність. Алла Загайкевич, Сергій Жадан – про оперу «Вишиваний. Король України». URL: Retrieved from https://lb.ua/culture/2021/10/13/496150_printsipova_nepafosnist. (дата звернення 23.11.2024).
7. Снайдер Т. Червоний князь: таємні життя габсбурзького ерцгерцога. 2011. Грані Т. 296 с.

8. Сняданко Н. Охайні прописи ерцгерцога Вільгельма. Видавництво «Старого Лева». 2017. 544 с.
9. Челяк О. Тімоті Снайдер висловився щодо мобілізації Сергія Жадана: «Нобелівка, а не гвинтівка». *Суспільне культура*. URL: Retrieved from <https://suspilne.media/culture/721556-timoti-snajder-vislovivsa-sodo-mobilizacii-sergia-zadana-nobelivka-a-ne-gvintivka/>. (дата звернення 25.11.2024).
10. Чень К. Виконавська оперологія: методологія, термінологія, аналіз. Дис. ... докт. філософії). ХНУМ ім. І.П. Котляревського. Харків. 2024. 219 с.
11. Яремчук В. Минуле України в історичній науці УРСР післясталінської. Видавництво Нац. ун-ту „Острозька академія”. 2009. 526 с.
12. Novalis Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Historisch-kritische Ausgabe in Vier Bänden. Edited by Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Stuttgart: Kohlhammer. 1960. 828 с.

References:

1. Byron, J. (1931). Manfred. LiM. 74 [in Ukrainian]
2. Volodarsky, Y. (2009). Red on Orange. [in Ukrainian]
3. Zhadan, S. (2020). Vyshyvanyi. King of Ukraine. Chernivtsi: Meridian Czernowitz Publishing House. 112 [in Ukrainian].
4. Makarevych, M. (2021). „A Figure That Explains a Lot”. Serhiy Zhadan and Alla Zahaikevych Discuss Their Work on the Opera „Vyshyvanyi. King of Ukraine”. URL: Retrieved from: <https://life.nv.ua/ukr/art/sergiy-zhadan-i-alla-zagaykevich-rozpovili-pro-operu-vishivanyi-korol-ukrajini-interv-yu-50158639.html>. (accessed: 21.11.2024) [in Ukrainian].
5. Skvortsova, O. (2022). „Vyshyvanyi. King of Ukraine” by A. Zahaikevych: National Opera on the Path of Forming a New Paradigm of the Genre. *Current Issues in the Humanities*, 47, 4 [in Ukrainian].
6. Skyba-Yakubova, I. (2021). Principled Unpretentiousness and Inner Honesty. Alla Zahaikevych and Serhiy Zhadan on the Opera „Vyshyvanyi. King of Ukraine”. Retrieved from https://lb.ua/culture/2021/10/13/496150_printsipova_nepafosnist [in Ukrainian].
7. Snyder, T. (2011). The Red Prince: The Secret Lives of a Habsburg Archduke. Hrani-T. 296 [in Ukrainian].
8. Sniadanko, N. (2017). Neat Handwriting of Archduke Wilhelm. Old Lion Publishing House. 544 [in Ukrainian]
9. Chelyak, O. (2024). Timothy Snyder on Serhiy Zhadan’s Mobilization: „A Nobel, Not a Rifle”. *Suspilne Kultura*. URL: Retrieved from <https://suspilne.media/culture/721556-timoti-snajder-vislovivsa-sodo-mobilizacii-sergia-zadana-nobelivka-a-ne-gvintivka/> (accessed: 25.11.2024) [in Ukrainian].
10. Chen, K. (2024). Performative Operology: Methodology, Terminology, Analysis (Doctor of Philosophy dissertation). KhNUA named after I.P. Kotlyarevsky. Kharkiv. 219 [in Ukrainian].
11. Yaremchuk, V. (2009). The History of Ukraine in Historical Science in the Post-Stalin USSR. Ostroh Academy National University Press. 526 [in Ukrainian].

12. Novalis. (1960). The Works of Friedrich von Hardenberg. Historical-Critical Edition in Four Volumes. Edited by Paul Kluckhohn and Richard Samuel. Stuttgart: Kohlhammer. 828 [in English].

UDC 78.087.684

DOI 10.33287/222464

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>

Шаль Валерія Володимирівна,
магістрантка кафедри історії та теорії музики
Дніпровської академії музики
тел. (066) 399 - 70 - 80
e-mail: bunik.shal@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0000-5906-4429>

ПАНТЕЇСТИЧНІ МОТИВИ У «НІМЕЦЬКОМУ МОТЕТІ» РІХАРДА ШТРАУСА

*Тебе знаходжу всюди і в усьому,
в усіх речах, з якими я збратавсь.
Ти, як зернина, криєшся в малому,
в великому великим ти зоставсь.*

*Це грають сили, дивні і невпинні,
проймаючи всі речі на землі,
пнучись у стовбур, ростучи в корінні
і вічно воскресаючи в гіллі.*

Р.М. Рільке

Метою статті є висвітлення пантеїстичних мотивів у творі Ріхарда Штрауса «Deutsche Motette» («Німецький мотет») ор. 62, створений у 1913 році на вірші німецького поета-романтика першої половини ХІХ століття Ф. Рюккерта, який стоїть в ряду поетів-пантеїстів. Пантеїзм був яскраво втілений передусім у німецькій романтичній поезії, тому що відповідав специфічному відношенню романтиків до природи. Саме це філософське підґрунтя обумовило

специфіку трактування мотету в творчості Ріхарда Штрауса, який спирався на традиції німецького мотету та водночас тяжів до пізнього романтизму та модерну. **Методи дослідження** містять історичний, структурно-функціональний, компаративний, герменевтичний методи. **Новизна роботи.** У статті вперше в українському музикознавстві розглянуто духовний твір Р. Штрауса в контексті німецького пантеїзму, що обумовлює її новизну. **Висновки.** «Німецький мотет» можна вважати музично-поетичним живописом, який розкриває філософське бачення Штрауса на життя людини та її духовне наповнення через природу. Пантеїстичну ідею виражено композитором завдяки звертанню до творчості поета-пантеїста Фрідріха Рюккерта і до старовинного жанру мотету, в якому текст обумовлює драматургію та форму. «Надможливості» хору та солістів, фактурна повнота – це вираження загальнолюдського шляху до джерела всього живого, до природи, якою і є сама Божественна сутність. Застосування крайніх регістрів голосів ототожнюється з духовним баченням всесвітнього простору. Мотет стає результатом філософського прийняття Штраусом всеосяжної природи як сили, що вища за людські можливості, тому голос, як природній матеріал, трактовано у максимальних межах. Різноманіття гармонічного та поліфонічного мислення розкриває багатство людських зв'язків з природою, відзвуки яких відчутно в барвистих та складних звуковисотних комплексах. Вони є «духовними обертонами», що виходять за межі ока і можуть бути відчуті тільки серцем.

Ключові слова: мотет, Рюккерт, Ріхард Штраус, німецький романтизм, пантеїзм, Бог, пейзаж, природа, fuga, хор, розширена тональність.

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

Shal Valeriia, master's student at the Department of History and Theory of Music of the Dnipro Academy of Music

Pantheistic motives in the „German Motet” by Richard Strauss

The purpose of this article is to highlight pantheistic motifs in Richard Strauss's work „Deutsche Motette” („German Motette”) op. 62, created in 1913 on the verse of the German romantic poet of the first half of the 19th century F. Rückert, who is among the pantheist poets. Pantheism was vividly embodied primarily in German romantic poetry, because it

corresponded to the specific attitude of the romantics to nature. It was this philosophical basis that determined the specificity of the interpretation of the motet in the work of Richard Strauss, who relied on the traditions of the German motet and at the same time gravitated towards late romanticism and modern. **The research methods** include historical, structural-functional, comparative, and hermeneutic methods. **The scientific novelty.** The article is the first in Ukrainian musicology to examine Strauss's spiritual work in the context of German pantheism, which determines its novelty. **Conclusions.** „German motet” can be considered a musical-poetic painting that reveals Strauss's philosophical vision of human life and its spiritual fulfillment through nature. The composer expressed the pantheistic idea by referring to the work of the pantheist poet Friedrich Rückert and to the ancient genre of the motet, in which the text determines the dramaturgy and form. The „super-abilities” of the choir and soloists, textural completeness, is an expression of the common human path to the source of all living things, to nature, which is the Divine essence itself. The use of extreme voice registers is equated with a spiritual vision of universal space. The motet is the result of Strauss's philosophical acceptance of all-encompassing nature as a force that is higher than human capabilities, therefore the voice, as a natural material, is interpreted to the maximum extent. The diversity of harmonic and polyphonic thinking reveals the richness of human connections with nature, the echoes of which are felt in colorful and complex pitch complexes. They are „spiritual overtones” that go beyond the eye and can only be felt by the heart.

The key words: motet, Rückert, Richard Strauss, German romanticism, pantheism, God, landscape, nature, fugue, chorus, extended tonality.

Постановка проблеми. Вагомим кроком розвитку жанру мотету в його еволюції стало його подальше використання в музиці ХІХ століття, зокрема у німецькій протестантській традиції. Цей процес поступово вбирав в себе різні сучасні стилі, наприклад, пізній романтизм та модерн, неокласицизм та необароко тощо. Так, німецькі мотети ХХ ст. мають ознаки як бахівської специфіки, надбань композиторів епохи Відродження, відповідні композиційні техніки. Мобільність жанрових меж німецького мотету підтверджують численні дослідженням, зокрема дисертації Є. Ткаченко, О. Халєєвої, праці Дж. Каммінг, Ю. Блеззарт Ф. Круммахера, монографії Д. Меламеда та ін. Розвиток мотету, його національні різновиди

сприяли і різноманіттю стильових версій жанру. Величезна традиція німецького мотету, що бере свій початок з мотетів Шютца, продовжується у творчості Баха, Мендельсона, Брамса, Регера, Штрауса тощо, відображає певні релігійно-філософські традиції німецького мистецтва. Серед них виокремлюється напрямок пантеїзму, який розуміє природу як одухотвореність божественною присутністю. Пантеїзм був яскраво втілений передусім у німецькій романтичній поезії, тому що відповідав специфічному відношенню романтиків до природи. Саме це філософське підґрунтя обумовило специфіку трактування мотету в творчості Ріхарда Штрауса, який тяжів до пізнього романтизму. Цей факт обумовлює проблему наданої статті.

Актуальність. Духовні жанри хорової музики, зокрема німецької, пригортають увагу як виконавців, так і дослідників. Втім, зазначимо, що в українському музичному просторі німецька хорова музика представлена в основному творами періодів Ренесансу та бароко XVII – XVIII ст. Поза межами вітчизняної художньої практики залишається німецька традиція XX століття, а саме, жанр мотету, який має багату історію свого розвитку. За висновками Є. Ткаченко, «через значну строкатість форм існування, визначення характерних рис цього жанру є актуальною проблемою музикознавчої науки. Втім, унікальність мотету саме й полягає в композиційній варіантності, в його неймовірній здатності до перетвілень» [4, 5] Тому дослідження жанру мотету, який отримав неабиякий розвиток у XX столітті, є актуальним та доцільним.

Огляд літератури. Розгляд «Німецького мотету» Ріхарда Штрауса представлено у дисертації Александра Майкла Шеннона «O wake in me: контекстуалізація вокального письма, інтерпретації тексту та гармонічного синтаксису в „Німецькому мотеті” Ріхарда Штрауса, ор. 62». Шеннон провів ретельний аналіз мотету і оперного доробку Штрауса, таким чином виявивши стилістичні особливості хорової мови композитора [10]. Важливий внесок у вивчення хорової творчості Ріхарда Штрауса вклала Юдіф Блеззард, статтю якої було розглянуто при аналізі Німецького мотету. Блеззард звертає увагу на особливості лінійного та гармонічного вибудовування музичного матеріалу, а також виокремлює твори для хору без супроводу Штрауса як особливий щабель музики, який не уступає симфонічному чи оперному доробку композитора [7]. Олександр Гужва у своїй статті

«Ріхард Штраус на шляху до синтезу мистецтв» вказує на своєрідний вплив літературних жанрів на творчість композитора у зв'язку з музичними образами-символами [1]. Пауль Кадрін розглядає творчість Штрауса у порівнянні з творчістю Кароля Шимановського у контексті поняття «прозріння» або «епіфанія» та прояв його у доробку цих композиторів, в тому числі у «Німецькому мотеті» [8].

Метою статті є висвітлення пантеїстичних мотивів у «Німецькому мотеті» Ріхарда Штрауса.

Об'єкт дослідження – німецький мотет ХХ століття, а **предмет** – пантеїстичні мотиви у «Німецькому мотеті» Ріхарда Штрауса.

Основний виклад матеріалу. Одним з видатних взірців німецької традиції мотетного жанру у ХХ сторіччі став «Німецький мотет» Ріхарда Штрауса, створений у 1913 році на вірші німецького поета-романтика першої половини ХІХ століття Ф. Рюккерта, який стоїть в ряду поетів-пантеїстів. Головне філософське завдання ідеї пантеїзму – відчуття Бога через природу, ототожнення вишніх сил з природними явищами. Розквіт пантеїзму ми бачимо у ряді віршів інших авторів-сучасників Рюккерта.

Фрідріх Гельдерлін підкреслював у власних віршах зв'язок людини із природою, наголошував на присутності Бога у кожній її частині, що сформувало центральну тему його творчості. Поет нагадує про вічне існування Бога в її лоні: змінними є лише форми природи, але буття не має кінця. Новаліс вважав, що квіти та рослини дивляться на світ очами та душею. Образи пантеїзму зустрічаються у філософії Гете, пейзажах німецьких художників, зокрема Ф. Рунге, К.Д. Фрідріха, К. Ребеля, К. Ротмана.

Саме пантеїзм сприяв формуванню певного особистісного досвіду, піднесеного сприйняття світу, який передбачає пізнання ідеї Бога та природи, напружену внутрішню працю щодо власного духовного пробудження. Як зазначає Є. Завідняк, «...існує конкретний досвідньо-релігійний факт існування Бога, який реально відкривається у процесі його переживання. Тут мова не йде про самий факт пережиття під виглядом психологічної даності. Особа відкриває конкретний факт пережиття реального Божественного змісту» [2, 44]. Таким чином, німецький романтизм першої половини ХІХ століття створив багату традицію пантеїстичних образів, тому не дивно, що Ріхард Штраус, композитор пізнього романтизму, звернувся до ідей пантеїзму у масштабному хоровому творі «Німецький мотет».

Це філософське бачення було втілено також у творі, що з'явився в один період з мотетом, а саме «Альпійською симфонією». Вона не має класичної структури симфонії, і, як зазначають дослідники, має конкретну програмну структуру з двадцяти двох частин, кожна з них має свою назву, яка виписана композитором. Наскрізний розвиток і структура, наближена до симфонічної поеми, формує у симфонії символіку періодів життя людини. Окрім філософського погляду яскравим аспектом твору є його звукозображальність, яка дозволяє, за словами М. Кеннеді, відчувати «брукнеровське втілення величі Альп», на які споглядав композитор у вікно власного дому. Саме відчуття величі втілено в обох творах Штрауса: у симфонії композитор залучив принцип «надоркестру», у мотеті аналогічно він застосовує «надхоровий» склад – шістнадцятиголосний хор з чотирма солістами.

Вірш Фрідріха Рюккерта, на який у 1913 р. був написаний «Німецький мотет», має назву «Die Schopfung ist zur Ruh gegangen», у перекладі «Творіння спочило у спокої» зі збірки *Weihstunden* («Години освячення») то́му «Hymnen» («Гімни»). Проникливі рядки Рюккерта розкривають жагу до пробудження божественного, яке втілено у природі. Вірш Рюккерта «Die Schopfung» організовано навколо рефрену «творіння, прокинься в мені», що зустрічається кожні два рядки.

*Творіння спочило, о, прокинься в мені!
Сон хоче мене охопити, о прокинься в мені!
Ти - око, що дивиться на небо з зірками.
Коли мої очі закриваються, о, прокинься в мені!
Ти світиш, сяючи в ефірі вище за сонце та місяць;
Коли вони згаснуть, прокинься в мені!
Коли брами відкриються ззовні,
Нехай не боїться душа, о прокинься в мені!
Нехай влада темряви, жах ночі
Не здолають внутрішнє світло, о прокинься в мені!
О, не покинь вологий подих ночей,
Запах тіней; не дай грішним бажанням прорости, о прокинься в мені!
Залиш у моєму сні аромат гілок Едему,
Де плід життя звисає, о прокинься в мені!
О, покажи мені власне оновлення уві сні, щоб відродити мене.
Закінчилося те, що я почав, о прокинься в мені!
Я хочу заснути в твоїй утробі, поки нове не розбудить мене
Зорею твоїх щік; о, прокинься в мені!*

(переклад власний)

На думку польського дослідника Пауля Кадріна: «В *Deutsche Motette* представлено музичні ідіоми барокко, класицизму, але домінує естетика пізнього романтизму, зокрема активні хроматизми, напівтонові співвідношення, багатозвуччя, терцові ряди, «пливуча», нестійка тональність» [8, 40]. Узагальнюючи висновки дослідників, цей твір Штрауса особливий за релігійно-духовним змістом. Також існує думка, що він міг спиратися на «Німецький реквієм» Йоганеса Брамса (1868), але прямих доказів цьому факту немає.

У дисертації А.М. Шеннона вказано на «захоплення Штрауса практиками минулого, а також і музичними досягненнями його сучасності та природою, станом людини (людською долею)» [11, 12]. Автор вважає, що «незалежно від середовища чи контексту (наприклад, п'єса Шекспіра, біблійний сюжет або грецька п'єса трагедія), Штраус досліджує складність людського розуму та досвіду та намагається усвідомити хоровий мотет у зв'язку з іншими вокальними п'єсами» [11, 12]. Вчений також пояснює власний аналіз гармонії та фактури мотету, пов'язуючи його з темою духовного шляху вірша Рюккерта: «У моєму аналізі *Deutsche Motette* я пропоную свої інтерпретації гармонічної та лінійної прогресій і пов'язую їх із найважливішою темою: зрештою, я досліджую те, що Штраус має на увазі людську долю...що двозначності, які Штраус створює в гармонії та голосоведенні аналогічні шляхи людства (це означає, що пункт призначення не завжди є зрозумілим, а маршрут не завжди умовним)» [11, 19].

Для структуризації ми відокремили мотет Штрауса на чотири розділи, які мають власну образну сферу:

1 розділ	2 розділ	3 розділ	4 розділ
Поліфонізований хорал	Імітаційна поліфонія	Фуга	Фінал, об'єднання усіх тем
«Die Schöpfung ist zur Ruh gegangen»	«O, lass im feuchten Hauch der Nacht»	«O, zeich mir»	«In diem Schosse will ich schlummern»
Ц. 1-9	9-18	19-38	39-45

Рис.1.

У першому розділі твору розкривається духовне бачення, яке веде до божественного світла. Хорову партію викладено у хоральному складі, що символізує Єдине, що ніби закриває, захищає особистісний простір. Солісти проводять рефренну фразу тексту «О, прокинься в мені».



Рис. 2 Й. Штраус «Німецький мотет». Рефренна фраза «О, прокинься в мені!»

Це широкі мелодичні рухи, які посилені різноманітними мажоро-мінорними гармоніями, що підкреслює відчуття миттєвого прозріння. Мелодична лінія піднімається над щільними акордами хору та втілюють майже медитативне споглядання краси, ту магічну силу, яка відкривається враженій людині.

Штраус вдається до втілення образів сну, в який занурена особистість: імітації хору відтворюють м'якість та рівномірність руху, завдяки чому фраза рефрену переміщено у низький регістр. Виділено головні слова у хоровій партії, в той час у солістів домінує наскрізний мелодичний розвиток та висловлення основної думки, зокрема формування відчуття світлоносного Бога. Таким чином створюється яскрава двоплановість хорового звучання, що сприяє просторовому ефекту наповненості звукового потоку. Ця двоплановість породжена певним «діалогом», який протиставляє всебачащій зір Бога та згасаючий зір людини, яка шукає спасіння тільки у духовному пробудженні. Така ідея є дуже актуальною для епохи модерну, який підхоплює пізній романтизм: як зазначає Д. Скринник-Миська, «пафос визволення людини епохи модерну парадоксально збігається з пафосом її загублення в собі. Яскравим прикладом висвітлення цієї теми у живописі сецесії може слугувати творчість бельгійця Ф. Кнопфа, твори котрого втілюють образний світ М. Метерлінка, С. Маларме, Е. Верхарна» [3, 48].

У процесі поступового поширення природних вражень визначається і висока мета духовного шляху. Це усвідомлюється слухачем в результаті поліфонізації хорових партій, тембрового різноманіття сольних наспівів. Така ускладненість розвитку сприяє контрасту між гармонічними барвами, надає насиченості та експресивності.

В кульмінації першого розділу, пов'язаного з центральним словом «Світло», масивне звучання хору та активізація усіх партій на тлі багатоголосного акорду Es-dur аналогічно наповненню божественним світлом всесвіту. Композитор використовує політекстовість, яка натякає на характерну рису жанру мотету, і у такий спосіб будує стереофонічний ефект звучання. Образ величі Світла також з'явиться наприкінці твору у повному єднанні всіх партій. У завершенні розділу відбувається об'єднання сольних мотивів із хоровим заключенням, що уповільнює час. Продовжує цей розділ строфа про наближення відчинення брами: саме перед нею предстає особистість: після смерті, або в момент вибору, чи перейти цю межу? Басова партія проводить фігуру «catabasis», яка є символом невідворотності зустрічі з Богом.

Новою образною сферою зустрічає другий розділ: світло першого розділу затьмарюється розумінням людини своєї гріховної природи та легкість падіння у спокусу. Характерна для розділу мелодизація кожної партії доповнюється ритмічною поліфонією між солістами та хором. Так виростає трьохголосний канон. Тематичні мотиви, що невпинно розвиваються в межах розширеної тональності та постійно переходять від партії до партії образно переростають в відчуття очікування райського блаженства. Такими ми чуємо «переливи» голосів солістів, в яких одне й те саме тематичне зерно трансформується з образу підступного змія до оспівування небесної радості. Поступово складні «скуті» сплетіння стають світлішими та, висвітлюючись, формують образ райського дерева, яке з кожним кроком все ближче простягає свої віти людині.

Найвагоміший за значенням розділ – врівноважена фуга «Покажи мені власне оновлення». Її особливість – розгорнутість, яка представляє собою трансформацію духовного пробудження людини. Розвиваючий тип викладення ототожнений з прокиданням життя навесні. Фуга складається з декількох частин, яка обумовлює поступову зміну внутрішньої чистоти душі людини, яка наближається до Бога, оновлюється з кожним кроком. Тема проводиться стреттно та складається в єдину картину завдяки вільним контрапунктам. Незважаючи на процес оновлення, саме у цьому розділі рефрен «О, прокинься в мені» звучить не як прохання, а як заклик. Щодо цієї величної фуґи А. Шеннон пише так: «хоча Штраус запозичує ці

старіші історичні моделі, він робить сміливу заяву: *його фуги «довші й складніші, ніж фуги самого великого Баха»* [10, 13].

Штраус залишає класичну загальну модель розвитку багаточасного (чотиричасного) твору, тому у цьому, третьому розділі, настає головна кульмінаційна зона, яка в себе включає одразу декілька важливих сторін:

- 1) Соло сопрано надіймається над хоровою фактурою, виявляючи таким чином момент звільнення від гріховних «кайданів»;
- 2) Хорове tutti у широкому розташуванні у динаміці *ff* уособлює повноту Божественної любові, яка присутня у кожному атомі безмежного всесвіту, в тому числі у самій людині;
- 3) Повернення теми фуги у повному обсязі, але вже в новій якості, яка відповідає стану душі людини – вічної радості з Богом.

Четвертий розділ, фінал, підсумовує результат, отриманий стан звільнення. У контексті монотеїстичних вірувань під звільненням потрібно розуміти вічне життя з Богом. Головне, до чого повертає нас четвертий розділ – згадування складного пройденого шляху. У ньому відбувається повтор видозмінених тем минулих розділів, але як світлі, радісні спогади. Слово, до якого прагне розділ, прозвучить в кінці смисловою кульмінацією, остаточним, щасливим твердженням: «Ти – Світло»! Повтор його прозвучить у ріано, розчиняючись у безмежному просторі Божественного всесвіту.

Висновки. Таким чином, пантеїзм у «Німецькому мотеті» Ріхарда Штрауса допомагає композитору реалізувати нові прийоми, застосувати нові засоби виразності, щоб виразити власне філософське бачення життя людини. Пантеїзм як філософський напрямок дає можливість композитору через вірш і поєднання декількох напрямів мистецтва реалізувати ідею наповнення внутрішнього світу людини завдяки спогляданню і відчуттю природи. Особливо потрібно звернути увагу на, те, що:

- 1) Мотет дає можливість композитору реалізувати задум поета-пантеїста у музиці у зв'язку із законом жанру, який потребує повного підпорядкування музики вербальному тексту, але при цьому зберіг можливість удосконалити можливості «надхору» у своєму стилі.

2) Самі можливості «надхору» стали уособленням людства, в якому говорять одночасно всі і лиш одна людина, яку переповнює Божественна присутність. Природа як втілення Бога у пантеїстичному погляді на всесвіт зовсім близько до людини, через що навіть сама людина стає частиною цієї природи.

Крайні реєстри голосів, які охоплює композиторський геній Штрауса стверджує його прийняття сил, вищих за людей, враховуючи його нерелігійність. Людський голос – один з фрагментів пазлу всесвіту та природи, що один у світі має унікальну можливість оспівувати Бога одразу через серце, у співі стаючи його невід’ємною частиною, і, розчиняючись, залишатись Його відлунням.

Перспективою подальших наукових розвідок може бути вивчення розвитку традиції німецького мотету в музиці ХХ століття, а також її співставлення з іншими національними школами духовної музики.

Список використаних джерел і літератури:

1. Гужва О.П. Ріхард Штраус на шляху до синтезу мистецтв. *Вісник ДАКККіМ* 3’2007. С. 61–69.
2. Завідняк Б.Т. Феномен релігійної філософії: критичний аналіз: дис. ... док. філос. наук: спец. 09.00.11 – релігієзнавство: 09.00.14 – богослов’я. Рівненський державний гуманітарний університет : Національний педагогічний університет ім. М.П. Драгоманова. Київ, 2021. 778 с.
3. Скринник-Миська Д.М. Проблема людини у візії мистецтва модерну: «базова особистість» епохи. *Філософія. Психологія. Педагогіка: Вісник НТУУ «КПІ»*. № 2 (20). Ч. 1. Київ, 2007. С. 47–51.
4. Ткаченко Є.С. Німецький лютеранський мотет ХІХ – першої половини ХХ ст. в еволюції жанру: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 – Музичне мистецтво. НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2015. 188 с.
5. Чжоу Сіньюй. Поліфонічна форма музики ХХ століття як тип письма та спосіб мислення. *Науковий часопис НПУ ім. М.П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*. С.136–142.
6. Ballance J. Eine Alpensinfonie: A Symphony At All? URL: https://www.joshuaballance.co.uk/_files/ugd/e2e770_69623803b28d453e8e40540b00f80e8e.pdf?index=true (дата звернення: 14.11.2024)
7. Blezzard J. Richard Strauss a Cappella. *Tempo. New Series*, No. 176. Cambridge University Press, 1991. Pp. 21–28.
8. Cadrin P. Karol Szymanowski and Richard Strauss: Of Diverging Epiphanies. *Canadian University Music Review* 24, no. 2. 2004. P. 29–43.
9. Kennedy M. Richard Strauss: Man, Musician, Enigma. – Cambridge University Press, 1999. 451 p.

10. Shannon A. «O wake in me»: contextualizing vocal writing, text-setting, and harmonic syntax in Richard Strauss's Deutsche motette, op. 62, University of Missouri-Kansas City, 2021.107 p.
11. Webber G., Trendell D. Deutsche Motette: German Romantic Choral Music from Schubert to Strauss. 2013. UK: Delphian.

References:

1. Huzhva, O.P. (2007). Rikhard Shtraus na shliakhu do syntezu mystetstv. *Visnyk DAKKKiM*. 3'2007. S. 61–69 [in Ukrainian].
2. Zavidniak, B.T. (2021). Fenomen relihiinoi filosofii: krytychnyi analiz. Dys. ... dok. filos. nauk: spets. 09.00.11 – relihiieznavstvo: 09.00.14 – bohoslovia. Rivnenskyi derzhavnyi humanitarnyi universytet: Natsionalnyi pedahohichniy universytet im. M.P. Drahomanova. Kyiv. 778 [in Ukrainian].
3. Skrynnik-Myska, D.M. (2007). Problema liudyny u vizii mystetstva modernu: «bazova osobystist» epokhy. *Filosofiiia. Psykholohiia. Pedahohika: zbirnyk naukovykh prats. Visnyk NTUU «KPI»*. № 2 (20). Ch. 1. Kyiv. S. 47–51 [in Ukrainian].
4. Tkachenko, Ye.S. (2015). Nimetskyi liuteranskyi motet XIX – pershoi polovyny XX st. v evoliutsii zhanru: dys. ... kand. myst.: 17.00.03 – Muzychne mystetstvo. NMAU im. P.I. Chaikovskoho. Kyiv, 2015. 188 [in Ukrainian].
5. Chzhou Siniui. Polifonichna forma muzyky XX stolittia yak typ pysma ta sposib myslennia. *Naukovyi chasopys NPU im. M.P. Drahomanova. Seriiia 14. Teoriia i metodyka mystetskoii osvity*. P. 136–142 [in Ukrainian].
6. Ballance, J. Eine Alpensinfonie: A Symphony At All? URL: https://www.joshuaballance.co.uk/_files/ugd/e2e770_69623803b28d453e8e40540b00f80e8e.pdf?index=true (date of application: 14.11.2024) [in English].
7. Blezzard, J. (1991). Richard Strauss a Cappella. *Tempo. New Series*, No. 176. Cambridge University Press. Pp. 21–28 [in English].
8. Cadrin, P. (2004). Karol Szymanowski and Richard Strauss: Of Diverging Epiphanies. *Canadian University Music Review* 24, no. 2. 2004. P. 29–43 [in English].
9. Kennedy, M. (1999). Richard Strauss: Man, Musician, Enigma. – Cambridge University Press. 459 [in English].
10. Shannon, A. (2021). «O wake in me»': contextualizing vocal writing, text-setting, and harmonic syntax in Richard Strauss's Deutsche motette, op. 62, University of Missouri-Kansas City. 107 [in English].
11. Webber, G., Trendell, D. (2013). Deutsche Motette: German Romantic Choral Music from Schubert to Strauss. UK: Delphian.

Жаркіх Тетяна Василівна,
*кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри сольного співу та оперної підготовки
Харківського національного університету мистецтв
ім. І.П. Котляревського*
тел.: (050) 561 - 70 - 72
e-mail: zhar.09@ukr.net
<https://orcid.org/0000-0001-8392-6578>

Полікарпова Наталія Василівна,
*кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри сольного співу та оперної підготовки
Харківського національного університету мистецтв
ім. І.П. Котляревського*
тел.: (067) 766 - 69 - 22
e-mail: natalypolykarpova@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0170-4830>

МОНООПЕРА «ЛЮДСЬКИЙ ГОЛОС» Ф. ПУЛЕНКА: ВИКОНАВСЬКО-СЦЕНІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

Актуальність обраної теми зумовлена: 1) недостатньою кількістю наукових та методичних досліджень, присвячених вокально-сценічній інтерпретації моноопери; 2) режисерським пошуком, котрий потребує всебічного наукового осягнення. **Мета статті** – обґрунтувати специфіку вокально-сценічної інтерпретації моноопери Ф. Пуленка «Людський голос». **Методи дослідження:** історико-типологічний, семантико-психологічний, жанрово-стильовий аналіз, а також інтерпретаційний, порівняльно-інтерпретологічний методи. **Новизна статті** – розроблено стратегію вокально-сценічної інтерпретації моноопери, запропоновано алгоритм її створення. **Висновки.** Звернення до моноопери Ф. Пуленка «Людський голос» в аспекті вокально-сценічної інтерпретації дозволило виявити такі закономірності, що є визначальними для створення виконавської та режисерської версій. Важливим підґрунтям для розгортання творчої уяви є авторські зауваження у літературному першоджерелі Ж. Кокто. Складовою одиницею моноопери виявляється монолог, крізь який відчутна діалогічна сутність телефонної розмови, тобто,

монопersonажність розкривається через поліперсонажну систему, а постать Героїні сприймається через її взаємодію з іншими дієвими особами (коханого, Марти, Жозефа, телефоністки і паралельного абонента). Монолог синтаксично розділений на частини, кожна з яких виконує власну функцію. Як для основних, так і зв'язуючих розділів характерний принцип стиснення дії. У «Людському голосі» часу притаманне поступове посилення просторовості, концентрованості, ущільнення. Ці зазначені властивості відображаються у структурних закономірностях, особливостях інтонаційної драматургії твору, визначаючи специфіку розгортання вокальної партії. Драматургічна особливість моноопери обумовлює спрямованість виконавської концепції, де ключовими стають чинник поліперсонажності, часові параметри, вибір образної драматургії, що визначають вокальне та сценічне рішення. Це продемонстровано у проведеному порівняльному аналізі двох інтерпретацій Elle: Д. Дюваль та В. Жанс.

Ключові слова: моноп'єса, моноопера, вокально-сценічна інтерпретація, монолог, поліперсонажність. інтонаційна драматургія.

Zharkykh Tatiana, Art History PhD, Associate Professor, Associate Professor of the Department of solo singing and opera training, Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts

Polikarpova Nataliy, Art History PhD, Associate Professor, Associate Professor of the Department of solo singing and opera training, Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts

F. Poulenc's mono-opera „The Human Voice”: performing and stage interpretation

The relevance of the chosen topic is due to: 1) the insufficient number of scientific and methodological studies devoted to the vocal and stage interpretation of the mono-opera; 2) the director's search, which requires a comprehensive scientific understanding. **The purpose** of the study is to substantiate the specifics of the vocal and stage interpretation of Poulenc's mono-opera the „Human Voice”. **Research methods:** historical and typological, semantic and psychological, genre and style analysis, interpretive, comparative and interpretive. **The novelty** of the study is the development of a strategy for the vocal and stage interpretation of the mono-opera, and the proposed algorithm for its creation. **Conclusions.** Addressing F. Poulenc's mono-opera The Human Voice in the aspect of vocal and stage interpretation has revealed the following regularities that are crucial for creating performing and directorial versions. An important basis for the deployment of creative

imagination is the author's remarks in the literary source by J. Cocteau. The monologue turns out to be a constituent unit of the mono-opera, through which the dialogic essence of the telephone conversation is felt, that is, the mono-character is revealed through the poly-character system, and the figure of the Heroine is perceived through her interaction with other actors (the lover, Martha, Joseph, the telephone operator and the parallel subscriber). The monologue is syntactically divided into parts, each of which has its own function. Both the main and connecting sections are characterized by the principle of compression of action. In *The Human Voice*, time is characterized by a gradual increase in spatiality, concentration, and compression. These properties are reflected in the structural regularities and peculiarities of the work's intonational drama, determining the specifics of the vocal part's unfolding. The dramaturgical feature of the mono-opera determines the direction of the performance concept, where the key factors are the factor of poly-characterization, time parameters, and the choice of figurative drama, which determine the vocal and stage decisions. This is demonstrated in the comparative analysis of two interpretations of *Elle*: D. Duval and V. Jeans.

The key words: monopiece, mono-opera, vocal and stage interpretation, monologue, poly-characterization, intonation drama.

Постановка проблеми. Питання вокально-сценічного втілення творів оперного жанру існує стільки ж, скільки сам музичний театр. Синтетична природа останнього ставить перед виконавцем певні завдання, які коригуються внутрішніми змінами жанрової системи, зумовленими специфікою світогляду, естетичними та моральними принципами, соціально-культурною ситуацією тієї чи іншої епохи.

Опера, що виникла в XVII столітті, пройшла довгий шлях становлення, стабілізації, реформації. Сформувалася ціла низка різновидів, котрі диференціюються відповідно з історичними періодами (барочна, класицистська, романтична тощо), з національною традицією (німецька, італійська, французька та ін.), з жанровою специфікою (опера-*seria*, опера-*buffa*, лірична, велика історична, міфологічна, епічна, казкова і т. д.), окресливши в собі шляхи можливих міжжанрових взаємодій (опери та ораторії, опери та вокального циклу, опери та балету, опери та симфонії тощо). Таким чином, на рубежі XIX – XX століть з'являється безліч творів, що відрізняються від багатоактної опери скороченням тимчасової тривалості, зменшенням кількості дійових осіб, використанням мінімуму сценічних засобів, жорсткішими, конструктивнішими принципами організації музичного матеріалу,

лапідарністю співвідношення вербального та музичного текстів. Цілеспрямоване застосування системи подібних властивостей призвело до створення «малого» різновиду опери, що отримало в музикознавстві найменування *камерна опера*. Тяжіння до лаконічності викладу зумовило виникнення нового жанру – *моноопери*.

Актуальність обраної теми зумовлена: 1) недостатньою кількістю наукових та методичних досліджень, присвячених вокально-сценічній інтерпретації моноопери; 2) режисерським пошуком, котрий потребує всебічного наукового осягнення.

Огляд літератури. У зв'язку із запропонованою тематикою привертають увагу наступні дослідження:

- колективна стаття І. Драч, М. Чернявської, М. Черкашиної-Губаренко, Н. Говорухіної, О. Михайлової «Музика Франсіса Пуленка через екранні медіа» [1], де розглядається творчий зв'язок французького композитора зі звуковим кінематографом. Проведений музикознавцями аналіз фортепіанних циклів і зразків окремих жанрів довів, що «редагованість» у творчості французького митця часто постає як формотворчий засіб і як змістоутворюючий принцип композиції;

- дисертаційна робота А.Ю. Помпеевої «Вокальна стилістика в європейській опері малої форми кінця ХІХ – ХХ століть» [4], в котрій на основі аналізу низки одноактних оперних творів виявлені провідні тенденції розвитку жанру;

- дослідження Щітової С.А. та Юфимчук-Заворотної Г.О. «Особливості хронотопу в моноопері» [6]. Головний висновок науковців – у моноопері особливе значення набуває парадигма суб'єктивного, тобто, психологічного часу. У межах хронотопу, на відміну від реальної хронологічної послідовності, події розвиваються стрибками, здійснюється перетворення реального феномена часу у текстову категорію хронотопу;

- особливостям інтонаційної драматургії монолога «Дама з Монте-Карло» Ф. Пуленка присвячена стаття К. Краснощек [3];

- у роботі О. Уманець [5] індивідуалізація жанрової моделі моноопери, спираючись на аналіз творів: К. Цепколенко, Ю. Гомельської, Л. Самодаєвої, Л. Юріної, І. Кириліної, А. Мерхеля, В. Павліковського, позиціонується як концентроване відбиття парадигмальних основ картини світу метамодерну.

Мета дослідження – обґрунтувати специфіку вокально-сценічної інтерпретації моноопери Ф. Пуленка «Людський голос».

Виклад основного матеріалу. Жанр моноопери виявився досить затребуваним у композиторській практиці ХХ століття. Його репрезентують «Очікування» А. Шенберга (1909), «Телефон» Дж. Менотті (1947), «Людський голос» Ф. Пуленка (1959), «Листи кохання» (1971) та «Самотність» (1994) В. Губаренка, «Листи в майбутнє» (1972) П. Дамбіса, «Балада війни» (1971), «Сповідь білого тюльпана» (1999) А. Білаша та ін. Значний корпус творів даного жанру, пов'язаного з тонкими душевними переживаннями, свідчить про його актуальність для багатьох вітчизняних та зарубіжних композиторів впродовж усього минулого століття.

У виконавській практиці до моноопери неодноразово зверталися Д. Дюваль, К. Армстронг, Дж. Норман, М. Оліверо, Р. Скотто, Є. Мірошніченко та ін. Принципово нові художні завдання, «прикордонна» природа моноопери, що ввібрала і творчо переробила композиційно-драматургічні принципи та методи розвитку різних жанрів («великих» і «малих», вокальних та інструментальних), особистісна і психологічна орієнтованість обумовлюють специфічність її виконавського рішення і вимагають інших методів побудови інтерпретації (зокрема, порівняно з оперою). У роботі з жанром моноопери перед виконавцем-вокалістом постають особливі завдання, пов'язані з виявленням драматургічної специфіки, що вимагає поєднання суто музичних засобів і режисерсько-театральних, а також нерідке залучення спеціальних методів зовнішньої сценічної організації.

Окрему проблему становить інтонаційна сторона, причому не так з погляду тематичної організації, інтонаційної фабули, як у плані розвитку вокальної інтонації (головного носія змісту), побудови інтонаційної драматургії (безпосереднього відображення внутрішнього світу особистості героя моноопери). Деякі із зазначених позицій традиційно розглядаються в науковій та методичній літературі (наприклад, тематична організація, мовна специфіка мелодики, композиційний план, деякі аспекти виконавського втілення), проте специфіка вокально-сценічної інтерпретації моноопери, загалом її параметри недостатньо висвітлені. Разом з тим останніми роками відбувалися режисерські експерименти з монооперою: з'явився цілий ряд постановок, у яких переосмислюються концепції, знаходяться нові сценічні рішення, спрямовані на виявлення основних змістовних складових, а також яскравих «обертонів», підтекстів, котрі розкривають багатомірність твору.

Досліджуваний нами «Людський голос» Ф. Пуленка у жанровому відношенні є монооперою: на сцені діє один персонаж – жінка, внутрішній світ якої стає змістом твору. Як відомо, французький митець звернувся для своєї композиції до однойменної драми Ж. Кокто, в основі якої лежить споконвічна тема: горе та страждання покинутої жінки. «Привіт. Це ти?...». Так починається ця сороко-хвилинна моноопера, в котрій жінка намагається за допомогою серії безнадійних телефонних дзвінків умовити колишнього коханого повернутися до неї. Телефон з електричного приладу перетворюється в ту єдину «ниточку», яка ще пов'язує жінку з життям.

Трагічна доля героїні визначає «Людський голос» як ліричну трагедію, ступінь напруження переживань молодої жінки, її безвихідність досягає масштабів катастрофи, проте зміст твору не дає можливості однозначної оцінки.

У першоджерелі Ж. Кокто – це моноп'єса, побудована як монолог, втілений головною героїнею, яка на сцені переживає свої останні хвилини в якості покинутої коханої та в експресивній манері здійснює фінальний акт смерті, настільки несподіваної, наскільки неминучої. Голос цієї жінки максимально відповідав, на думку Ж. Кокто, тембральній палітрі драматичної актриси Берті Бові – першій виконавиці в 1930 році, і для якої твір був спеціально написаний. Згодом її образ мав подальший розвиток у інтерпретаціях Жанни Моро, Анни Маньяні, Анни Проклеймер, Інгрід Бергман, Сімони Синьоре і нещодавно Софі Лорен у кінематографічній версії 2013 року.

Для виконавиці «Людського голосу» Ж. Кокто образ головної героїні – це відчай колишньої коханої, яка виконує своє «соло болю», за визначенням критика Ф. Раміре [11], її гра наповнена атмосферою скорботи, але глядач не очікує остаточного трагічного жесту, принаймні, він не підозрює про це до середини твору. Розтерзана зрадою жінка пояснює, що напередодні вона проковтнула дванадцять таблеток снодійного, «щоб спати без снів». Її прихильність до телефонного спілкування зі своїм колишнім супутником дуже добре маскує бажання повторити спробу самогубства, між тим, вона переконує коханого, що її думки далекі від смерті. У французького драматурга головна героїня – ікона відчаю в любові. Ж. Кокто ідеально втілює думку П. Валері, яка цілком могла б стати епіграфом моноп'єси: «Людина спирається на свою смерть, як співрозмовник на камін» [13, 61].

Взагалі, коли розглядається тема «театр і самогубство», майже неможливо не згадати саме Ж. Кокто, автора, одержимого сутністю смерті та самогубства. Безсумнівно, це неминуче посилення на травму, яку він пережив у дев'ять років, коли знайшов тіло свого батька, що вбив себе у власній спальні. Він назавжди позначив уяву сина: художнє сіяння крові, смерть і самогубство стануть способом загоєння цієї глибокої та шокуючої рани дитинства. Протягом усього життя Ж. Кокто виступав як поет, але майже в усіх його творах протилежністю цієї функції є смерть. Достатньо згадати лише його першу роботу «Кров поета», п'єсу «Поет і його смерть», «Орфей» або «Заповіт Орфея».

Твори Жана Кокто, в котрих є жіночий персонаж, який закінчує свої дні скоріше від надмірної любові, ніж через відчай, досить добре відомі та численні: наприклад, «*Les Parents terribles*» («Жахливі батьки»), («*L'Aigle à deux têtes*» («Двоголовий орел»), «*Les Enfants terribles*» («Страшні діти») і в загостреній манері від початку до кінця, щоб самогубство головної героїні залишилось вражаючим, – в «*La Voix humaine*» («Людський голос»). Моноп'єса Ж. Кокто здається суїцидальним досвідом і засобом флірту зі смертю. Постановка французького драматурга побудована на дуже делікатному балансі, який заснований на бажанні позбавитися від коробки з таблетками та надлишком слів і пафосу, проте без надмірного скигнення, перебільшень чи фальшивого інтелектуалізму. Більше того, для цього результату Ж. Кокто дав дуже точні вказівки, котрі й досі є актуальними: «за її грою [актриси] робота зникла, драма давала можливість зіграти дві ролі: одну, коли актриса говорить, іншу, коли вона слухає і окреслює. характер невидимого персонажа, який виражається через її мовчання» [7, 448]. Безсумнівно, завдяки цій «простоті», моноп'єсі відведено велике довголіття серед творів ХХ століття.

Слід зазначити, що Ж. Кокто у своїх п'єсах виступає не тільки як драматург, але й сценографіст, художник. Він супроводжував «*La Voix humaine*» декількома настановами та постановочними інструкціями, які не залишають сумнівів щодо важливості декору та його стриманості. Вони необхідні для досягнення всього емоційного та «людського» у акторській грі. Коли справа йшла про театр, Ж. Кокто був вірний трьом імперативам: оновити театральні коди та мову, не дати публіці захоплюватися натуралістичним читанням і, нарешті, надати перевагу театральності, тобто, читання, котре мало уникати будь-яких розкішних, живописних, перебільшених чи карикатурних інсценувань. Це тим

більше очевидно, якщо врахувати, що Ж. Кокто побачив у цій п'єсі розрив зі своїми попередніми театральними роботами, де переважала інсценізація. Він відмовляється від оркестру, ставить театральний прийом, позбавлений будь-якого декору, і вирішує, що єдиним пластичним матеріалом буде голос, який є головним героєм і співгероєм.

Авторські вказівки щодо «Людського голосу» пропонують дуже відверте прочитання урізаної постановки: єдина кімната, жодного декору, окрім білих фіранок, таких же тривожних, як і нічна сорочка актриси, котра виглядає так, наче вона була голою, невинною та обеззброєною перед публікою. Естетичний об'єкт, який має постати з усієї цієї чистоти, – це принцип позбавлення зайвого [11], що певним чином передбачає фатальний результат і супроводжує жінку до її смерті. Це п'єса відсутності, п'єса, де невидима фігура коханої, що йде з життя головного героя, набуває форми лише завдяки голосу цієї самої жінки, яка дає життя і позначає себе як знак життя двох існувань. Це справжнє випробування риторичної майстерності автора, який повинен дозволити тиші й паузам просочитися, а також дозувати повтори й перезапуски, щоб постійно перетворювати монолог на дует між невидимим чоловіком і суїцидальною жінкою.

Коли французький драматург ще був дитиною і відвідував театр разом зі своїми батьками, він був глибоко зачарований великими драмами класичного театру. П'єси, котрі часто мали успіх просто завдяки харизмі акторів, передбачали повернення до «природності сцени» [7], вони були далекі від вимог ексцентричних постановок, котрими він згодом іноді поступався у випадку підкорення широкої публіки. У «*La Voix humaine*», так само як і в «*Les Parents terribles*» п'єсі, написаній майже десять років потому, що також закінчується смертю закоханої жінки, Івонни, Ж. Кокто хоче, щоб слова з тексту висвітлювались би в інтерпретаціях акторів, без перевантаження. Якщо він визначає «*Les Parents terribles*» як «голу кімнату» [7], можливо сприймати «*La Voix humaine*» як білу кімнату, де цей колір підкреслює елімінацію, абсолютним стиранням, що головна героїня хоче здійснити зі своїм життям. Колір для автора вже був прелюдією та відмінною ознакою смерті, котра приходить одягнена в біле, відверта і дивовижна, як наречена.

«Людський голос» Ж. Кокто привернув увагу Ф. Пуленка тим, що ця одноактна п'єса «за своєю суттю, акторська п'єса, довгий монолог <...>, який вимагає першокласної гри від своєї єдиної виконавиці. Кокто

пропонує соло болю, котре не заважає задовольнити бажання, що супроводжувало його протягом усього життя як художника, показати інтимний зв'язок між коханням і смертю» [11].

Взявши за основу драму Ж. Кокто, Ф. Пуленк значно скоротив літературний текст, опустивши багато подекуди значних деталей. Наприклад, відсутні фрагменти, в яких повідомляється: 1) про майбутнє весілля коханого героїні³¹; 2) про забуті ним рукавички, які героїня, по суті, привласнює, залишаючи собі на згадку³²; 3) першу розмову про собаку³³ тощо. Хоча, по суті, текст Ф. Пуленка припускає фактично повну реконструкцію оригіналу Ж. Кокто. Тим самим композитор посилює психологічний чинник «активності» тексту, залучаючи слухача (глядача) у відновлення повного змісту.

Опора на жанр телефонної розмови диктує специфіку драматургії – це монолог, вирішений як діалог із відсутнім на сцені співрозмовником. Така особливість діалогу визначає характерні риси тексту, що складається з окремих коротких фраз, котрі часто не пов'язані між собою певним змістом. У бесіді жінка відповідає на запитання своєї колишньої коханої людини, намагається пояснити свої почуття, перескакуючи від хвилювання з однієї думки на іншу, згадує дрібні, важливі для неї подробиці (наприклад, якого кольору її сукня та капелюх, з ким вона снідала), звертаючись до минулого, потім знову повертаючись до трагічної для неї реальності. Оскільки драма Ж. Кокто має форму телефонної розмови, Ф. Пуленк створює музику, в якій невидимий співрозмовник жінки, стає реальною дійовою особою моноопери.

Особистість героїні твору Ф. Пуленка (як і драми Ж. Кокто) позбавлена індивідуальної конкретики. Це збиральний та узагальнений образ героїні, котрий підкреслюється відсутністю у неї конкретного імені, і що надає цій ситуації універсальність, типовість. Таким чином, виписаний як узагальнений персонаж, образ жінки, по суті, є моделлю

³¹ Також не згадується факт читання героїнею анонсу в пресі: «<...> Я тобі не говорила <...>, але у модистки, у журналі я бачила її фотографію <...>. Журнал лежав на столі, відкритий на цій сторінці...» (Кокто Ж. «Людський голос»: п'єса у 1 дії).

³² «<...> Які рукавички? <...> ...Твої рукавички на хутрі, в яких ти водив машину? <...>. Не знаю. Я їх не бачила. <...> (Вона бере зі столика шкіряні рукавички нахутрі, що лежать за лампою, пристрасно цілує їх. Говорить у трубку, притискаючи рукавички до щоки). <...> Ні <...> Я шукала їх на комоді, на кріслі, у передпокої, всюди. Ніде немає...» (там само).

³³ «...Він тут. Він блукає як неприкаяний. Вчора він весь день ходив із передпокою до кімнати та назад. Він дивився на мене, насторожувався і слухав. Він тебе всюди шукав. Він начебто дорікав <...> мені за те, що я сиджу і не допомагаю йому шукати тебе <...> Я вважаю, що краще тобі взяти його <...>. Це ж не жіноча собачка ... » (там само).

Жіночого образу у сприйнятті Ж. Кокто – Ф. Пуленка. З іншого боку, героїня не потребує іменування, оскільки вона сама в ході розвитку драми постає як розгорнуте ім'я – особистість, яка поступово розкривається.

Особистісне розкриття героїні відбувається у напрямку від внутрішньої трагедії ошуканого почуття до жертвності та прощення, тобто до того, що становить справжнє кохання³⁴. Невипадково, зробивши спробу самогубства, героїня нібито більше не повертається до цієї думки, дедалі більше утверджуючись у протилежній позиції (що вона завжди у різних варіантах повідомляє своєму коханому)³⁵. Жертвність героїні становить прагнення взяти відповідальність за розрив, його біль, щоб зменшити страждання іншого. Так, героїня неодноразово нагадує коханому про свої попередні дії: «Я сама до тебе прийшла, закрила рота рукою...». Знімаючи тягар відповідальності з коханого, героїня тим самим стверджує його у праві на подальше життя – навіть без неї. Ступінь жертви жінки визначається відсутністю у неї власних інтересів та власного життя, оскільки остання мислить його невіддільно від життя коханого: «Майже п'ять років я живу тобою, лише тобою тільки я і дихала, і весь час на тебе чекала <...> думала мертвий, якщо довго не йшов, померла б, якби був мертвий, жити могла тільки тобою < ...> Коли ж ти був тут зі мною, знову я боялася розлуки <...> А зараз я дихаю, ти говориш зі мною»³⁶.

Одну з сутнісних рис героїні становить великодушність – вміння покривати брехню коханого, що завдає їй великий внутрішній біль. Тим самим розкривається жертвний аспект особистості героїні. Вона мінімізує зраду коханого, прощає йому кожну провину та пом'якшує кожен жест. Її обранець представлений як «відбита людина», де

³⁴ «Кохання довготерпить, милосердить, любов не заздрить, не звеличується не пишається, не бешкетує, не шукає свого, не дратується, не мислить зла, не радіє неправді, а тішиться істиною; все покриває, усьому вірить, все сподівається, все переносить», – ап. Павло [1 Коринф. 13: 4-8].

³⁵ «...я стала зовсім холодною і нечула, як б'ється серце. Наближалася невидима смерть, я не могла впоратися зшаленим страхом... Зовсім одній померти мені було страшно. Добре. Ти не турбуйся»). І далі: «Будь спокійним двічі не можна накладати на себе руки. Я не наважилася взяти до рук револьвер».

³⁶ У тексті драми Ж. Кокто цей фрагмент має наступний вигляд: «Ось уже п'ять років, як я живу тільки тобою, дихаю тільки тобою і весь час чекаю на тебе: якщо ти спізнюєшся, я думаю, що ти помер, помираю сама від цієї думки і знову оживаю, коли ти входиш до кімнати, коли ти біля мене, і знову вмираю від страху при думці, що ти підеш. Зараз я дихаю, тому що ти говориш зі мною ... Але, дорогий мій хлопчик, у мене ж не було ніяких справ, крім тебе ... ».

«дзеркалом», «призмою» виступає особистість героїні, саме тому він також не потребує іменування. Тим самим образ героїні у цій драмі виступає осередком двох персонажних свідомостей – Її (*Elle*) та Його (*Il*).

Водночас, персонажна свідомість героїні включає й ряд другорядних персонажів-особистостей, які згадуються в ході розвитку драми, зокрема дворецького Жозефа та подруги Марти. Зазначимо важливу деталь: обидва персонажі – і дворецький, і подруга – мають ім'я. Присвоєння імені визначено ступенем їхньої участі у житті героїв. Іншими словами, щоб підкреслити це значення, не вдаючись до особистісної розгорнутої характеристики, автори (Ж. Кокто – Ф. Пуленк) звертаються до іменування, закладаючи в ім'я смисловий підтекст – комплекс сутнісних характеристик.

Закладені в драматургії моноопери особливості визначають напрям виконавських рішень: у плані трактування образу, з погляду виявлення елементів поліперсонажності чи його нівелювання, підкреслення того чи іншого чинника часу (теперішнє, минуле, майбутнє), його цілісності чи мінливості, зовнішніх і внутрішніх виразних рухів. Специфіка трактування образу Героїні у створенні виконавської версії зумовлює міру виявленості та градації жертвності, кохання. Міра концептуального виявлення поліперсонажних моментів визначає ступінь персонажного прояву додаткових дійових осіб у вокально-сценічній інтерпретації образу Героїні моноопери. І насамперед – той чи інший ступінь внутрішньої діалогічності, що знаходить свій відбиток і у вокальному, і в сценічному планах. У вокальному – поліперсонажність обумовлює якісні характеристики інтонування, що визначається тим співрозмовником, який знаходиться на іншому кінці дроту (коханий, телефоністка, Жозеф, паралельний абонент), а також контрастність відповідних розділів у їхньому горизонтальному поєднанні (зміна діалогів)³⁷. Сценічний план невіддільний від вокального. Специфіка першого диктується особливостями вокального інтонування, другого – драматургією вирішення ролі. Поліперсонажна проява породжує тонкі градації міміки, пантоміміки залежно від різних видів діалогу та обумовлюється образом співрозмовника, особистісним ставленням Героїні до нього. У суто сценічному рішенні можлива їх «матеріальний»

³⁷ У побудові виконавської концепції монообразу Героїні можливий варіант мінімальної виразності поліперсонажного елементу, концентрації уваги Героїні на власних переживаннях і відчуттях. У цьому випадку інтонаційна характеристика «вирівнюється», стає більш одноманітною, менш контрастною (тембр, мікроінтонування, якість декламації).

прояв, виділення в самостійний драматургічний і сценографічний план того, що знаходиться «по той бік дроту».

Чинник часу також відіграє важливу роль у створенні виконавського рішення образу. Тут визначальним стає обраний вектор часу – сьогодення, минуле, майбутнє, котрий знаходить адекватні виконавські виразні засоби. При цьому можливі акцентування, що призводять до домінування одного з векторів, які відразу знаходять свій відбиток у типі інтонації, образної драматургії та її сценічному вирішенні. Так, фіксація сьогодення визначає більший драматизм у образному трактуванні; навпаки, відхід у минуле зумовлює деяку ефемерність, навіть усунення. В авторській концепції моноопери параметр майбутнього виявлено незначно і нерозривно пов'язаним із сьогоденням, отже, його акцентуація впливає на якісні характеристики сьогодення.

Інтонація як внутрішній виразний рух визначає систему зовнішніх процесів. Свої корективи вносять різні параметри вокальної інтонації – і окремо, і у сукупності: в окремих випадках провідною стає «мовленнева» (або, навпаки, вокальна) складова; ключ до сценічної дії може дати теситурно-емоційна діаграма, що зумовлює ідентичність зовнішнього вираження внутрішньому почуттю.

За композиторською логікою, ряд реплік не завжди вибудовується в єдиноспрямовану смислово та мелодійну лінію, але може змінювати напрямок – іноді досить різко. Це призводить до того, що у кожній фразі виявляється своє змістовне завдання: емоційне, драматургічне, інтонаційно-мелодійне.

Найяскравіше це проявляється у 1-й частині телефонної розмови. Як приклад можна навести цц. 18, 19, 20, де Героїня від спокійного пожвавлення дуже швидко переходить до тривоги, страху від можливості роз'єднання телефонної розмови і далі – до напруженого занепокоєння з приводу внутрішнього стану коханого, що відбивається в інтонаціях героїні: характерні теситурні, динамічні, метро-ритмічні зміни, стиснення або розширення ключової малотерцевої інтонації, які якраз і визначають межі внутрішнього стану Героїні. При цьому необхідно відзначити відмінність масштабів реплік – від розгорнутих монологічних побудов до вигуків: «Ах!» (Ц. 11, с. 5); «Алло!» (Ц. 5, с. 2); «Рідний» (ц. 64, с. 39); «Який ти добрий, любий. Вибач, що тобі завдаю біль» (ц. 66, с. 41); «О, так, добре. Якби ти мені не дзвонив, я б померла» (ц. 72, с. 45) тощо. Характерно, що в останньому випадку в одну

інтонацію вміщається ціла гама, часто суперечливих почуттів. Так було в ц. 47 (с. 27) у словесному тексті героїні звучить питання («Пішов?»), але при цьому інтонація падаюча, що створює змістовну неоднозначність, котра поєднує в собі питання та констатацію, надію та вирок долі.

Таким чином, формується властивість множинності, багатообразності тексту – і змістовної, і, відповідно, інтонаційної. Причому в цій багатообразності будь-який заданий напрямок розмови може бути розгорнутий у самостійні теми: «У улюбленій сукні ... і чорному капелюсі» (ц. 18, с. 9); «Згадай нашу прогулянку Версалем, згадай телеграму» (ц. 26, с. 14). Іншими словами, кожен образ гранично сконцентрований у своїх характеристиках, подібно до стиснутої пружини.

Для драматургії моноопери характерно стиск. Принцип стиснення пов'язаний прямою залежністю із психологізацією часу, що надає йому якість просторовості. Причому ця просторовість має парадоксальний характер. Традиційно між простором та часом існує зворотна залежність, де при зменшенні часу розширюється простір і навпаки. Тут же реальний час зменшується, проте якісно інакше наповнюється – зростаючими переживаннями героїні, тобто, стає важливим не подійність, що була властива початковій фазі розмови, а психологічний фактор. Більше того, ця просторовість максимально концентрується: час стає щільним на противагу розрідженості на початку розмови.

Існуючі виконавські версії дають низку сценічних рішень, у яких різною мірою відбиваються зазначені особливості. Їх умовно можна розділити на «академічні», – де зберігається оригінальне авторське бачення, і вільні, засновані на смисловому прочитанні тексту. За останні десятиліття моноопера Ф. Пуленка «Людський голос» набула величезної популярності і входить до репертуару багатьох театрів, де проглядається тенденція до вільного трактування означеного твору французьких митців. Наприклад, у 2023 році національна Рейнська опера у Страсбурзі поставила винятковий спектакль за мотивами пронизливої монодрами Жана Кокто, зведеної у ранг ліричної трагедії, завдяки музичному генію Франсіса Пуленка. Сьогоднішня зірка та яскраве колоратурне сопрано Патрісія Петібон³⁸ грає головну героїню «*Elle*» («Вона»), режисер – Кеті Мітчелл. До цієї постановки долучені сучасна симфонічна п'єса

³⁸ Репертуар співачки варіюється від французького бароко до сучасної музики.

«Повітряність»³⁹, яка пов'язує партитуру Ф. Пуленка з партитурою Анни Торвальдсдоттир, визнаного критиками ісландського композитора, та фільмом британського режисера Гранта Джі, який домислює решту історії уявного головного героя «Людського голосу». Диригує Страсбурзьким філармонічним оркестром французький маестро Аріан Матіак.

Проте найбільший інтерес, на наш погляд, викликає версія Деніз Дюваль (1921 – 2016)⁴⁰. Прем'єру своєї моноопери Ф. Пуленк довірив саме їй, не дивлячись на те, що вона тоді переживала тяжкі страждання (її чоловік помирає, а син був госпіталізований). Ця делікатна і безпосередня співачка неодноразово підтверджувала свою вокальну і акторську майстерність, виконуючи твори французького композитора, такою ж переконливою виявилась і ця її робота.

Перший публічний виступ моноопери «Людський голос» Ф. Пуленка відбувся в Парижі 8 лютого 1959 року у театрі *Opéra-Comique* під керівництвом диригента Ж. Претра. сценографію та костюми здійснив сам автор п'єси – Жан Кокто. Це був великий успіх, незабаром підтверджений у багатьох містах Європи, США та Аргентини, з оркестром чи з Ф. Пуленком за фортепіано. Дискографічне свідчення Дюваля і Претра, що постійно перевидається (*Warner*), було вищим орієнтиром протягом понад шістдесят років.

Вказівки для постановки монологічного діалогу [8, 68] «*La Voix*» надані не лише від Ж. Кокто: лірична версія, створена Ф. Пуленком, також акумулює багато з них і, таким чином, сприяє формуванню традиції твору. Французький композитор вирішив наповнити змістом ліричну трагедію для співачки Деніз Дюваль майже через тридцять років після першого виконання тексту на драматичній сцені (для створення лібрето французький митець співпрацював з Ж. Кокто). Ф. Пуленк

³⁹ Написана у 2010-2011 роках, «Повітряність» зображує почуття абсолютної свободи, що забезпечується як відсутністю уподобань, так і почуття занепокоєння, породжене тими ж самими обставинами. Назва «повітряність» відноситься до візуального натхнення, котре дає такий стан. Повітряність – це також гра слів, що поєднує слова «повітряний, недоторканий» і «реальний», щоб позначити два різні світи: «реальну планету Земля» та «недоторкане небо».

⁴⁰ За одностайним зауваженням критиків, Д. Дюваль була музою композитора; на її майстерність розраховував композитор, створюючи оперні шедеври («Діалоги кармеліток», «Людський голос», «Дама з Монте-Карло»). Ф. Пуленк захоплювався здатністю співачки відчувати твори і з легкістю їх втілювати на сцені. Її акторська гра була переконливою, вона вимогливо ставилась як до музики, так і до співу, цим самим позначаючи важливість обох складових – вокальної та сценічної.

зосереджується, зокрема, на голосі співачки, голосі, який повинен вивести на сцену ще молоду жінку, оскільки цей твір не розповідає про драму старої. Він також звертає увагу на пафосі (на відміну від Ж. Кокто), який час від часу повинен генерувати оркестр, підкреслюючи жести цієї жінки, конкретизуючи відповіді закоханого, котрі затьмарюють біль чи маленькі радості, пов'язані зі спогадами про минуле.

Зі свого боку, Ж. Кокто дуже чітко стверджує: найсильнішим елементом має бути гра актриси, якій надані всі ролі, формуючи через своє мовчання уявні слова свого коханого відповідно до сили та магії театру, без психології чи літературної критики, вимагаючи виключно чистого театру. Щоб зробити це, «було важливо діяти якомога простіше» [7, 447].

У режисерському сенсі постановники «*La Voix humaine*» надавали велику увагу абстрактному та символічному, створюючи за допомогою дуже небагатьох сценічних елементів тло захопленого маренням зізнання, що супроводжує самогубство, котре відбувається на сцені. Голос не повинен «змішуватися» з великою кількістю предметів, Жінку одягли у білий халат-сорочку; таку ж відвертість характеризував абажур, покривала, крісло та ванна кімната, котра вгадувалась з напіввідчинених дверей⁴¹. Чистота цього майже незайманого й одержимого вибору, котрий, за волею Ж. Кокто, є необхідною рисою для сприйняття драми, виявляється в кожному аксесуарі, у кожному елементі. Незастелене ліжко, а також розкидані предмети мають наводити на думку про дискомфорт жінки, що перебуває в атмосфері хвилювання, яка втратила контроль і готується зустріти трагедію. Цю кімнату Ж. Кокто не вагаючись називає «камерою вбивства» [7].

Інтерпретація французької співачки дозволяє виявити специфіку авторського прочитання композиторського тексту. Виконавиця виходять із заданого композитором у тексті образу, спільності проявів жіночої психіки, мислення, логіки. Її концепція зумовлена власним характером, менталітетом, середовищем оточення. Оскільки Д. Дюваль – представниця французької вокальної школи, вона використовує опору на декламаційні елементи, що походять від розспіваної декламації акторів французької класицистської трагедії та народної пісенності. У виконанні

⁴¹ Див. інструкції «Жахливий батько»: «Ззаду, праворуч, також спереду, двері до ванної кімнати, котрі, як ми можемо згадатися білі й дуже освітлені», Жан Кокто, Передмова II, цит., стор. 681.

співачки величезну роль відіграє її відношення до слова в його поєднанні з мелодикою: у французькій вокальній традиції до проголошеного слова «вишукується» певний відтінок голосу, котрий відповідає наголосу у фразі та змістовному акценту. Інтонація французької мови забарвлює мелодику в світліші, у деяких випадках, в елегантно-грайливі тони, надаючи їм той своєрідний шарм, на який вказують дослідники французької музики ХХ століття.

Дикція виконавиці – бездоганна. Вона не оминає кожної фонему. Наприклад, у вербальному тексті моноопери багаторазово зустрічаються французькі слова, котрі включають звуки «é», «е» – досить відкриті та ясні, їх м'якість і флер підкреслюють приголосні – «ковзаюча» «ch» і розкотисте «r». У виконанні співачки ці особливості французької мови пестять вухо та чарують, навіть впливають гіпнотично на слухачів.

Зазначимо ще один важливий момент інтонування, пов'язаний з особливостями та місцезнаходженням наголосу. Як вказує В. Жаркова, «специфіка французької версифікації обумовлена тим, що у французькій поетичній мові немає „словесного наголосу”, а лише „фразове” або, точніше, „ритмічне” наголос, котрий виділяє не слово <...>, а групу слів, що виражає єдине ціле» [2, 199]. Відрізняється і сама якість наголосу: у французькій мові, на відміну від української (а також німецької чи англійської) розрізнення ударних і ненаголошених складів у процесі виголошення перетворюється у єдиний наскрізний потік мови. Тому, як підкреслює В. Жаркова, «для диференціації елементів французького поетичного тексту (репрезентованих не тільки складами, а й неподільними синтаксичними висловлюваннями) і виявлення рівнів їх еквівалентності (необхідного відчуття закономірностей організації цілого) потрібні додаткові зусилля» [2]. Дані особливості впливають на динаміку інтонаційного розгортання, розподіл внутрішньої «енергії» мелодії. Отже, виявлені відмінності мовної інтонації безпосередньо впливають і на вокальну інтонацію. Оскільки для Д. Дюваль французька мова була рідною, для неї все означене не складало ніяких проблем.

Слід зазначити, що у концепції Д. Дюваль є момент об'єктивності, фіксації сьогодення, через яке відбувається «випадання» в минуле, настільки значуще для Героїні, і майбутнє, ще не певне, але відкрите і реальне. Подібний маятник зумовлює наявність контрастів; виконанню притаманні різкі зміни настроїв та інтонацій при точному дотриманні авторського тексту (всі тривалості витримані, фрази доспівані).

Ключова ідея твору (всепоглинаюча любов, яка вибачає зраду і брехню) трактується Д. Дюваль суто по-французьки. Вона дуже тонко відчуває твір, і у власній інтерпретації рельєфно виявляє внутрішній світ своєї Героїні. Таким чином, окреслюються об'єктивні параметри інтерпретації – подання внутрішнього світу героїні, а не артистки, яка виконує її роль. Здається доречним згадати висловлювання Д. Дідро: «Обійняти весь зміст великої ролі, розподілити в ній світло і тіні, приємне і слабке, показати себе однаково добре в моменти спокою і в моменти збудження, бути різноманітним у подробицях, гармонійним і єдиним в цілому, виробити для себе строгу систему декламації і всюди витримувати її так, щоб рятувати нею навіть всі авторські примхи, – все це створюється тільки холодною головою, глибиною судження, вишуканістю смаку, довгим досвідом і стійкістю пам'яті, що зрідка зустрічається» [9, 116]. І далі: «Той, хто грає обдуманно, вивчаючи природу людини, наслідуючи, включаючи уяву, пам'ять, – такий актор чи співак завжди буде переконливим у всіх своїх виступах» [9, 133].

В інтерпретації Д. Дюваль головне – простота виконання, лірична та глибока емоційність, тут немає жодної тіні випадковості, все продумано до дрібниць. І сама Жінка у концепції співачки внутрішньо об'єктивна, знаходячи у собі сили якби відійти на другий план. Звідси в емоційному відношенні присутній прихований біль, але при цьому відсутні інтонації образи та докору; можна констатувати інтонації прохання і вибачення, що звернені до коханого (вона просить вибачення у коханого через те, що турбує його). Інакше кажучи, спостерігається подвійний фокус об'єктивності.

Важливо зазначити відношення до співрозмовника. Героїня Д. Дюваль не знає, як житиме далі, але всіма силами намагається переконати коханого, що все буде добре, спрямувати його думки до майбутнього. Присутність Героя тут досить виявлено, тобто, момент поліперсонажності, закладений в авторському тексті Ф. Пуленка, у концепції Д. Дюваль яскраво проявляється. У співачки дуже добре помітна чуйність до слова та психологічної ситуації. Можна відзначити тонке нюансування, гнучкість переходів: тембрових, емоційних, темпових відповідно до кожного моменту телефонної розмови. У речитативних епізодах без оркестру вокальна інтонація явно наближена до розмовної, сміливо використовуються тембральна фарба від просвітленої до похмуро напруженої, дуже широка емоційна палітра

– від прихованості та мрійливості до бурхливої емоційності, котра на кульмінаціях перетворюється на крик душі.

Розглянуте трактування не передбачає жодних додаткових зовнішніх засобів виявлення сенсу, закладеного композитором. Зазначені аспекти драматургії – поліперсонажність, трансформація часу-простору – у вокально-сценічній інтерпретації французької співачки виявляються музичними засобами.

З того часу (середина ХХ століття) цю складну та бажану роль на сцені або в записі взяли на себе інші співачки: Джейн Роудс, Керолайн Казадезюс, Даніела Маццукато, Джулія Мігенес, Керол Фарлі, Франсуаза Полле, Софі Фурньє, Фелісіті Лотт, Анна Катері Лотт. Одна з них – Вероніка Жанс, її версія *Elle* записана в січні 2021 року в концертному залі Лілля.

В інтерв'ю, котре виконавиця дала П'єру-Жану Трібо [12], вона пояснила, що намагалася інтерпретувати текст досить просто, чесно та щиро. В. Жанс додала: «Ми не виходимо з цих психологічно важких ролей неушкодженими і завжди залишаємо там частину себе, навіть якщо знаємо, що це лише театр». Текст Ж. Кокто, який вона справедливо називає неймовірно жорстоким, побудований фрагментарно, з телефонними дзвінками, незакінченими реченнями, невчасними перервами на лінії або урвищами зв'язку. Кожне сказане слово, що є частиною повсякденного життя, набуває значення в емоційному контексті, наповненому саднами, гострим болем та розпачом.

В. Жанс дотримується «обережної» інтерпретації, щоб не поринути в карикатурність чи пафос, адже у своїх крайніх стражданнях покинута жінка зберігає абсолютну гідність, навіть коли наприкінці монологу непритомніє, промовляючи свої останні слова кохання. Ця нетипова музика різноманітна, зрідка *tutt* -а, вона пов'язує все за допомогою нюансування у стилі К. Дебюссі, що створює певні звукові поля. Завдяки цьому, віддзеркалюються моменти хтивості, туги, бунту і смиренності перед неминучою розлукою. Монолог В. Жанс не може змусити забути численні моменти мовчання, які викликають відповіді людини-невидимки на іншому кінці дроту. Зрештою Героїня співачки опиняється між жорстокістю остаточного розриву та відчайдушним майбутнім, виникає відчуття, що вона нібито чує його відповіді, глибоко всередині себе. Вероніка Жанс зворушує своїм особистим баченням покинутої жінки, виразом тембру, кольору, нюансів.

Найбільш складне завдання цього твору для В. Жанс, як зазначає співачка в інтерв'ю П'єру-Жану Трібо, це витривалість. «Ми не можемо розраховувати на те, що інший співак, як, наприклад, в опері, піде відпочити або випити трохи води за лаштунками, ми знаходимося на сцені одні з оркестром протягом сорока п'яти хвилин без перерви, і це ніколи не припиняється. Це неймовірно жорстоко, і оркестр теж: різкі ритми, складні тони та акценти безперервні та тримають усіх у напрузі!» [12].

Якість дикції співачки залежить від чіткої вимови приголосних, завдяки чому забезпечується напруга від початку до кінця виконання твору: вони створюють гіркоту, яка ніколи не перестає наростати, до крику болю. В інтерпретації співачки *Elle* стримана, і разом з тим щира, вона змушує слухачів, які стали свідками її трагічного становища, нескінченно сумувати, але не вимагає по-справжньому брати участь у її трагедії.

Надані дві версії Жінки, звичайно, відрізняються. З моменту свого створення запис Деніз Дюваль розтрощив її конкурентів. Незабутнім чином це незрівнянне сопрано «вкладає» своє тіло та душу в роль, написану саме для неї. Це спостерігається з перших тактів моноопери, намагаючись враховувати ідеї композитора, включаючи сльози, котрі проливають разом з нею і слухачі, не соромлячись цього. Версія Вероніки Жанс викликає лише співчуття та бажання захисту, і разом з тим, правомірний роздум, тоді як Деніз Дюваль, не лише розриває, а засмучує до глибини душі та розриває серця публіки.

Головна роль у «Людському голосі» були, за бажанням Ф. Пуленка, призначена для «молодої та елегантної жінки». На його думку, краса Д. Дюваль, якій на момент створення моноопери було 37 років і яка мала сяючу молодість, підтверджену фотографіями того часу, виправдовувала в його очах цю точність, проте котра сьогодні здається вже недоречною. Фелісіті Лотт і Анна Катерина Антоначчі почали роботу над *Elle* приблизно в той же час, що і Веронік Жанс, коли їм було близько п'ятдесяти років. Д. Дюваль до певної міри зробила ці вікові рамки застарілими. Лише через шість років після виступу в «Людському голосі» французьке сопрано у перші дні 1965 року пережила жорстокий фінал своєї кар'єри. Через кілька місяців серйозні проблеми з серцем змусили її припинити співати. Потім вона сховалася у Швейцарії, де й прожила до кінця своїх днів. Проте режисерові Домініку Делушу вдалося переконати її у 1970 році вийти з тіні і зняти її відтворення запису,

зробленого з Жоржем Претром десятьма роками раніше, в костюмах і декораціях у стилі ар-деко. На зорі свого 50-річчя Деніз Дюваль була у чудовій формі (DVD Doriane Films, 2009); тому цей запис виправдовує прийняття ролей більш старими виконавицями і надає цій трагедії розриву та самотності позачасового виміру.

Висновки. Звернення до моноопери Ф. Пуленка «Людський голос» в аспекті вокально-сценічної інтерпретації дозволило виявити такі закономірності, що є визначальними для створення виконавської та режисерської версій. Важливим підґрунтям для розгортання творчої уяви є авторські зауваження у літературному першоджерелі Ж. Кокто.

Складовою одиницею моноопери виявляється монолог, крізь який відчутна діалогічна сутність телефонної розмови, тобто, моноперсонажність розкривається через поліперсонажну систему, а постать Героїні сприймається через її взаємодію з іншими дієвими особами (коханого, Марти, Жозефа, телефоністки і паралельного абонента). Монолог синтаксично розділений на частини, кожна з яких виконує власну функцію. Як для основних, так і зв'язуючих розділів характерний принцип стиснення дії.

У моноопері «Людський голос» Ф. Пуленка часу притаманне поступове посилення просторовості, концентрованості, ущільнення. Ці зазначені властивості відображаються у структурних закономірностях, особливостях інтонаційної драматургії твору, визначаючи специфіку розгортання вокальної партії.

Драматургічна особливість моноопери обумовлює спрямованість виконавської концепції, де ключовими стають чинник поліперсонажності, часові параметри, вибір образної драматургії, що визначають вокальне та сценічне рішення. Це продемонстровано у проведеному порівняльному аналізі двох інтерпретацій *Elle*: Д. Дюваль та В. Жанс.

Перспективи дослідження. Надані у праці матеріали можуть бути основою для подальших розвідок жанру моноопери, а також можуть дістатися впровадження у навчальній і концертній практиках багатьох музикантів-виконавців, допомагаючи глибшому проникненню у художній зміст, задум митців означеного напрямку.

Список використаних джерел і літератури:

1. Драч І., Чернявська М., Черкашина-Губаренко М., Говорухіна Н., Михайлова О. Музика Франсіса Пуленка через екранні медіа. *European Journal*

- of Media, Art & Photography*, 9, 2. URL: <https://ejmap.sk/francis-poulencs-music-through-screen-media> (дата звернення 14.11.2024).
2. Жаркова В.Б. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера). Автограф. 2009.
 3. Краснощек К. Інтонаційна драматургія монолога «Дама з Монте-Карло» Ж. Кокто – Ф. Пуленка. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 44. 2015. С. 185–197.
 4. Помпеєва А.Ю. Вокальна стилістика в європейській опері малої форми кінця ХІХ – ХХ століть. Дис. ... канд. мист. ХНУМ ім. І.П. Котляревського. 2015.
 5. Уманець О. Сучасна національна моноопера: тенденції модифікування жанрової моделі. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 59 (3). 2023. С. 69–76.
 6. Щітова С.А., Юфимчук-Заворотня Г.О. Особливості хронотопу в моноопері. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2019. С. 53–63.
 7. Cocteau J. Préface, *La Voix humaine*, Théâtre Complet, 448 с.
 8. Gulletops D. & Haine M. Jean Cocteau, textes et musiques, Bruxelles, Mardaga, 2005, 68 с.
 9. Diderot D. Sur le comédien. Flammarion. 2000.
 10. Poulenc F. Classical, French, Opera, Romantic. Vocal Score. 1985.
 11. Ramirez F., Rolot C. Notice à i [La Voix humaine], dans Jean Cocteau, Théâtre Complet, Gallimard, 1679. 2003.
 12. Tribot P.J. Véronique Gens, la Voix humaine. URL: <https://www.crescendo-magazine.be/veronique-gens-la-voix-humaine/> (дата звернення 15.11.2024).
 13. Valery P. Choses tues. Tel quel. Gallimard. 1943. 61 p.

References:

1. Drach, I., Cherniavska, M., Cherkashyna-Hubarenko, M., Hovorukhina, N., Mykhailova, O. (2021). Francis Poulenc's music through screen media. *European Journal of Media, Art & Photography*, 9, 2. URL: <https://ejmap.sk/francis-poulencs-music-through-screen-media> (date of application: 14.11.2024) [in Ukrainian].
2. Zharkova, V.B. (2009). Walks in the musical world of Maurice Ravel (in search of the meaning of the Master's message). *Avtohraf* [in Ukrainian].
3. Krasnoshchek, K. (2015). Intonation dramaturgy of a monologue „The Lady of Monte Carlo” J. Cocteau – F. Poulenc. *Problems of the interaction of art, pedagogy and the theory and practice of education*, 44, 185–197 [in Ukrainian].
4. Pompieieva, A.Yu. (2017). Vocal stylistics in European minor opera of the end of the 19th and 20th centuries. Dis. ... cand. of art. KhNUA named after I.P. Kotlyarevskyi [in Ukrainian].
5. Umanets, O. (2023). Modern national mono-opera: tendencies of modification of the genre model. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 59 (3), 69–76 [in Ukrainian].
6. Shchitova, S.A., Yufymchuk-Zavorotnia, H.O. (2019). Features of the chronotope in monoopera. *Muzykoznavcha dumka Dnypropetrovschiny*, 53–63 [in Ukrainian].
7. Cocteau, J. Préface, *La Voix humaine*, Théâtre Complet, 448 [in France].

8. Gulletops, D. & Haine, M. (2005). Jean Cocteau, textes et musiques, Bruxelles, Mardaga, 68 [in France].
9. Diderot, D. (2000) Sur le comédien. Flammarion [in France].
10. Poulenc, F. (1985) Classical, French, Opera, Romantic. Vocal Score [in France].
11. Ramirez, F. & Rolot, C. (2003). Notice à i [La Voix humaine], dans Jean Cocteau, Théâtre Complet, Gallimard, 1679 [in France].
12. Tribot, P.J. (2023). Véronique Gens, la Voix humaine. URL: <https://www.crescendo-magazine.be/veronique-gens-la-voix-humaine/> (date of application: 15.11.2024) [in France].
13. Valéry, P. (1943). Choses tues. Tel quel. Gallimard, 61 [in France].

UDC 78.087.2

DOI 10.33287/222466

Рощенко Олена Георгіївна,

*доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри історії української та зарубіжної музики
Харківського національного університету мистецтв*

ім. І.П. Котляревського

тел. (067) 573 - 98 - 08

e-mail: elena.roshenko@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6048-6335>

Го Чанлу,

*аспірант кафедри теорії та історії музики
Харківської державної академії культури*

тел. (050) 301 - 14 - 11

e-mail: 645200681@qq.com

<https://orcid.org/0000-0001-8926-4309>

ВЕЛИКИЙ ТЕАТР – АРТЕФАКТ ОПЕРНОЇ КУЛЬТУРИ СУЧАСНОГО КИТАЮ: ФОРМУВАННЯ ЗАСАД ОПЕРНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

На межі ХХ – ХХІ століть великий театр – масштабний поліфункціональний центр із високорозвиненою інфраструктурою, архітектурний знак і культурний текст постав як артефакт оперної культури Китаю. Великі театри Піднебесної – складова стратегії протистояння кризі оперного мистецтва. Об'єднання *оперного, драматичного, камерного театрів, театру-студії, кінотеатру, залів різного призначення, музеїв, бібліотек, кафе, барів, готелю, паркування* під склепінням великого театру в Китаї, слугує реалізації такої ідеї:

насолюда оперним мистецтвом не має виключати значущості розважальності. Уведення до структури музикознавства оперно-театральної семіотики і оперної культурології сприятиме поглибленому вивченню оперного театру як феномену і поняття. **Мета статті** – визначити зміст, структуру і функції великого театру в структурі оперної культури Китаю кінця ХХ – першої чверті ХХІ ст. **Методологія дослідження** – принцип історизму, а також культурологічний, системний, семіотичний, термінологічний методи аналізу. **Наукова новизна** роботи полягає у вивченні феномену великого театру як артефакту оперної культури Китаю, вмотивованого введення до структури музикознавства таких наукових галузей як оперно-театральна семіотика і оперна культурологія. **Висновки.** Вивчення оперного театру як артефакту оперної культури сучасного Китаю, потребує розгляду у контексті оперно-театральної семіотики і оперної культурології – новітніх галузей сучасної наукології. Їх розробка дозволить ставити нові проблеми, розробляти нові термінологічні системи, вирішувати наукові завдання оперології і культурології з позицій більшої конкретизації і специфікації. Будівлям великих театрів Китаю властиві: архітектура символів, гігантизм, химеризм, біоморфність конструкцій, криволінійність форм, космізм, перетворення творінь природи на прообрази архітектурних ідей. Інтегрування природи з архітектурою засвідчує: великим театрам у Китаї надається функція архітектурної метафори картини світу.

Ключові слова: опера, оперний театр, великий оперний театр, оперна культура, поліфункціональний культурний центр, високорозвинена інфраструктура, архітектурний знак, культурний текст, оперно-театральна семіотика, оперна культурологія, людина оперна.

Roshchenko Olena, Doctor of Art history, Professor, Professor of the Department of History of Ukrainian and Foreign music, I.P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of music

Guo Changlu, PhD student, Department of Music Theory and History, Kharkiv State Academy of Arts

The Great Theatre as a phenomenon of opera culture in modern China: formation of the foundations of opera cultural studies

At the turn of the twentieth and twenty-first centuries, a large-scale multifunctional centre with a highly developed infrastructure, an architectural sign and a cultural text emerged as an artefact of China's opera

culture. China's great theatres are part of a strategy to counter the crisis in opera. The unification of opera, drama, chamber theatres, studio theatre, cinema, halls for various purposes, museums, libraries, cafes, bars, a hotel, and a car park under the dome of a large theatre in China serves to implement the following idea: enjoying opera should not exclude the importance of entertainment. The introduction of opera and theatre semiotics and opera culturology into the structure of musicology will contribute to the in-depth study of opera theatre as a phenomenon and concept. **The purpose** of the article is to define the content, structure and functions of the grand theatre in the structure of opera culture in China in the late twentieth and first quarter of the twenty-first century. **The research methodology** is the principle of historicism, as well as cultural, systemic, semiotic, and terminological methods of analysis. **The scientific novelty** lies in the study of the phenomenon of the Bolshoi Theatre as an artefact of Chinese opera culture, the motivated introduction of such scientific fields as opera and theatre semiotics and opera culturology into the structure of musicology. **Conclusions.** The study of the opera theatre as an artefact of the opera culture of contemporary China requires consideration in the context of opera-theatre semiotics and opera cultural studies, the newest branches of modern science. Their development will make it possible to raise new problems, develop new terminological systems, and solve the scientific problems of opera studies and cultural studies from the standpoint of greater concreteness and specification. The buildings of the great theatres of China are characterised by the architecture of symbols, gigantism, chimerism, biomorphic structures, curvilinear forms, cosmism, and the transformation of nature's creations into prototypes of architectural ideas. The integration of nature with architecture shows that large theatres in China are given the function of an architectural metaphor for the world.

The key words: opera, opera house, grand opera house, opera culture, multifunctional cultural center, highly developed infrastructure, architectural sign, cultural text, opera and theater semiotics, opera culturology, homo operas.

Постановка проблеми. Однією із властивих оперній культурології категорій найбільш узагальненого характеру має постати *оперна культура*; як одне з найбільш узагальнених понять – *оперний театр*, де відбувається оперно-театральне дійство. Категорія оперний театр у структурі оперної культурології набуває системного значення, постаючи і як архітектурна будівля, і як система оперних

творів певного композитора (наприклад, оперний театр М. Лисенка), і як сукупність оперних творів відповідної національної (український оперний театр) і історичної культури (наприклад, оперний театр доби бароко).

Актуальність теми дослідження. На межі ХХ – ХХІ століть великий театр – масштабний поліфункціональний центр із високорозвиненою інфраструктурою, архітектурний знак і культурний текст постав як артефакт оперної культури Китаю. Великі театри Піднебесної – складова стратегії протистояння кризі оперного мистецтва. Об'єднання *оперного, драматичного, камерного театрив, театру-студії, кінотеатру, залів різного призначення, музеїв, бібліотек, кафе, барів, готелю, паркування під склепінням великого театру* в Китаї слугує реалізації такої ідеї: насолода оперним мистецтвом не має виключати значущості розважальності. Уведення до структури музикознавства оперно-театральної семіотики і оперної культурології сприятиме вивченню поглибленому вивченню оперного театру як феномену і поняття.

Мета статті – визначити зміст, структуру і функції великого театру в структурі оперної культури Китаю кінця ХХ – першої чверті ХХІ століть.

Об'єкт дослідження – оперна культура, а **предмет** – великий театр як масштабний поліфункціональний центр із високорозвиненою інфраструктурою, архітектурний знак, культурний текст і артефакт оперної культури Китаю.

Виклад основного матеріалу. Практика створення великих театрів як *масштабних поліфункціональних культурних центрив із високорозвиненою інфраструктурою* – ознака оперної культури Китаю кінця ХХ – початку ХХІ століть. Великі театри у Піднебесній набули значення важливої складової стратегії протистояння кризі оперного і, ширше, театрального мистецтва у цілому. Об'єднання декількох театрів (оперного, драматичного, камерного, театру-студії, кінотеатру), залів різного призначення (концертного, виставочного, конференц-залів, бенкетного залу), а також музеїв, бібліотек, кафе, барів, готелю, паркування під склепінням великого театру в Китаї слугує реалізації такої ідеї: насолода оперним (театральним) мистецтвом не має виключати значущості розважального елементу. Адже у такому випадку уможлиблюється привернення уваги до опери, драми і опери як драми не тільки прихильників цього виду мистецтва

і його справжніх професійних поціновувачів, але і тієї слухацької більшості, котру складають бажаючі приємно провести вільний час, користуючись усіма перевагами комфорту, доступними у сучасній цивілізації.

Приверненню уваги потенційних оперних глядачів / слухачів у сучасній Піднебесній слугує унікальність, своєрідна краса, інтелектуалізм новітньої архітектури, що вирізняє великі оперні театри Китаю. Новітні театральні будівлі як так звані символічні побудови (або взірці символічної архітектури) метафорично відображують певний природний об'єкт (рослинний, тваринний), що у фантазії архітектора перетворюється на свій власний штучний аналог, набуваючи ознак фантазмагоричного космічного явища. У підсумку великий оперний театр Китаю набуває значення *архітектурного знаку і культурного тексту*, що уможлиблює «читання» кодів, що утворюють його, викликаючи зацікавленість численних туристів. Тому знайомство глядача/слухача з театром починається зовсім не з того, що він має усвідомити себе у внутрішньому контексті храму мистецтва, а зі споглядання його зовнішнього вигляду, котрий вирізняють інформативність і концепційність. Отже, театр (оперний театр) першої чверті ХХІ століття розпочинається з усвідомлення його зовнішнього вигляду як мистецького об'єкту, «прочитаного» у контексті культурно-природного ландшафту міста. Підкреслимо, таке спостереження не означає недооцінки внутрішнього убранства і атмосферу театру. Натомість, його метою було підкреслити розширити ту культурно-візуальну сферу, що сьогодні має функцію символічного втілення самої ідеї *ТЕАТРУ (ОПЕРНОГО ТЕАТРУ) як складової оперної культури*.

Враховуючи зазначену проблематику, слід дійти висновку, що до структури оперології, поруч із міфооперологією (розроблена О.Г. Рощенко [7]), сюжетологічною оперологією (подана у дослідженні Ван Лунчань [3]), виконавської оперології (О.Г. Рощенко, Чен Ке [8]) слід додати і такий напрям як *оперно-театральна семіотика*. Предметом вивчення оперно-театральної семіотики має постати зовнішній і внутрішній структурно-змістовний текст оперно-театральної будівлі як архітектурний знак, історико-художній символ і частина культурного часопростору міста. Крім того, розгляд оперного театру як складової оперної культури уможлиблює також

уведення до сучасної наукології такої наукової галузі як **оперна культурологія**.

Оперна культурологія утворюється на перехресті двох наукових напрямів – оперології і культурології, постаючи переконливим свідомством єдності процесів інтеграції і специфікації, що вирізняють властивості сучасної наукології як такої. Предметом вивчення оперної культурології має постати оперна культура у всій її цілісності та системній єдності складових. Оперну культуру пропонується розуміти як результат творчої діяльності «людини штучної» – «*homo artificialis*» (поняття, уведене Самуелем Пуфендорфом 1632 – 1694), «людини вихованої» – «*homo educator*» (поняття, уведене І. Кантом), при домінуванні іпостасей «людина музична» (*homo musicus*) і «людина оперна» (*homo operas*).

Дана наукова стаття презентує наукову галузь *оперна культурологія*; предметом її вивчення є великий театр як феномен оперної культури сучасного Китаю. Феномен китайського великого театру розглянутий як художня система, до структури котрої входить оперно-театральна будівля, аналіз зовнішнього вигляду і структури котрої потребує спирання на засади **оперно-театральної семіотики**.

Тлумачення поняття великий театр на Заході і Сході (у Китаї) розрізняються з історичної, просторової, архітектурної і функціональної точок зору. Перший в історії західний великий оперний театр з'явився в Італії у XVII столітті – часопросторі, з котрим пов'язано народження опери. Отже, перший великий театр було відкрито у Брешиї 1664 року; наступний великий театр з'явився вже в іншу епоху і в іншій країні – у Франції, в Бордо (1780), коли було сформовано ознаки національної французької опери; через декілька років подібна подія відбулася у Санкт-Петербурзі (1783); наступний період у процесі відкриття великих європейських театрів пов'язаний з XIX століттям, коли відбулося їх відкриття у Москві в 1825 р., Варшаві (Театр Вельки, Національна опера) – 1833 р., у Женеві – 1879 р. У залах європейських великих театрів відбуваються оперно-балетні постановки, концерти, урочистості.

Створення західних великих театрів продовжилося і у XX столітті. Серед таких назовемо Великий театр міста Люксембургу (фр. *Grand théâtre de la ville de Luxembourg*) — муніципальний театр у столиці Люксембургу, заснований 1964 року до «1000-ліття Великого герцогства (1963)» за проєктом паризького архітектора Алена

Бурбонне (*Alain Bourbonnais*) [4]. Великий театр Люксембургу, призначений «для показу драматичних вистав, оперних і балетних постановок», містить 2 зали: головна розрахована на 943 місця, студія має до 400 місць [4]. «Великий театр міста Люксембурга нині – це антрепризовий оперний, концертний і театральний майданчик», де за контрактом виступають заїжджі трупи, проводяться різноманітні культурні заходи, фестивалі, концерти тощо. «Останніми роками з Великим театром міста Люксембурга співпрацювали Англійська національна опера, Національний театр Великої Британії, Німецький театр (Берлін), були спільні виробництва з оперою Ла Монне (Брюссель) і, Національним театром опери комік (*Théâtre National de l'Opéra Comique*, Париж) [4].

Кожний Великий театр в Західному світі і в Китаї має свою історію створення, що постає як спільна ознака західного і східного театральних взірців.

Китайські великі театри як культурний феномен почали утворюватися наприкінці ХХ – початку ХХІ століть. Їм властива поліфункціональна природа, у наслідок чого відбулося їх перетворення на гігантські культурні центри. У межах великого театру Китаю розташовуються декілька театрів різного призначення (оперний, драматичний, камерний, кіно-театр), циркова арена, концертні зали (великий, камерний), розвинена інфраструктура (кафе, ресторани, конференц-зали, музеї, вернісажі, готелі, паркування тощо). Таким чином, у самому проєктуванні великих театрів у Китаї не тільки передбачено можливість доволі різнобарвного проведення часу за переглядом «театральних пристрастей», але і закладено ідею комфортного проведення часу відвідувачами: мета їх візиту не обмежується виключно переглядом оперного / драматичного спектаклю, але передбачає і приємне проведення вільного часу. Як наслідок реалізації мети надання можливості різноманітного проведення вільного часу постає масштабність площі розташування великого театру у Китаї – одна з його найхарактерніших ознак (наприклад, загальна площа Великого театру в Шанхаї становить 200 000 м²).

Між появою західних і східних великих театрів існує значний історичний «розрив». Якщо в Європі народження перших великих оперних театрів пов'язано з ХVІІ століттям (тобто, століттям народження опери), то у Китаї – з кінцем ХХ – початку ХХІ століть –

періодом розквіту новітнього оперного мистецтва у Піднебесній. В Європі великий оперний театр як вищий прояв досконалості оперно-балетного мистецтва певної країни, найчастіше постає як унікальний у культурному контексті держави. Натомість, великий оперний театр у Піднебесній, відповідаючи найвищим вимогам професіоналізму, не має значення єдиного (і в цьому змісті унікального) у державному масштабі, набуваючи значення пам'ятки, властивої різним округам і провінціям. У кожному великому театрі Китаю розміщено декілька сцен і, відповідно, глядацьких залів різного призначення, що дозволяє одночасно проводити оперні, балетні і драматичні спектаклі, камерні і симфонічні концерти, циркові представлення, виставки творів образотворчого мистецтва, музейні експозиції, покази мод тощо. Таким чином, діяльність будь якого великого оперного театру Китаю від початку не обмежується лише оперно-балетною сферою. Поруч з тим, у сучасній китайській культурі функціонування великого театру пов'язано з домінуванням ролі саме оперного (і балетного) мистецтва, що, зокрема, може відображатися у його назві, що або містить у своєму складі визначення «оперний», або передбачає його. Наприклад, Національний Великий театр у Пекіні називається також і Великий національний оперний театр.

Опера як найбільш синтетичний із усіх видів театрального мистецтва об'єднує під своїм «крилом» усі інші структури, розміщені у будівлях великих театрів Китаю. Слід також врахувати, що сучасні оперні постановки, що відбуваються у великих театрах Китаю, вбирають до свого складу і циркові, і кіно-елементи як компоненти режисерського прочитання *opera scenica*.

Прообразом китайського великого театру наших днів слід вважати не стільки старі європейські театри подібного кшталту, скільки ті оперні театри західного світу, що виникли в останню третину ХХ століття. Одним з таких прообразів є Великий театр Квебека, задуманий його фундаторами як грандіозний театральний комплекс (його відкриття відбулося 1971 року).

Неможна не згадати у цьому контексті і про Сіднейський оперний театр (*Sydney Opera House*) – шедевр архітектури, що став символом міста і однією з головних визначних пам'яток Австралії. Конкурс на будівництво театру був об'явлений 1955 р., а само будівництво завершено 1973 р. Сіднейський оперний театр з його культовим стилем виконаний за проектом данця Йорна Уотсона, який запропонував

поставити на циклопічний подіум ряд віялоподібних білих дахів [9]. Ззовні абстрактні форми оперного театру, розташованого у Сіднейській гавані, нагадують корабель з піднятими вітрилами, що нібито відпливає від причалу. Надзвичайний оперний театр, в основі котрого – інноваційний дизайн, що ґрунтується на геометрії кулі, з трьох сторін оточений водою, із вітрилоподібним дахом – визнаний одним із найвідоміших зразків сучасної архітектури у світі. Показово, що саму ідею оперно-театральної побудови Йорн Уотзон творчо запозичив у китайських архітекторів, перейнявши досвід будівництва збірних консолей у будівництві китайських храмів.

Отже, данський архітектор у конструкції головного театру Австралії поєднав ознаки палацового і храмового стилів китайської будівельної традиції, що не могло не викликати зацікавленості майстрів Піднебесної. Архітектура Сіднейського театру своєю інтелектуалізацією і символізацією простору нагадує майбутні будівлі великих оперних театрів Китаю. Під впливом австралійської ідеї будівлі великих театрів Китаю набули ознак концептуальної архітектури.

Будівля Сіднейського оперного театру включає 900 приміщень, зокрема Концертний зал, Оперний театр, Драматичний і Камерний театри, 4 ресторани і Зал прийомів. Поліфункціональне призначення також вплинуло на концепцію великого театру, що набула поширення у Китаї.

Попри дивовижну архітектуру, оперний театр у Сідней викликав серйозну критику як «непридатний для опер». Оперний режисер Давід МакВікар виразив нарікання щодо акустики зала, а також щодо невідповідності оркестрової ями прийнятим стандартам, породжуючи «відчуття клаустрофобії» [9]. На думку Ендрю Герона – концертмейстера Сіднейського симфонічного оркестру, погана акустика *Concert Hall* викликає такі «слухові відчуття, що здається, немов „у вухах вата”» [9].

Сіднейський оперний театр не набув назву «великий». Можливо, що причиною тому постали прорахунки саме акустичного характеру, що унеможливили досягнення якісного музичного звучання – головної властивості оперного театру. Відзначимо, що китайські архітектори врахували прорахунки, властиві Сіднейському оперному театру: акустика всіх залів китайських великих оперних театрів

вирізняється досконалістю, а їх монументальні розміри є відповідними загальним масштабам будівлі.

Поєднання властивих оперному театру у Сіднеї двох знакових систем – концептуалізму архітектури, що метафорично відтворює певний природний або культурний прообраз, і гігантизму – надвеликих розмірів, обумовлені необхідністю об'єднання під одним дахом цілого комплексу різнофункціональних приміщень – ті властивості, що пізніше успадкував феномен великого театру Китаю.

Доба великих театрів у Китаї розпочалася 1998 року, коли виникла перша будівля подібного роду – Великий театр у Шанхаї. Упродовж двох перших десятиліть XXI століття на підтвердження успішності даного культурного проєкту будівництво великих театрів у різних регіонах країни поширилося. Відкриття наступного великого оперного театру в Китаї відбулося у Ляоніні, у перший рік XXI століття (2001). 2004 року був відкритий Великий театр Пекінської опери імені Мей Ланьфана. Відкриття Національного Великого театру в Пекині (Національний театр виконавських мистецтв або Великий оперний театр) відбулося 2007 року. Великий театр Канас у Сіньцзяні було відкрито 2008 р.; Великий театр Ціндао у Сіньцзяні (будівництво тривало з 2005 – 2010) і Великий театр Гуанчжо були відкриті 2010 року. Упродовж другого десятиліття XXI століття також було засновано цілий ряд великих театрів у різних регіонах країни. Серед них – Великий театр в Усі і Великий театр провінції Шаньсі (Тайюань), відкриття котрих відбулося 2012 року; Великий театр у Харбіні (2010 – 2015); Великий театр провінції Шеньсі (у Сіані), Великий театр Цзянсу в Нанкіні, Великий театр міста Чанша провінції Хуань (відкриті 2017 року); Великий театр у Сичуань і Великий театр в Іу (*Yiwu Grand Theatre*), відкриття котрих відбулось 2019 р.

Отже, всього упродовж 21 року (з 1998 по 2019) у Китаї було відкрито 14 великий театр. Така статистика само по собі засвідчує актуальність ідеї утворення великих театрів у Китаї як поширення театральної політики у країні.

З метою встановлення характерних ознак такого культурного феномену як великий театр Китаю відзначимо особливості структурної організації і архітектурної концептуалізації трьох взірців подібного роду. У якості аналітичних об'єктів у даній статті постають: *Великий театр у Шанхаї* як історично перший взірець подібного роду; *Великий театр Леонін* як такий, що вражає своїм архітектурним

рішенням; *Великий національний театр Пекіна (Національний центр виконавських мистецтв)* як один з найбільших у світі.

Першим великим театром у Китаї став відкритий у Шанхаї 1998 року (проект, створений 1959 року, був реалізований майже через 40 років). Великий театр у Шанхаї (архітектор Жан-Марі Шарпантьє, компанія *Arte Шарпантьє Architectes*), завдяки нічному освітленню, нагадує кришталевий палац [5]. Кришталевий палац у китайській міфології і мистецтві символізує мудрість, захват божественними мистецтвами (музикою, поезією, танцями) і філософією, що охоплює небожителів, котрі перебувають на недосяжній для земного людства вершині світової гори Лі – гори Вічної молодості. Вибудований за типом міфологічного небесного палацу, Великий театр у Шанхаї (охоплює 2, 1 га при загальній площі забудови 70 000 кв. метрів [5]) немов би стверджує ідею можливості приєднання до прекрасного мистецтва богів людини, що може споглядати божественне диво, перебуваючи у земному часопросторі.

Важливого значення набуває інформація щодо того, що будівля Великого театру в Шанхаї «є резиденцією Шанхайського оперного театру» [5]. Це означає, що Великий театр є структурною одиницею Шанхайського оперного театру. Що стосується Шанхайського Великого театру як такого, то він містить три театри: «Lyric Theatre на 1800 місць, драматичний театр на 600 місць та театр-студію на 300 місць» [5].

Отже, вже у 1998 році сформувалася така важлива структурна особливість великих театрів у Китаї як об'єднання властивих їм театральних залів під склепінням саме оперного театру.

Першим великим театром XXI століття постає театр Ляонін у місті Шеньян. Загальна площа **Великого театру Ляонін** (його будівництво розпочалось 1998 р., відкриття відбулось 2001 р.) дорівнює 30 000 кв. м., що, безперечно, засвідчує про масштабність і монументальність архітектурного задуму поліфункціонального театального комплексу. Погляд на цей комплекс з висоти пташиного польоту дозволяє побачити, що ззовні цей Великий театр силует *нефритового дракона, голова котрого має свиноподібні ознаки*. Скелет дракона зі свиноподібною головою, витягнутий з земних надр західного регіону Ляонін, набув значення символу провінції.

Великий театр Ляонін – культовий художній центр у мегаполісі Шеньян, перлина північного сходу Китаю – вражає не тільки

зовнішнім виглядом, але і внутрішнім дизайном: урочистий і елегантний, він відроджує традиції культури Хуншань, поширеної у добу неоліту в басейні річки Західний Ляо у 4700 – 2900 роках до нашої ери [13]. Вивчення дослідження *Nelson, Sarah M.* [15] сприяє висновку, що ця культура має відношення до матриархату, про що засвідчують, зокрема, численні жіночі фігурки з нефриту з гробниць, що мають відношення до культури Хуншань [15]. Що стосується нефритових статуєток «драконів-свиней», знайдених у храмових будівлях Шеньяну [14], *то їх наявність дозволяє дійти висновку, що цій тератоморфній істоті у далекі часи було надано ритуально-магічний характер.*

Метафорічне відтворення образу тератоморфної істоти у сучасному унікальному архітектурному шедеврї північного сходу Китаю сприяє розкриттю сутності художнього задуму Великого театру Ляонін: до здивованого споглядання неповторної дивовижної гігантської краси символічно уособленого образу вічної і міцної національної культури запрошуються люди всього світу. Великий театр Ляонін постає як та «крапка», у котрій відбувається перехрестя західної і східної культур, де ідея *інтернаціоналізації* культури надає свої дивні і прекрасні пагони.

У приміщенні Великого театру Ляонін містяться великий оперний театр, камерний театр, концертний зал, багатоцільовий зал, репетиційна кімната, кінозал, а також отель, VIP-зала, ресторани, бари і кафе, отелі, підземна парковка, конференц-зали, різного роду експозиції, адміністративні приміщення. Така розгалужена інфраструктура дозволяє відвідувачам поліфункціонального центру у Ляоніні присвятити декілька вільних днів перегляду спектаклів різних жанрів (у тому числі, і оперних).

Як диво сучасної архітектури, сучасне чудо світу постає **Національний центр виконавських мистецтв або Великий національний оперний театр Пекіна**, відкритий **2007 року**. Великий національний оперний театр (кит. 国家大劇院), автор проєкту котрого – француз Пол Ендрю, набув відомості як «один з найбільших за площею у світі» (площа театру становить 200 000 м², а три головні зали театру здатні вмістити біля 6 500 глядачів) – зовні являє собою «еліпсоїдний купол зі скла й титану, що здіймається посеред штучного озера (ставу) Чжуннаньхай», діставши «народну назву „Яйце”» [6]. Архітектурний задум містить два концепти – *кола та дзеркала*.

Будівля театру, що є «відвертим взірцем футуризму, позбавленого національного забарвлення», розміщена в історичному осередку китайської столиці, свого часу зазнала «критики і невдоволення від низки фахівців і громадськості», на думку котрих Великий театр «не вписується в історичне міське середовище й пекінський ландшафт», а також має надто високу вартість [6].

Футуристичний дизайн, штучне озеро навколо грандіозної будівлі, надають Великому театру своєрідний ефект відчуженості (іншопланетності), нагадуючи об'єкт іншої цивілізації, що відповідає уявленням про всесвіт сучасників космічної ери. Відвідувачі Великого театру Пекіну немов би перетворюються на чужих, котрі входять у фантазмагоричний космічний корабель. Декілька алюзій, у залежності від розташування суб'єкту, що споглядає, породжує зовнішній вигляд Національного Центру виконавських мистецтв у Пекіні.

Це асоціювання його еліпсоподібного титанового куполу, по-перше, з формою космічного яйця, що його нещодавно породило гігантське чудовисько, морок сучасної цивілізації – куриця-робот; по-друге, з насінням самого життя, по-третє – з краплиною води, що застигла у стані сомнабулічного видіння; по-четверте, з перлиною, що застигла посеред озера; по-п'яте, з літаючою тарілкою, що приземлилась на водну гладь штучного озера; по-шосте, зі сплюснутою кулею (півкулею), що пройшла крізь світи, застрягнувши між небом і водою. Цей ряд асоціацій можна доповнити: архітектура великого театру «ніби піднімається, як істота, або гойдається, як яйцеклітина, у навколишніх водах [10].

Отже, в архітектурі Національного театру виконавських мистецтв Пекіну спостерігаються численні «варіації на тему» онтологічної трансформації світового яйця, що пов'язує минуле і майбутнє, відображені у свідомості сучасної людини. Будівля Великого театру набуває значення справжнього музею постмодерністського мистецтва.

Інфраструктура театру сягає небувалих масштабів. Театр містить десятки гримерок, кімнат для відпочинку артистів, колективів, репетиційних кімнат з фортепіано. Зал для оперних постановок – найбільший з усіх концертних приміщень театру, а його сцена – грандіозне інженерно-технічне спорудження. Інтер'єр оформлено в блискучому золотавому кольорі. У залі відбуваються оперні, балетні спектаклі й інші масштабні постановки. Глядацький зал на 2398 місць має партер і балкони в три яруси, (зокрема є «стоячі» місця),

інноваційну, технічно складну сцену з функцією переміщення в усіх напрямках по горизонталі й вертикалі, балетну сцену з функціональними можливостями нахилення, оркестрової ями, що вміщує потрійний склад оркестру. Подібне передове сценічне облаштування світового рівня надає артистам необмежених можливостей для творчої самореалізації.

Національний Великий театр Китаю – комплекс приміщень, у котрому постійно функціонують оперна сцена, концертний зал, виставкові зали, галереї, художній салон, арт-центр з культурного обміну. Число концертів значно перевищує число оперних і балетних вистав, що є нормальним для світової практики, оскільки концерти можуть проводитися в кількох залах комплексу одночасно. Приміщення комерційного призначення (підземний паркінг, книжковий, сувенірний, аудіовізуальний магазини, ресторан тощо) також є невід’ємною складовою оперно-театральної інфраструктури Великого театру. Вони не лише влаштовують сервісні програми, а також дозволяють відвідувачам відчувати грандіозну атмосферу театру, надаючи якісні послуги для популяризації мистецтва та розширення слухацької аудиторії.

Національний Великий театр – найбільша театральна споруда не тільки в Китаї, але й в Азії. Площа комплексу – 120.000 м², загальна площа споруд – 165.000 м², зокрема площа головної будівлі – 105.000 м², а площа підземних об’єктів підсобного призначення – 60.000 м². Висота будівлі Великого театру – 46,68 метрів. Загальний обсяг інвестицій, вкладених у реалізацію цього проекту, становить 3 млрд 100 млн юанів.

Насьогодні великі оперні театри в Китаї стали поширеним явищем культурного життя країни. Упродовж другого десятиліття XXI століття створення великих театрів у Китаї значно збільшилось, якщо порівнювати з початком століття. Упродовж 20-річчя з 1998 по 2019 рр. в Китаї було відкрито 13 великих театрів. Перспективним напрямом культурної діяльності в Китаї був намір спорудження великих театрів по усій країні. На жаль, пандемія, що розпочалася 2019 р., призупинила процес створення великих театрів у Піднебесній.

Оперно-театральне і концертне життя в Китаї зумовлено спорудженням великих оперних театрів як культурних центрів, у котрих сконцентровано різні мистецькі напрями, застосовано новітнє акустико-технічне і світло-звукове сценічне обладнання. Саме в таких

новобудовах вирує сучасне оперне життя, формується новітня національна інфраструктура музично-сценічного мистецтва в реаліях XXI ст.

Створення великих оперних театрів в Піднебесній – ознака оперної культури Китаю межі XX – XXI століть – є втіленням «театроцентризму» як виразу національного характеру і менталітету. Феномен великого оперного театру у сучасному Китаї відповідає самій природі народної музично-театральної культури Піднебесної. Базоване на преображенні національних релігійно-культових традицій, музично-театральне мистецтво Піднебесної має яскравий видовищний масовий характер, постаючи як наслідок синтезу мистецтв (словесного, музичного, пантомімно-танцювального, циркового – фехтування, бойові єдиноборства, циркова акробатика). Зазначимо, що вистави епохи Хань вбирали до свого складу такі сцени, як, наприклад, процесії з колісницями, що передбачало необхідність розгорнення музично-театральної дії у національній китайській традиції в об'ємному сценічному просторі. Тому доречним постає такий висновок: монументалізм – якісна ознака національної китайської музично-театральної традиції – потребує звернення до грандіозних форм організації сценічного простору, що знаходить своє матеріалізоване втілення у реаліях великого оперного театру як типологічної ознаки театральної будівлі. Передумовою затвердження феномену великого оперного театру в Китаї постає завдання відродження жанрової концепції національної опери як видовища з яскравими спецефектами і монументальною сценічною дією, втілення котрої закономірно потребує наявності об'ємних сценічних «територій». Творче завдання втілення національної традиції у сучасному оперному мистецтві у трансформованому вигляді постало об'єктивною передумовою створення великих оперних театрів у китайській культурі наших днів. Наявність оперного театру в структурі великих театрів Китаю – обов'язкова умова їх побудови як поліфункціональних культурних центрів.

Музично-театральні спектаклі із надзвичайними спецефектами, створені у великих оперних театрах Китаю, – національна оперна традиція. Актуальним для театральної культури Піднебесної є залучення до оперного театру широких глядацьких мас, що обумовлює доцільність побудування великих за розміром театральної будівель. Інваріантними ознаками великих театрів сучасного Китаю постають:

органічне уведення до структури природного ландшафту, масштабність, продуманість інфраструктури, інтеграція культурних функцій, концептуалізм, еkleктизм (взаємодія національного і європейського), космізм, геоурбанізм, гігантизм, хімеризм; що стосується внутрішньої частини, то як обов'язкові умови тут постають новітні акустичні розробки, прекрасне технічне обладнання надзвичайно великої сцени, на котрій можливо представити значні події, що потребують особливо розгорнутого простору для постановки масових сцен.

Висновки. Вивчення оперного театру як артефакту оперної культури сучасного Китаю потребує розгляду у контексті оперно-театральної семіотики і оперної культурології – новітніх галузей сучасної наукології. Їх розробка дозволить ставити нові проблеми, розробляти нові термінологічні системи, вирішувати наукові завдання оперології і культурології з позицій більшої конкретизації і специфікації.

Серед важливих тенденцій розвитку оперно-театральної інфраструктури Китаю, що визначили художньо-діяльнісний вектор творчої практики оперних труп, особливе місце посідає активна розбудова новітніх оперно-театральних будівель, що містять декілька концертних залів та додаткових приміщень з найсучаснішим технічним обладнанням, об'єднаних під дахом *великого оперного театру*.

У будівлях великих театрів Китаю епохи постмодернізму спостерігаються властивості архітектури символів, що вражає гігантизмом, захоплюючим хімеризмом, біоморфністю (зооморфністю і/або флористичністю) конструкцій, криволінійністю форм, космізмом, перетворенням творінь природи на прообрази архітектурних ідей. Органічна взаємодія конструктивізму з природним ландшафтом (інтегрування природи з архітектурою), переосмислення традицій старо-китайської культури засвідчують, що великим театрам у Китаї надається функція архітектурної метафори картини світу. Продуманість розвинутої інфраструктури, ретельно розрахований комфорт дозвілля, наявність новітніх акустичних розробок, прекрасного технічного обладнання сцени, площа котрої може досягати 1700 м² (як, наприклад, у *Lyric Theatre Великого театру* у Шанхаї) або 1800 м² (як у Великому театрі у Чанші), викликають постійну зацікавленість туристів з усіх країн світу, уможливлуючи

досягнення неймовірної видовищності в оформленні оперних спектаклів.

Структурно-функціональною ознакою великих театрів Китаю є розташування у структурі кожного з них декількох театральних і концертних залів. Поруч з тим, організація Великого театру у Чанша утворює собою лише структурну одиницю ще більш крупного культурного комплексу, що свідчить про можливість перегляду загально сприйнятого стандарту. Доречно зазначити, що можливе існування і іншого підходу до організації великого театру, виходячи з його призначення. Наприклад, Пекінський Великий театр імені Мей Ланьфана призначений виключно для виконання пекінської опери. Отже, що у Китаї, поруч із сформованою парадигмою великого театру, уможлиблюється і співіснування її варіантів, що засвідчує результативність і перспективність її розвитку.

Специфічною ознакою великих театрів Китаю постає уведення до його репертуару не тільки класичних опер і балетів, але і мюзиклів, музичних комедій, оперет, а також концертів камерної і симфонічної музики. Якщо у Західному світі опера і музична комедія, як правило, належать різним театрам, відрізняючись естетичними принципами і репертуаром, а концерти камерної і симфонічної музики постають пріоритетом філармоній, то у Китаї весь наведений жанровий спектр знаходить свій притулок в єдиній будівлі великого театру, призначення котрого – цілісне об'єднання в єдиному культурному центрі всього діапазону музично-театральної діяльності.

Оперна культура Китаю в цілому і явище великого оперного театру, зокрема, постає як відображення загальної властивості художньої культури Піднебесної межі ХХ – ХХІ ст., а саме – перехрестя національної і європейської традиції. Оперна культура сучасного Китаю визначається взаємодією багатої історії китайської національної музично-театральної традиції в її аристократичному і народно-професійному варіантах; класичного китайського ритуально-церемоніального життя імператорського палацу; уведенням елементів європейської культури, зокрема, репертуару, вокального співу *bel canto*, симфонічного оркестру, розташованого у «ямі», як і основ театально-концертного життя (афіші, реклама, завіса), що відбулося у наслідок розмикання у минулому замкненої китайської цивілізації.

Перспективи дослідження полягають у необхідності подальшого вивчення феноменів оперного театру, зокрема великого

театру як явища національної і світової культури, а також розвитку таких наукових галузей як *оперно-театральна семіотика і оперна культурологія*.

Список використаних джерел і літератури:

1. Антошко М.О. Освіта та виховання артистів для китайського театру. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. пр. 2020. В. 38. С. 112–115.
2. Антошко М.О. Старовинний театр та музичне мистецтво Китаю. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. пр. В. 37. Київ: Ідея-Принт, 2020. С. 85–89.
3. Ван Лунчань. Оперна сюжетологія як предмет сучасного музикознавства. Автореф. ... дис. канд. мист. 17.00.03. ОНМА ім. А.В. Нежданової, 2019. 19 с.
4. Великий театр міста Люксембурга. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/> (дата звернення 13.10.2024).
5. Великий театр у Шанхаї. Вікіпедія (wikipedia.org) (дата звернення 13.10.2024).
6. Національний центр виконавських мистецтв. Вікіпедія (wikipedia.org) (дата звернення 06.10.2024).
7. Рощенко О.Г. Сакральна топоніміка у драматургії вагнерівського «Лоенгрину» (міфооперологічні студії). *Українська книжка про Ріхарда Вагнера*. НАМУ Інститут проблем сучасного мистецтва. 2022. С. 306–332.
8. Рощенко О.Г., Чен Ке Тембр-характер як категорія виконавської оперології. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. В. 26 (1). 2024. С. 340–354.
9. Сіднейський оперний театр. Вікіпедія (wikipedia.org) (дата звернення 13.10.2024).
10. Сучасна архітектура? Подивіться це в Пекіні, Китай. URL: <https://www.greelane.com/uk> (дата звернення 09.10.2024).
11. Хоу Цзянь Художній світ китайської народної опери: діалог культур. Автореф. ... дис. канд. мист. 26.00.01. НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2020. 18 с.
12. Charlie WL Xue. *World Architecture in China*. Hong Kong: Joint Publishing, 2010.
13. Exhibition Brochure Timeline of cultures, dynasties, and archaeological sites represented in the exhibition. www.nga.gov. (дата звернення 06.10.2024).
14. Karetzky, Patricia Eichenbaum. *Chinese Religious Art* (дата звернення 06.10.2024).
15. Nelson, Sarah M. *Handbook of Gender in Archaeology* (дата звернення 06.10.2024).

References:

1. Antoshko, M.O. (2020). Education and training of artists for the Chinese theatre. *Art History Notes: a collection of scientific papers*. Is. 38. P. 112–115 [in Ukrainian].
2. Antoshko, M.O. (2020). Ancient theatre and musical art of China. *Art History Notes: a collection of scientific papers*. Is. 37. P. 85–89 [in Ukrainian].
3. Wang Lunchan (2019). Opera plotology as a subject of modern musicology. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa. ONMA im. A.V. Nezhdanova, 19 [in Ukrainian].
4. Grand Theatre of Luxembourg. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/> (accessed 13.10.2024) [in Ukrainian].

5. The Grand Theatre in Shanghai. Wikipedia (wikipedia.org) (accessed 13.10.2024) [in Ukrainian].
6. National Centre for the Performing Arts. Wikipedia (wikipedia.org). URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/> (accessed 06.10.2024) [in Ukrainian].
7. Roschenko, O.G. (2022). Sacred toponymy in the drama of Wagner's Lohengrin (mytho-operological studies). *Ukrainian book about Richard Wagner*. NAAU. Institute of Contemporary Art Problems. 306–332 [in Ukrainian].
8. Roschenko, O.G., Chen, Ke (2024). Timbre-character as a category of performing opera. *Dnipropetrovs'k musicological thought*, 26 (1), 340–354 [in Ukrainian].
9. Sydney Opera House. Wikipedia (wikipedia.org) (accessed 13.10.2024) [in Ukrainian].
10. Modern architecture? Look at this in Beijing, China. URL: <https://www.greelane.com/uk> (date of application: 09.10.2024) [in Ukrainian].
11. Hou Jian, (2020). The artistic world of Chinese folk opera: a dialogue of cultures. Extended abstract of candidate's thesis. NMAU im. P.I. Tchaikovsky. 18 [in Ukrainian].
12. Charlie WL Xue. (2010). *World Architecture in China*. Hong Kong: Joint Publishing [in English].
13. Exhibition Brochure Timeline of cultures, dynasties, and archaeological sites represented in the exhibition. URL: www.nga.gov. (accessed 06.10.2024) [in English].
14. Karetzky, Patricia Eichenbaum. *Chinese Religious Art* (accessed 06.10.2024) [in English].
15. Nelson, Sarah M. (2006). *Handbook of Gender in Archaeology* (accessed 06.10.2024) [in English].

UDC 78.071.1(477)

DOI 10.33287/222467

Шалигін Маркіян Степанович

*аспірант кафедри вокально-хорового, хореографічного
та образотворчого мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного університету*

імені Івана Франка

тел. (098) 444 - 13 - 11

e-mail: markiianshalyhin@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0004-7141-7046>

СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТОК СИМФОНІЧНОЇ МУЗИКИ СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ У ХІХ – ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТЬ

Мета статті – визначити основні засади формування й розвитку симфонічної музики Східної Галичини ХІХ – першої половини ХХ століть на тлі тогочасних соціокультурних процесів. **Методологія**

дослідження базується на застосуванні системного і культурологічного підходів та жанрово-стильового аналізу щодо характеристики стану розвитку та особливостей симфонічної музики вказаного періоду. **Наукова новизна** полягає у тому, що вперше у вітчизняному історичному музикознавстві системно відтворено панораму симфонічної музики Східної Галичини у контексті соціокультурних умов її становлення і розвитку. **Висновки.** Становлення жанрів симфонічної музики на західноукраїнських землях відбувалося в умовах знаходження українських земель у межах Австрійської імперії та під впливом традицій австро-німецької школи та митців чеського, австрійського і польського походження. Франц Ксавер Моцарт, Йоганес Рукгабер, Юзеф Ельснер, Кароль Курпінський, Кароль Ліпінський та ін. зробили вагомий внесок у розвиток культурно-мистецького життя Галичини. Фундатором української симфонії на теренах краю став М. Вербицький, який у доборі тематичного матеріалу майстерно опрацьовує народнопісенні мелодії на основі європейських здобутків поліфонічного письма та новітніх композиційних прийомів. Надалі у творах З. Лиська, Р. Сімовича, С. Туркевич-Лукинович, А. Солтиса, Ю. Коффлера поступово формується національний варіант симфонії, який спирається на особливості українського фольклору та надбання західноєвропейської композиторської школи. Появі і подальшому розвитку симфонічної музики сприяла діяльність оркестрових колективів Львова та Галицького музичного товариства. Загалом, розвиток симфонічної музики Галичини відбувався у соціокультурній ситуації становлення національної ідентичності. Починаючи з 1920-х років, розвиток української симфонічної музики відбувається в умовах належності земель Східної Галичини до Другої Речі Посполитої. Опираючись ополяченню, композиторська творчість була зосереджена більше на музиці хоровій, а симфонічна музика у цей період не знаходилася у фокусі уваги композиторів.

Ключові слова: симфонія, Східна Галичина, Михайло Вербицький, національна ідентичність, Галицьке музичне товариство, «перемишльська школа», галицькі композитори.

Shalyhin Markiiian, PhD Student, Department of Vocal and Choral, Choreographic and Visual Arts, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

The formation and development of symphony music of Eastern Galicia in the 19th – first half of the 20th centuries

The purpose of this article is to determine the main principles of the formation and development of the symphonic music of Eastern Galicia of the 19th – the first half of the 20th century against the background of the socio-cultural processes of that era. **The methodology** is based on the application of systemic and cultural approaches and genre-style analysis regarding the characteristics of the state of development and genre features of symphonic music of the period. **The novelty** is that, for time in domestic historical musicology, the panorama of symphonic music of Eastern Galicia has been systematically reproduced in the context of the socio-cultural conditions of its evolution and growth. **Conclusions.** The formation of genres of symphonic music in the western Ukrainian lands took place in the conditions of the location of the Ukrainian lands within the Austrian Empire and under the influence of the traditions of the Austro-German school and artists of Czech, Austrian and Polish origin. Franz Xaver Mozart, Johannes Ruckgaber, Joseph Elsner, Karol Kurpinski, Karol Lipinski, and others. made a significant contribution to the development of the cultural and artistic life of Galicia. The founder of the Ukrainian symphony on the territory of the region was M. Verbytskyi, who, in the selection of thematic material, skillfully elaborates folk song melodies based on European achievements of polyphonic writing and the latest compositional techniques. Later in the works of Z. Lyska, R. Simovycha, S. Turkevich-Lukiyanovych, A. Soltys, Yu. Koffler gradually formed a national version of the symphony, which is based on the peculiarities of Ukrainian folklore and the heritage of the Western European school of composers. The emergence and further development of symphonic music was facilitated by the activities of the orchestra groups of Lviv and the Galician Music Society. In general, the development of the symphonic music of Galicia took place in the socio-cultural situation of the formation of national identity. Since the 1920s, the development of Ukrainian symphonic music has been taking place under the conditions of the lands of Eastern Galicia belonging to the Second Polish-Lithuanian Commonwealth. Resisting the alienation, the composer's creativity was focused more on choral music, and symphonic music was not in the focus of composers' attention during this period.

The key words: symphony, Eastern Galicia, Mykhailo Verbytskyi, national identity, Galician Music Society, «Przemysl School», Galician composers.

Постановка проблеми. Починаючи з 2000-х років, українська симфонічна музика все частіше звучить на світових концертних майданчиках. Українські диригенти, що співпрацюють з відомими європейськими колективами, зокрема Оксана Линів, Кирило Карабиць, Ярослав Шемет та ін., постійно включають до репертуару симфонічних концертів твори українських композиторів, а вітчизняні оркестри у часі гастрольних турне презентують світовому слухачеві музику українських композиторів різних поколінь – від початку ХХ ст. до найсучасніших її зразків. Значно активізувався цей процес з 2022 р., коли Україна стала жертвою відкритої російської агресії. Із цього часу світ активно відкриває для себе українську культуру, поступово усвідомлюючи її самобутність в усіх галузях. Лише за останні роки в Європі та на американському континенті звучали твори М. Лисенка, Б. Лятошинського, М. Скорика, Є. Станковича, В. Губаренка, Ю. Шевченка, З. Алмаші, Є. Оркіна та багатьох інших українських митців, які стали для світової публіки своєрідним «голосом нації». Проте симфонічна музика галицьких композиторів, окрім С. Людкевича, на світовій сцені представлена лише поодинокими творами. В якості прикладу можемо навести виконання оркестром Сілезької філармонії в Катовіце (Польща) під орудою Я. Шемета Фортепіанного концерту В. Барвінського (солістка – К. Тітова). У справі формування стійкого інтересу до творчості українських композиторів вітчизняні музична критика та музикознавство здатні відіграти важливу роль, досліджуючи і популяризуючи національну симфонічну музику.

Актуальність дослідження. У контексті посилення інтересу до сучасної української симфонічної музики актуалізується питання вивчення її історичних витоків та введення у концертний репертуар творів композиторів, які закладали основи симфонізму у ХІХ – на початку ХХ ст. Означений період примітний тим, що українські землі на цей час знаходилися у межах різних державних утворень⁴². Цей факт, безсумнівно, вплинув і на перебіг мистецьких процесів і потребує урахування при відтворенні картини формування й розвитку усіх національних музичних жанрів.

⁴² У першій половині ХІХ ст. 80% українських земель входило до складу Російської імперії, а 20% (Галичина, Буковина та Закарпаття) – до Австрійської (з 1867 р. – Австро-Угорської) імперії.

Тривалий час з об'єктивних, першочергово політичних причин у коло наукових інтересів музикознавців не потрапляла симфонічна творчість українських композиторів Галичини, Буковини та Закарпаття, яка розвивалася за відмінних від тих соціокультурних умов, що склалися на інших українських землях. Якщо музика значної частини українських земель зазнала тотального впливу російської культури, то на західних землях музичний поступ відбувався у впливах традицій австро-німецької школи, адже терени Галичини, Буковини та Закарпаття знаходилися спочатку в межах імперії Габсбургів, а після її розпаду – Другої Речі Посполитої, Чехо-Словаччини та Румунії. Такий соціокультурний контекст сформував специфіку західноукраїнської симфонічної традиції, яка потребує свого всебічного дослідження.

Огляд літератури. Починаючи з часів незалежної України, активізувалися дослідження музики західноукраїнських, зокрема й галицьких композиторів. Так, М. Новакович системно досліджує галицьку музичну культуру габсбурзької доби (1772–1918) [7; 8], а Л. Кияновська охоплює у галицькій музиці й усе ХХ століття [4]. Творчість окремих митців О. Захарчук [3], З. Лисько [5], Л. Назар-Шевчук [6], С. Павлишин [9], характеризуючи симфонічну музику Михайла Вербицького, Стефанії Туркевич, Роман Сімовича та інших митців Західної України. Якщо вокально-хорова музика С. Людкевича вже отримала своє системне дослідження, то його симфонічні твори ще очікують на своє ґрунтовне вивчення.

Мета статті – визначити основні засади формування й розвитку симфонічної музики Східної Галичини ХІХ – першої половини ХХ ст. Поставлена мета потребує застосування системного й культурологічного підходів, які дозволять розглянути особливості розвитку симфонічної музики у соціокультурному контексті.

Об'єктом дослідження постає музична культура Східної Галичини, а **предметом** – симфонічне музикування і симфонічна творчість композиторів ХІХ – першої половини ХХ ст.

Виклад основного матеріалу. Становлення жанрів симфонічної музики на західноукраїнських землях відбувалося в умовах їх знаходження у межах Австрійської імперії. Спочатку проавстрійська, а з середини ХІХ ст. пропольська політика уряду не сприяли розвитку української культури загалом й музики зокрема. М. Новакович вказує на гетерогенність тогочасної культури, яка «яскраво відображена у творчості галицьких композиторів першої половини та середини

XIX століття», що перешкоджала «конструюванню інших культурних ідентичностей» [7, 37]. Варто зауважити, що також українці і на теренах російської імперії за відсутності інструментів національної самоідентифікації змушені були спиратися на традиції нерідної російської культури. Проте щодо галичан М. Новакович стверджує, що таке становище «жодним чином не дисонувало з національними прагненнями галицьких українців, оскільки вони, через певні обставини, протягом деякого часу перебували у стадії невизначеності, що вже навіть на підсвідомому рівні призводило до переймання чужих моделей, які використовували задля власних національних потреб» [7]. Крім того, шлях до формування національного варіанту симфонічних жанрів на Галичині був ускладнений умовами багатокультурності регіону. Після Першої світової війни і входження галицьких земель до Другої Речі Посполитої на галицьких українців ще більше посилювався вплив польської культури, яка завжди була на цих теренах домінуючою. Звичайно, це позначилося й на процесах, що відбувалися у музичному мистецтві.

У зв'язку із тим, що свою національну ідентичність галичани першочергово визначали за конфесійною належністю до греко-католицької церкви, музичний розвиток здебільше відбувався саме у галузі хорової релігійної музики. Та варто констатувати, що до початку періоду «весни народів» (1848) в Галичині ще не було створено української професійної композиторської школи. У першій половині XIX ст. тут певний час жили й творили *Франц Ксавер Моцарт* (1791 – 1844), *Йоганес Рукгабер* (1799 – 1876), *Юзеф Ельснер* (1769 – 1854), *Кароль Курпінський* (1785 – 1857), *Кароль Ліпінський* (1790 – 1861) та ін. Їхня вагома роль у загальному розвитку культурно-мистецького життя, концертного виконавства, музичної освіти на теренах краю є беззаперечною, проте у галузі композиторської творчості вони всі виступили спадкоємцями й сподвижниками австро-німецької романтичної традиції, в якій національному українському колориту місця практично не знайшлося. Л. Кияновська підкреслює «нерівномірність, відмінність соціальних умов функціонування культури австрійців, поляків та русинів у Галичині, що спричинилося до різного рівня їх художнього розвою» [4, 51].

Австрійці надавали перевагу музичному театру та кантатно-ораторіальним жанрам, а у творчості польських майстрів розвитку набуває камерно-інструментальне музикування. Проте в їхньому

добробку є й поодинокі зразки симфонічної музики. Зокрема *Ю. Ельснер*, який працював у Львові впродовж 1792 – 1799-х рр., створив у часі перебування в місті три симфонії – Ре мажор (1796), До мажор (1796) та Мі-бемоль мажор (1797) [4, 48].

Майже усі композитори австро-німецького чи польського походження активно збирали й опрацьовували галицький музичний фольклор. Численні збірки упорядкованих народних пісень, авторські камерно-інструментальні твори з використанням народнопісенного матеріалу свідчать про їх велику зацікавленість галицькою піснею, що було типовим для музики романтичної доби. Так, *Кароль Ліпінський* став одним з митців великої фольклористичної хвилі першої половини XIX ст., втілюючи народнопісенні інтонації у низці своїх творів. У 1810 р. він створив три симфонії та концертну увертюру, в яких він постає композитором з тонким відчуттям інтонацій галицького фольклору [2, 266]. У симфоніях композитор не вдається до цитування народних мелодій, проте використовує окремі їх інтонації, що надає музиці колоритного звучання.

Можемо припустити, що саме ці твори композитора стали першими зразками симфонічного жанру, які були створені у Східній Галичині на початку XIX ст. та в яких відчутний український колорит. М. Загайкевич зазначає, що К. Ліпінський відіграв видатну роль у розвитку музичної культури Львова: «На початку 1810-х рр. він організував тут симфонічний оркестр, що в літні місяці під час проведення контрактних ярмарків влаштовував прилюдні концерти» [2, 261]. Поява великого інструментального колективу сприяла й композиторській творчості, адже саме цей оркестр і виконав симфонії К. Ліпінського.

Українська національна музична традиція найактивніше розвивається у лоні греко-католицького священства у творчості композиторів так званої «перемисьльської школи». Загальновідомо, що головні здобутки композиторів-священників цієї школи знаходилися у галузі музики вокально-хорової, менше – у лоні музичного театру. Проте, незважаючи на суттєву перевагу вказаних жанрів, у творчості найвідомішого представника «перемисьльської школи» – *Михайла Вербицького* – є й значний добробок у галузі музики симфонічної. Симфонічні твори композитора до недавнього часу були

практично невідомими⁴³. Лише святкування 200-річчя від дня народження автора національного гімну стимулювало їх вивчення й виконання та усвідомлення того, що саме М. Вербицький постає фундатором української симфонії у Галичині. Як вказує З. Лисько, перші симфонії композитор створив у 1846 – 1848 рр. [5]. Вчений пропонує називати всі симфонічні опуси М. Вербицького Увертюрами, хоча Д. Січинський, який зробив кілька редакцій та фортепіанних перекладів цих оркестрових творів, називає їх Симфонієтами або Рапсодіями. Незалежно від жанрового визначення цих творів, можна констатувати у них майстерне опрацювання композитором народнопісенних мелодій на основі європейських здобутків поліфонічного письма та новітніх композиційних прийомів. Митець використовує інтонації козацьких маршів, жалібних пісень, коломийок, козачків. Саме М. Вербицького можна вважати батьком симфонічної музики Східної Галичини. Враховуючи знання та високу оцінку симфонічних творів М. Вербицького С. Людкевичем, можемо висунути гіпотезу, що музика фундатора перемишльської композиторської школи здійснила вплив і на його симфонічну творчість.

У творчому доробку учня С. Людкевича та одного з перших дослідників творчості М. Вербицького *Зіновія Лиська* (1895 – 1969) є симфонічна поема «Тризна», проте прізвище митця-емігранта за часів радянського режиму замовчувалося, тому його музикознавча і композиторська творчість є й до сьогодні маловідомою і малодослідженою.

Започатковану М. Вербицьким традицію поєднання гуцульського фольклору у вигляді коломийки зі здобутками європейського симфонізму розвинув у своїй творчості молодший сучасник і колега по Львівській консерваторії С. Людкевича *Роман Сімович* (1901 – 1984). Інтонаціями карпатського фольклору пронизані його Перша «Гуцульська» (1945) і Друга «Лемківська» (1947) симфонії. Загалом, Р. Сімович є автором семи симфоній, п'ять перших з яких є програмними («Гуцульська», «Лемківська», «Весняна», «Героїчна», «Гірська») з узагальненим, несюжетним типом програмності.

⁴³ Кількість симфоній М. Вербицького у різних джерелах фігурує різна – від дев'яти до дванадцяти. У дослідженні композитора й музикознавця, учня С. Людкевича з теорії музики З. Лиська є посилання на такий факт: «В листі з 9.11.1872 р. син Вербицького Іван, гімназійний учитель, відступає Львівській „Бесіді” за 60 злт. право власності на 11 „Симфоній”» [5, 101].

О. Захарчук виділяє у симфоніях композитора дві образно-емоційні сфери – «це лірична витонченість, лірична споглядальність та епічна широта, що існують в неподільній єдності і є виявом внутрішньої духовної рівноваги, сили Духу самого композитора» та маркує їхній «яскравий пісенно-танцювальний мелодизм» [3, 394].

Перша українська композиторка *Стефанія Туркевич-Лукіянович* (Туркевич-Лісовська, 1898 – 1977), чия творчість стала значним внеском в українську професійну музику, з 1934 р. до еміграції у 1944 р. викладала у Львові, зокрема у Вищому музичному інституті. Саме у цей час вона створила свою Першу симфонію (1937). Проте її музика після еміграції композиторки також опинилася під забороною. У монографічному дослідженні С. Павлишин зазначає, що за часів незалежної України твори композиторки вже «прозвучали у фестивалях сучасної музики. Але найвагоміша частина її спадщини – симфонічна – ще чекає своїх першовиконань... Виконання творів Стефанії Туркевич, особливо великої форми, ще раз підтвердять співіснування української музики на рівні з всесвітньою» [9, 155].

Поміж усіх композиторів першої половини ХХ ст. чи не найбільший внесок у розвиток симфонічної музики та її виконавства у Східній Галичині зробив *Адам Солтис* (1890 – 1968). Досконале знання особливостей симфонічного оркестру та власний диригентський досвід дозволили композитору створити низку досконалих творів великої форми, в яких можна відмітити ознаки пізньоромантичного спрямування. Л. Кияновська зазначає, що, «хоча його жанрова палітра достатньо багата, найповніше він реалізував себе у симфонічному та концертному жанрі. Серед його творів привертають увагу дві симфонії (1927 та 1947 рік), симфонічна поема «Слов'яни» (1949), Елегія для оркестру (коло 1939), «Гуральська сюїта» (1940), симфонічна фантазія на тему «Варшав'янки» (1957), симфонічна балада «Дудзяж» («Дудар») (1957 – 1958) та інші масштабні композиції» [4, 271]. Варто також зазначити, що А. Солтис, як представник польської культури Галичини, демонструє інтенцію до переосмислення саме польських традицій в музиці.

Поміж галицьких музикантів виділялася постать композитора єврейського походження *Юзефа Коффлера* (1896 – 1944), який сповідував естетичні принципи експресіонізму та нововіденської композиторської школи. Його творчий доробок містить чотири симфонії (1930, 1933, 1935, 1940), створені у часі викладання у

Львівській консерваторії. У симфоніях композитор демонструє власне бачення додекафонної техніки у поєднанні з неокласицистськими тенденціями. М. Голамб, у результаті вивчення стильових особливостей музики композитора, резюмує, що Ю. Кофлер, «безсумнівно, є одним з перших композиторів, який перетворив доробок Другої віденської школи і неокласицизм-класицизм в живу культурну спадщину, збудував міст між Європейським авангардом 1920-х і 30-х років, з одного боку, і авангардом 1950-х і 60-х років, з іншого» [1].

У підсумку стислого огляду симфонічної музики галицьких композиторів до середини ХХ ст. констатуємо, що впродовж періоду у півтора століття у Східній Галичині митці розв'язували завдання, подібні до тих, які були поставлені їй перед музикантами інших українських земель – формування національного варіанту симфонії, який спирається на особливості українського фольклору та надбання західноєвропейської композиторської школи.

Стисло охарактеризуємо й стан оркестрового виконавства у краї, адже від нього у значній мірі залежить справа популяризації як самої симфонічної музики загалом, так і творчості місцевих композиторів зокрема. Вже після першого поділу Польщі галицька еліта у всіх галузях життя орієнтувалася на європейські культурні центри, зокрема й на столицю імперії Відень та його мистецькі традиції. Польські магнати, наслідуючи традиції імператорського двору, утримували придворні оркестри. Відомими були інструментальні капели магната Фелікса Поляновського, графів Адама Стаженського, Жевуських та ін. З. Лисько вказує також і на публічні концерти придворних капел графа Адама Стаженського та графів Жевуських, Домініканського собору [5].

Відомою на теренах краю і Європи загалом була капела Собору Святого Юра. Спираючись на інформацію з дослідження З. Лиська, можна висунути гіпотезу про те, що інструментальна капела Собору Святого Юра була одним з перших оркестрових колективів, який провадив публічні виступи у Львові на межі ХVІІІ – ХІХ-го століть. Надалі такі виступи організовував Юзеф Ельснер, який з членів театрального оркестру й талановитих amatorів створив Музичну Академію. Репертуар інструментальної капели Музичної Академії складали як класичні твори, так і композиції сучасних львівських

митців. Можливо, три симфонії Ю. Ельснера, створені у Львові, також були виконані у цих концертах.

Видатну роль у формуванні культури симфонічного виконавства у Львові відіграв К. Ліпінський, який з 1799 р. працював у львівському театрі (першим скрипалем, концертмейстером, а з 1811 р. – капельмейстером,). Польський скрипаль, диригент і композитор провадив у місті активну концертно-просвітницьку діяльність, організовуючи симфонічні концерти, на яких виконувалася музика австро-німецьких композиторів та іноді – симфонії самого К. Ліпінського. 1812 року у співпраці з піаністом Гьорманом (Hoermann) було засновано комітет з організації симфонічного оркестру шанувальників музики для постійних концертів, в яких звучала здебільше австро-німецька, італійська та французька музика [12].

У розвитку музичної культури Східної Галичини важливу роль відігравала діяльність Галицького музичного товариства (ГМТ), першим художнім директором якого став Йоганн Рукгабер [11]. Концертний репертуар оркестру та хору охоплював симфонії, увертюри, інструментальні концерти, твори кантатно-ораторіального жанру та ін. [10]. Принципова опора на музику західноєвропейську була основою для діяльності впродовж усієї історії ГМТ і при наступних керівництвах Францішка Ксавера Пьонтковського, Кароля Гунглінгера, Кароля Мікулі, Рудольфа Шварца, Мечислава Солтиса.

За часів керівництва ГМТ К. Мікулі з 1858 до 1887 р. було здійснено великі кроки для професіоналізації музичної культури Львова і піднесення діяльності консерваторії ГМТ, яка постачала місту та краю професійних виконавців. Розвитку оркестрової справи К. Мікулі сприяв ще й своєю роботою в якості керівника та диригента студентського симфонічного оркестру консерваторії ГМТ (1885 – 1886). Надалі оркестром керували Мечислав та Адам Солтиси. Після створення у Львові 1903 року Вищого музичного інституту імені М. Лисенка і у цьому закладі почав діяти симфонічний оркестр під орудою Івана Туркевича.

Варто зазначити, що у репертуарі симфонічних концертів російська музика була відсутня, проте й українська музика практично не звучала, що було наслідком протистояння між русинами-українцями та поляками. «Дослідники звертають увагу на складні умови, в яких розгорталася діяльність українських культурноосвітніх

товариств у Галичині, враховуючи польсько-українське протистояння, що змушувало українців постійно обстоювати свої національні права та інтереси» [8, 351]. Та у творчості музичній це обстоювання українських інтересів відбувалося у межах не симфонічної, а здебільше вокально-хорової галузі як такої, що більш доступна демократичним масам для виконання та розуміння.

На межі ХІХ – ХХ ст., з підсиленням противастрійського руху, у концертах все більше звучить польська музика, зокрема й композиторів «Молодої Польщі», наприклад, Л. Ружицького⁴⁴, К. Шимановського, Г. Фітельберга та ін.

Нетривалий час (1902 – 1904) за ініціативи диригента і композитора *Людвіка Вітезлава Челянського* (1870 – 1931) функціонував симфонічний оркестр Львівської філармонії⁴⁵. Саме цей колектив під орудою Л. Челянського у 1903 році виконав «Українське каприччіо» С. Людкевича. Твір отримав схвальну оцінку Р. Леонкавалло, який на той час був на гастролях у місті. Згодом Л. Челянський у часі гастролей з успіхом включав до своїх концертів «Українське каприччіо». У репертуарі колективу були й твори М. Лисенка.

З входженням Східної Галичини до державного утворення Другої Речі Посполитої польська музика займає чільне місце у культурному житті краю, що підсилило необхідність ствердження української національної ідентичності як у галузі композиторської творчості, так і концертно-просвітницькій діяльності.

Становленню української симфонічної музики Східної Галичини сприяла й діяльність С. Людкевича як організатора у 1919 році першого українського симфонічного оркестру при Музичному товаристві ім. М. Лисенка. У ситуації засилля галицького культурного простору польськими музичними традиціями цей колектив відіграв особливу роль, адже був чи не єдиним оркестром, у репертуарі якого були твори українських композиторів.

Висновки. Стислий огляд розвитку симфонічного музикування і симфонічних жанрів на західноукраїнських землях ХІХ – першої половини ХХ століття дозволяє констатувати, що вони розвивалися у соціокультурній ситуації становлення національної ідентичності в

⁴⁴ З 1907 по 1911 р. Л. Ружицький мешкав у Львові, працюючи у театрі та викладаючи фортепіано в консерваторії ГМТ. Саме за його ініціативи виконувалася музика представників «Молодо Польщі»

⁴⁵ У 1904 р. колектив вирушив на гастролі, де і припинив своє існування.

умовах опору потужним іншокультурним впливам. У Східній Галичині українська композиторська школа на етапі свого становлення відчувала значний вплив австро-німецьких, польських, почасти чеських традицій, адже біля її витоків знаходилися митці саме цього походження. Зразки національної симфонії, найбільше наближені до її класичного варіанту, першими з'явилися у творчості греко-католицького священника, фундатора перемишльської композиторської школи М. Вербицького у 1840-х роках. У доборі тематичного матеріалу для своїх творів композитор використовує інтонації чи ритмічні утворення, що нагадують фольклорні теми (коломийки, козачок), опрацьовуючи її у дусі європейських здобутків поліфонічного письма та новітніх композиційних прийомів.

На розвиток української симфонічної музики впливала й діяльність оркестрових колективів та їх репертуарна політика. Зокрема, діяльність Галицького музичного товариства була спрямована на популяризацію симфонічної музики різного національного походження, окрім російської. Проте й українська музика у репертуарі оркестрів була презентована досить обмежено, що було наслідком протистояння між русинами-українцями та поляками. Саме останні найчастіше були художніми керівниками колективів.

Починаючи з 1920-х років, розвиток української симфонічної музики відбувається в умовах належності земель Східної Галичини до Другої Речі Посполитої. У Польській державі українство опинилося у складних умовах наступу на усе національне. Опираючись ополяченню, композиторська творчість була зосереджена більше на музиці хоровій, адже, крім хорів численних філій «Бояна», функціонувала низка хорових колективів, які потребували українського репертуару. Тому симфонічна музика Галичини у цей період не знаходилася у фокусі уваги композиторів.

Перспективи подальших досліджень. Автор статті свідомо не торкнувся характеристики творчості найвідомішого галицького композитора Станіслава Людкевича та його внеску у розвиток симфонічної музики, які потребують окремого ґрунтовного дослідження. Поміж усіх українських композиторів краю саме С. Людкевич у першій половині ХХ ст. мав найпотужніший симфонічний доробок, який має перспективу подальшого системного дослідження у жанрово-стильовому і виконавському аспектах. Окремого музикознавчого аналізу також потребують симфонії

3. Лиська, С. Туркевич, Р. Сімовича, А. Солтиса та ін. композиторів. Подальше дослідження симфонічних творів композиторів Східної Галичини ХХ ст. дозволить глибше зрозуміти як жанрово-стильову специфіку симфонічної музики краю, так і зміст перебігу процесів становлення і розвитку жанру симфонії в українській музиці загалом.

Список використаних джерел і літератури:

1. Голамб М. Йозеф Кофлер – композитор додекафоніст зі Стрия. *Незалежний культурологічний часопис «І»*. 2012. Число 70. URL: https://www.ji.lviv.ua/n70texts/Golamb_Josef_Kofler.htm (дата звернення 04.05.2024)
2. Загайкевич М. Діяльність Кароля Ліпінського в контексті української культури. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Вип. 17. Українська мета у світовій культурі. К., 2001. С. 260–269.
3. Захарчук О. Перший галицький композитор-симфоніст (до 110-х роковин з дня народження Романа Сімовича). *Мистецтвознавчі записки: зібрання наукових праць*. Вип. 20. НАКККМ; ред. В.Д. Шульгіна. Київ: Міленіум, 2011. С. 392–395.
4. Кияновська Л.О. Галицька музична культура ХІХ – ХХ ст.: навч. пос. Чернівці: Книги – ХХІ, 2007. 424 с.
5. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині [упоряд., опрац. рукопису, вступ. ст. В. Сивохіп]. Львівська спілка композиторів. Львів – Нью-Йорк: Вид-во М.П. Коць. 1994. 144 с.
6. Михайло Вербицький. Симфонії: монографія / текст Лілії Назар-Шевчук ; упорядкув. Руслана Косар. Чернівці : Букрек, 2018. 120 с.
7. Новакович М. Національне як «одиничне» в музичній культурі Галичини першої половини ХІХ ст. *Українська музика: науковий часопис*. 2017. № 3 (25). С. 29–39.
8. Новакович М.О. Галицька музика габсбурзької доби (1772 – 1918) у контексті явища національної ідентичності: дис. ... докт. мист. 17.00.03 «Музичне мистецтво». ОНМА ім. А.В. Нежданової, Одеса, 2020. 494 с.
9. Павлишин С. Перша українська композиторка: Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукіянович. Львів: БаК. 2004. 160 с.
10. Mazepa T. Johann Ruckgaber oraz inni „dyrektorzy muzyki” lwowskich Towarzystw Muzycznych w pierwszej połowie XIX stulecia / Redakcja L. Michalska-Bracha i M. Przeniosło. Kielce: Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego, 2013. T. 3. S. 63–77.
11. Mazepa T. Koncerty muzyki symfonicznej we Lwowie w pierwszej połowie XIX wieku. *Musica Galiciana / redakcja naukowa L. Mazepa i G. Oliwa*. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2014. T. XIV. S. 27–53.
12. Powroźniak J. Karol Lipiński. Kraków: PWM, 1970. 258 s.

References:

1. Golamb, M. (2012). Yozef Kofler – kompozytor dodekafonist zi Stryia [Josef Kofler is a composer and dodecaphonist from Stryi]. *Nezaleznhnyi kulturolohichnyi chasopys*

- «Yi». Chyslo 70. URL: https://www.ji.lviv.ua/n70texts/Golamb_Josef_Kofler.htm
Data zvernennia 21.1.2024 [in Ukrainian].
2. Zahaikevych, M. (2001). Diialnist Karolia Lipinskoho v konteksti ukrainskoi kultury [Activities of Karol Lipinsky in the context of Ukrainian culture]. *Naukovyi visnyk NMAU im. P.I. Chaikovskoho*. Vyp. 17: Ukrainska meta u svitovii kulturi. K. S. 260–269 [in Ukrainian].
 3. Zakharchuk, O. (2011). Pershyi halytskyi kompozytor-symfonist (do 110-kh rokovyn z dnia narodzhennia Romana Simovycha) [The first Galician composer-symphonist (before the 110th anniversary of the birth of Roman Simovych)]. *Mystetstvoznavchi zapysky: zibrannia naukovykh prats*. Vyp. 20. NAKKKM; red. V.D. Shulhina. Kyiv: Milenium. S. 392–395 [in Ukrainian].
 4. Kyianovska, L.O. (2007). Halytska muzychna kultura XIX – XX st. [Galician musical culture of the 19th and 20th centuries]: navchalnyi posibnyk. Chernivtsi: Knyhy – XX. 424 [in Ukrainian].
 5. Lysko, Z. (1994). Pionery muzychnoho mystetstva v Halychyni [Pioneers of musical art in Galicia], [uporiad., oprats. rukopysu, vstup. st. V. Syvokhip]. Lvivska spilka kompozytoriv. Lviv – Niu-York: Vyd-vo M.P. Kots. 144 [in Ukrainian].
 6. Mykhailo Verbytskyi (2018). Symfonii: monohrafiia [Mykhailo Verbytskyi. Symphonies:]: monohrafiia / tekst Lili Nazar-Shevchuk; uporiadkuv. Ruslana Kosar. Chernivtsi: Bukrek. 120 [in Ukrainian].
 7. Novakovich, M. (2017). Natsionalne yak „odynychne” v muzychnii kulturi Halychyny pershoi polovyny XIX stolittia [National as „single” in the musical culture of Galicia in the first half of the 19th century] *Ukrainska muzyka: naukovyi chasopys*. № 3 (25). S. 29–39 [in Ukrainian].
 8. Novakovich, M.O. (2020). Halytska muzyka habsburzkoj doby (1772 – 1918) v konteksti yavyshecha natsionalnoi identychnosti [Galician music of the Habsburg era (1772 – 1918) in the context of the phenomenon of national identity]: dys. ... dokt. myst. 17.00.03 «Muzychne mystetstvo». ONMA im. A.V. Nezhdanovoi, Odesa. 494 [in Ukrainian].
 9. Pavlyshyn, S. (2004). Persha ukrainska kompozytorka: Stefaniia Turkevych-Lisovska-Lukiianovych [The first Ukrainian female composer: Stefania Turkevich-Lisovska-Lukiyanovych]. Lviv: BaK. 160 [in Ukrainian].
 10. Mazepa, T. (2013). Johann Ruckgaber oraz inni „dyrektorzy muzyki” lwowskich Towarzystw Muzycznych w pierwszej połowie XIX stulecia / Redakcja L. Michalska-Bracha i M. Przeniosło. Kielce: Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego. T. 3. S. 63–77 [in Polish].
 11. Mazepa, T. (2014). Koncerty muzyki symfonicznej we Lwowie w pierwszej połowie XIX wieku. *Musica Galiciana* / redakcja naukowa L. Mazepa i G. Oliwa. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego. T. XIV. S. 27–53 [in Polish].
 12. Powroźniak, J. (1970). Karol Lipiński. Kraków: PWM. 258 [in Polish].

Селищев Іван Володимирович,
магістрант кафедри оркестрових інструментів
Дніпровської академії музики
тел. (066) 078 - 62 - 51
e-mail: johnsedly11@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0009-8063-1040>

Пшенічкіна Галина Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри історії та теорії музики
Дніпровської академії музики
тел. (063) 061 - 89 - 24
e-mail: h.pshenichkina@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-6107-4079>

НАРАТИВНІ АСПЕКТИ МУЗИКИ В ІГРОВОМУ ДИЗАЙНІ

Метою статті є дослідження ролі музики у формуванні ігрового наративу⁴⁶ та його сприйняття гравцем, а також оглядовий аналіз її впливу на наративну частину гри загалом та ігровий досвід гравців. **Методологія** базується на поєднанні аналітичного та емпіричного методів, що застосовані для розуміння впливу музичної компоненти на ігровий досвід та наратив гри. **Наукова новизна** сформована недостатнім рівнем лудомузикознавчих досліджень у вітчизняному музикознавстві. **Висновки.** Підсумком дослідження є формування ролі та методів використання музики в контексті наративного дизайну. Музика в іграх виконує кілька важливих функцій: вона створює психоемоційну атмосферу, акцентує увагу гравця на ключових елементах гри, розкриває наративні аспекти через образно-емоційні характеристики, демонструє взаємозв'язки між ігровими елементами та безпосередньо передає лор⁴⁷ гри. Головною її роллю є посилення та збагачення загального наративного контексту. Для досягнення

⁴⁶ Наратив (лат. *Narrare* – «розповідати, пояснювати») – сукупність взаємопов'язаних реальних або вигаданих подій, фактів чи переживань, що формують оповідну структуру тексту.

⁴⁷ Лор (англ. *Lore* – знання) – сукупність загальної інформації про світ в контексті конкретного твору, або серії творів.

зазначених цілей музика в іграх інтегрується через кілька методів, які посилюють її наративну роль. По-перше, фонові композиції формують загальну атмосферу гри та підкреслюють унікальність конкретних локацій. Крім того, інтерактивна музика сприяє глибшому зануренню гравця, покращуючи загальний ігровий досвід. Використання лейтмотивів дозволяє продемонструвати зв'язки між сюжетними елементами та персоналізувати наратив, збагачуючи емоційно-образні характеристики персонажів і фокусуючи увагу гравця на ключових аспектах гри. Також важливою є інтеграція музичних та музично-драматичних творів⁴⁸, яка забезпечує пряму передачу елементів лору, що сприяє глибшому сприйняттю світу гри.

Ключові слова: відеогра, ігрова музика, лудомузикологія, наратив, геймдизайн, лейтмотив, лор, інтерактивність.

Selyshchev Ivan, master's student in the Department of Orchestral Instruments of the Dnipro Music Academy

Pshenichkina Halyna, Candidate of Art, Associate Professor of the Department of History and Theory of Music in Dnipro Academy Music

Narrative aspects of music in game design

The purpose of this article is to explore the role of music in shaping the game narrative and its perception by the player, as well as to provide a review analysis of its impact on the narrative part of the game as a whole and the gaming experience of players. **The methodology** is based on a combination of analytical and empirical methods applied to understand the influence of the musical component on the gaming experience and the narrative of the game. **The scientific novelty** stems from the insufficient exploration of both the object and the subject in domestic musicology. **Conclusions.** The study concludes by identifying the role and methods of using music in the context of narrative design. Music in games performs several important functions: it creates a psycho-emotional atmosphere, highlights key elements of the game, reveals narrative aspects through figurative-emotional characteristics, demonstrates the relationships between game elements, and directly conveys the game lore. Its primary role is to enhance and enrich the overall narrative context. To achieve these goals, music in games is integrated through several methods that strengthen its

⁴⁸ У відеоіграх нерідко використовуються повноцінні внутрішньо ігрові твори – пісні, вірші, фрагменти літературних творів, елементи театру. В даному контексті маються на увазі музичні жанри мистецтва, що вбудовані в геймплей (пісні, балади, тощо).

narrative role. First, background compositions shape the overall atmosphere of the game and emphasize the uniqueness of specific locations. In addition, interactive music contributes to deeper player immersion, enhancing the overall gaming experience. The use of leitmotifs allows the demonstration of connections between plot elements and helps personalize the narrative, enriching the emotional and figurative characteristics of the characters and focusing the player's attention on key aspects of the game. The integration of musical and musical-dramatic works is also important, ensuring the direct transmission of lore elements, which contributing to a deeper perception of the game world.

The key words: video game, game music, ludomusicology, narrative, game design, leitmotif, lore, interactivity.

Постановка проблеми. Віртуалізація охоплює все більше простору в культурній та розважальній сфері. Сучасна музика також швидко розвивається в цьому напрямку, і ми вже можемо казати не лише про її класифікацію за стилями чи жанрами, а й про належність до того чи іншого синтетичного мистецтва, яким, безсумнівно, є і відеоігри. Стаття спрямована на розширення дискусії, пов'язаної з лудомузикознавством⁴⁹ в українському музикознавчому полі та розкритті особливостей впливу музики, як частини побудови загального нарративу відеоігор. Більш конкретно проблематику можна означити наступними питаннями: 1) яка роль музики у відеоіграх? 2) яким чином саундтрек допомагає формувати наратив твору (гри), підтримувати сюжетні лінії? 3) який вплив він має у загальному ігровому контексті?

Актуальність дослідження, у першу чергу, зумовлена швидким розповсюдженням відеоігор як одного з ключових елементів побуту сучасної людини. В цілому можна прослідкувати тяжіння людей до інтерактивних видів мистецтва та відпочинку, і у відеоіграх, які є на наш погляд проміжною ланкою між звичними «споглядальними» видами мистецтва та створенням повноцінної віртуальної реальності вбачається можливість дослідити цей перехід від статичного (відносно

⁴⁹ Лудомузикознавство (лудомузикологія) – галузь академічних досліджень і наукового аналізу, що зосереджується на музиці відеоігор. Тісно пов'язана з галузями музикознавства та інтерактивних та ігрових аудіодосліджень.

споживача) мистецтва, до такого, у якому глядач буде задіяний безпосередньо⁵⁰.

Огляд літератури. Стаття спирається на базу знань зі сфери лудомузикології а також дослідження й статті з суміжних сфер. У якості базових музикознавчих праць використовуються роботи таких авторів як Тре Браянт [4] та Джонні Вінгстед [5; 6]. Крім того, використані терміни підкріплюються першоджерелами, а саме словниками та роботою Річарда Докінза «Егоїстичний ген» [3].

Мета статті – дослідження ролі музики у створенні загального наративу відеогри та його сприйнятті гравцем. Оглядовий аналіз її впливу з точки зору впливу на загальний наративний пласт гри, досвід гравця, в тому числі психоемоційний та інтерактивний.

Об'єктом дослідження є музика до відеоігор, а **предметом** виступають наративні аспекти ігрового саундтреку.

Виклад основного матеріалу. Наративна музика – це музика, що використовується для підтримки та розвитку сюжету в різних формах медіа, таких як фільми, театральні постановки та відеоігри. Термін виник наприкінці ХХ століття в контексті кіно та театру, та набув популярності з розвитком інтерактивних медіа, таких як відеоігри, де музика активно інтегрована в наративний процес. Вона займає значне місце у побудові сюжету твору, підсилює атмосферу та емоційний фон, додає смислові та емоційні відтінки, які не можливо було б передати візуальними чи текстовими засобами. В контексті ігор вона відіграє одну з ключових ролей у Front end⁵¹ геймдизайні на рівні зі сценарієм, графікою та іншими елементами наративу.

Відеоігри – це особливий сучасний конструкт, що виник у другій половині ХХ століття. Вони поєднують в собі елементи мистецтва, техніки та інтерактивного досвіду, створюючи новий вид розваг та культурного вираження. Наразі тривають дискусії, чи вважати комп'ютерні ігри видом мистецтва. У нашій роботі ми спираємось на те, що їх, хоч і не всі жанри, можна все ж зарахувати до мистецтва за основним критерієм – вони відображають узагальнені сенси історичних подій та реалій сучасного життя через створені людиною образи [2].

⁵⁰ Хоча ідея задіяння глядача/слухача до мистецького перформансу вже є поширеною у мистецтві ХХ – ХХІ ст., тут сенс полягає саме в участі споживача (адже слово глядач чи слухач вже не буде актуальним), наприклад за допомогою пристроїв віртуальної реальності.

⁵¹ Front end – інтерфейс для зв'язку між користувачем та «ядром програми» (back end).

Відеоігри, на відміну від традиційних видів мистецтва, таких як література чи кіно, надають користувачам можливість не лише спостерігати за розвитком подій, але й активно впливати на них. Це робить їх унікальними в сенсі їхньої здатності занурювати гравця у віртуальні світи. Ця інтерактивність створюється ігровими механіками⁵², але результат свого впливу гравець може відчутти саме завдяки наративним елементам гри.

Одним зі способів цього занурення та передачі наративу гри, у який зазвичай і вплетені ідеї творців, є музичний супровід, або саундтрек. В різних жанрах він може виконувати як суто фонову роль, так і бути більш значущим елементом наративного дизайну, який не лише реагує на дії гравців та бере участь у створенні загального фону, але й здатен передавати інформацію, яка не демонструється іншими наративними елементами гри. Зазвичай, він об'єднує обидва варіанти у різних пропорціях, залежно від ідей геймдизайнера.

Варто зазначити, що існують жанри відеоігор, де музика має незначні наративні функції, такі як стратегії чи симулятори, проте в більшості ігор саундтрек є важливою складовою як розкриття світу гри, так і занурення гравця. Ми будемо розглядати приклади з ігор жанру RPG⁵³, бо саме в ньому найбільш вагому роль відіграє наративний аспект.

Музика у відеоіграх передає наративні дані у декілька способів: це створення психоемоційної атмосфери, фокус уваги гравця на елементах сюжету чи персонажах у поєднанні зі створенням для них певних образно-емоційних характеристик, і пряма передача лору через внутрішньоігрові музично-драматичні твори.

Саундтрек не лише супроводжує ігровий процес, але й напряду впливає на психоемоційний стан гравця. Використовуючи здатність музики впливати на емоції через конкретні особливості музичної мови, такі як ритм чи гармонія, геймдизайн робить її важливим елементом інтерактивного мистецтва. Таким чином інтенсивність та зміни музичного матеріалу можуть напряду залежати від дій гравця, створюючи взаємний зв'язок із ним. Формування емоцій, необхідних «оповідачу» це найсуттєвіший наративний аспект музики у відеоіграх.

⁵² Ігрова механіка – набір правил і способів, який реалізує певним чином деяку частину інтерактивної взаємодії гравця і гри.

⁵³ RPG – жанр відеоігор, ігровий процес який зосереджений на управлінні персонажем чи групою персонажів, дослідженні ігрового світу та виконанні завдань – квестів.

До прикладу, музика в грі «The Last of Us» відіграє ключову роль у формуванні наративу саме як емоційний тригер для гравця. Композитор Густаво Сантаолялья застосовує мінімалістичний підхід до музичного супроводу, використовуючи акустичні інструменти, зокрема гітару, для створення інтимної атмосфери. Такий музичний стиль підкреслює психологічний стан персонажів та їх взаємодію в контексті постапокаліптичного світу. Музика не перевантажує гравця, а навпаки, через свою стриманість створює відчуття тривожності та самотності, що відповідає загальній тональності наративу.

Музичний супровід у «The Last of Us» тісно пов'язаний з динамікою сюжету та емоційними змінами у грі. Під час кульмінаційних або напружених моментів музика набуває більш інтенсивного характеру, підсилюючи драматизм подій. Водночас, у більш спокійних сценах акцент робиться на мелодійності та тиші, що дозволяє зосередити увагу гравця на психологічних аспектах сюжету та глибшому розумінні персонажів. Таким чином, музика в грі виконує функцію не лише емоційного підкріплення, але й служить засобом занурення гравця у гру.

Створення загальної атмосфери гри це водночас найпростіший, з точки зору наповнення інформацією, та найбільш розповсюджений засіб передачі наративних даних. Так Джонні Вінгстедт пише, що важливою особливістю цього типу музики у відеоіграх є її інтерактивність – залежність від дій гравця [5]. В цьому він вбачає значущий наративний елемент, адже таким чином виникає додатковий зв'язок між твором та користувачем, а сама музика стає важливою частиною процесу розповіді передаючи та змінюючи психоемоційну атмосферу. Таким чином, сюжет додатково збагачується образно-емоційною характеристикою, а гравець глибше занурюється в геймплей.

Зміни елементів музичної мови також виконують наративні функції – вони стають сигналами, що вказують гравцю на зміни ігрового світу. Д. Вінгстедт коротко виокремлює ці функції в шість класів: емоційні, інформативні, описові, керівні, часові та риторичні. В ігровому контексті музика зазвичай виконує декілька функцій для створення комплексного наративного середовища [6].

Також зазначимо мультимодальний контекст використання музики: вона використовується у синтезі з іншими елементами – візуальними та ігромеханічними. Таким чином, музичний супровід

стає елементом загального наративного простору. Для прикладу, в «The Witcher 3: Wild Hunt» музика звучить постійно і змінюється в залежності від дій гравця (бій чи спокійне дослідження світу) та локацій. Так у місті Новіград звучить музика, створена в стилістиці середньовічного міста, а у регіоні Велен звучать пасторальні треки. Таким чином створюється різноманітне наративне та емоційне забарвлення та надається додаткова інформація щодо особливості локації чи ситуації. Фокусування уваги гравця на конкретних елементах гри відбувається за допомогою перевіреного засобу, що прийшов із інших жанрів музичного мистецтва – лейтмотивам. Лейтмотив – це музична тема, пов'язана з певним образом, ідеєю, явищем [1]. В контексті відеогри він стає інтерактивним, та може бути пов'язаний з певною подією, локацією чи дією гравця.

Цей засіб широко використовується у відеоіграх, особливо багатих на лор та інші елементи наративу. Він дає змогу не лише передавати емоційну атмосферу певного моменту гри, але й більш складну інформацію. Завдяки ньому можна створити образно-емоційну характеристику певного персонажа чи елемента сюжету, більш тонко продемонструвати зв'язок різних елементів гри, продемонструвати розвиток та зміни персонажів, світу, тощо. Американський композитор Тре Браянт, який у своїй роботі «The Crackle of the First Flame: The Sounds and Musical Techniques of Dark Souls» [4] досліджує музичний матеріал серії Action-RPG⁵⁴ ігор «Dark Souls», окреслює вплив та способи передачі наративного змісту гравцю через саундтрек. Сама серія відома не лише складністю, але й цікавими способами передачі лору. Лінійного сюжету як такого в іграх серії «Dark Souls» немає, але історія світу розкривається в дрібних деталях, наприклад, описі предметів, діалогах, графіці і, в тому числі, музиці. Дослідник демонструє це на прикладі перенесення лейтмотиву Гвіна⁵⁵, Лорда Попелу з першої частини серії гри в третю, в музичну тему Душі Попелу⁵⁶. Таким чином, гравцям підтверджують не лише формальний зв'язок між іграми серії, але й підкреслюється важливий сюжетний елемент: Гвін, якому належав цей лейтмотив у першій

⁵⁴ ARPG – під-жанр рольових відеоігор, у якому гравець має повний контроль над персонажем у реальному часі, є система розвитку персонажа та розвинена бойова система. Результативність під час гри в ньому залежить не лише від характеристик персонажа, але й від швидкості та вправності гравця.

⁵⁵ Motoi Sakuraba, «Gwyn, Lord of Cinder»

⁵⁶ Yuka Kitamura, «Soul of Cinder»

частині (Пр. 1), в третій давно вже не існує, і є частиною Душі Попелу (персонажа третьої частини гри) (Пр. 2) – прояву Першого Полум'я та кожної істоти, що принесла себе в жертву йому [4]. Це створює додаткові емоції у тих, хто може «прочитати» цей «код», та глибше розкриває контекст усього ігрового світу.



Пр. 1 «Gwyn, Lord of Cinder» Motoi Sakuraba



Пр. 2 «Soul of Cinder» Yuka Kitamura

Крім «зв'язування» ігрового світу, музика в іграх серії також допомагає розкривати персонажів, надаючи зустрічам з ними емоційного забарвлення: у тому ж «Dark Souls» всі супротивники мають унікальний музичний супровід, і таким чином кожен бій має на меті пробуджувати різні емоції та провокувати пошук додаткової інформації про персонажів. Найбільш прямий спосіб передачі наративу через музичний матеріал – це повноцінні музично-драматичні твори інтегровані в гру, що розкривають подробиці її світу. Так у серії ігор «The Elder Scrolls» – пісні, які гравець може почути, подорожуючи світом, у виконанні внутрішньоігрових персонажів, розповідають елементи лору, даючи змогу гравцеві дослідити світ.

Цей метод також впливає на занурення гравця та бере участь у створенні загальної атмосфери гри. Гарним прикладом може слугувати Пісня Прісцилли⁵⁷, із вже зазначеного вище «The Witcher 3». Вона розповідає історію головного персонажа, події якої відбувалися хронологічно до початку гри, тим самим створюючи не лише атмосферу фентезійної середньовічної таверни, але й емоційний фон як для тих, хто знайомий з творами А. Сапковського⁵⁸, так і для тих, хто наново відкриває для себе історію Геральта з Рівії.

У цій же грі бачимо інші інтегровані наративні «прапорці», наприклад, тема Гюнтера О'Діма⁵⁹ – НІПа⁶⁰, якого гравець зустрічає на початку гри. Його лейтмотив зустрічається протягом усього сюжету, навіть коли його самого немає на екрані, та при зустрічах з іншими персонажами (на яких він вплинув, про що свідчить наявність цієї теми). Цей же лейтмотив є головною темою внутрішньоігрової пісні «Пан Дзеркало»⁶¹, яку можна почути, подорожуючи світом, і яка розкриває природу персонажа. Таким чином, спостерігається поєднання двох засобів, що створює більш сильний та багатосаровий ефект впливу на ігровий досвід.

Варто зазначити, що добре впізнавані теми, які виконують роль наративної музики у відеоіграх, нерідко виходять за межі контексту гри. Наприклад, трек «Dragonborn»⁶², авторства Джеремі Соула. Існує чимало схожих прикладів, які стають повноцінними соціально-культурними мемами⁶³. Як приклад: «Ground Theme»⁶⁴ або «Megalovania»⁶⁵ які досить швидко вийшли за межі своїх ігрових світів та стали окремими впізнаваними музичними творами⁶⁶.

Результатом цього є те, що виконання саундтреків із відеоігор збирають тисячі глядачів на подіях на кшталт «Video Games Live».

⁵⁷ Marcin Przybyłowicz «The Wolven Storm»

⁵⁸ Тут йдеться про цикл творів «Відьмак» Анджея Сапковського.

⁵⁹ Marcin Przybyłowicz «Gauter o'Dimm Theme»

⁶⁰ НІП – (англ. Non-player character) – персонаж гри, що не є гравецьким персонажем та керується програмою.

⁶¹ Marcin Przybyłowicz «Master Mirror»

⁶² Jeremy Soule «Dragonborn»

⁶³ Мем (за Р. Докінзом) – основна одиниця культурної інформації, аналогічна гену в генетиці [3,249].

⁶⁴ Koji Kondo «Ground Theme»

⁶⁵ Toby Fox «Megalovania»

⁶⁶ Подібно до того, як це відбулося з Imperial March з Зоряних Війн чи музикою Говарда Шора з Володаря Перснів.

Створення подібних мемів є додатковим підтвердженням глибокого нарративного впливу музики як у самих іграх, так і за їх межами.

Історія музики у відеоіграх розпочалася в 1970-х роках, коли перші ігри на 8-бітних платформах використовували прості синтезовані мелодії. Сьогодні, завдяки розвитку технологій, музика у відеоіграх досягла високого рівня складності та різноманітності. Використання оркестрових саундтреків стало нормою, а композитори, такі як Хідео Кодзіма та Йоко Шимомура, продовжують розширювати межі можливостей в ігровій музиці. Це демонструє не лише розвиток сучасного музичного мистецтва, а і його адаптивність та важливість в соціально-культурному контексті нашої цивілізації.

Висновки. Музика має сильний вплив на емоційний стан слухача та являє собою універсальну мову образів. Завдяки цьому, в контексті нарративного дизайну, музика в іграх може виконувати наступні ролі: створення психоемоційної атмосфери, фокусування уваги гравця на певних елементах гри, розкриття нарративних елементів гри через образно-емоційні характеристики, демонстрація зв'язку між ігровими елементами, пряма передача лору гри. Основна її роль – це посилення та збагачення загального нарративного пласту гри.

Задля цього існують наступні методи використання музики як нарративного елемента гри:

- використання фонові музики для створення загальної атмосфери гри чи конкретних локацій;
- створення інтерактивної музики задля поглиблення занурення гравця та загального покращення його ігрового досвіду;
- використання лейтмотивів з метою демонстрації зв'язку сюжету в грі чи серії; персоналізації нарративних елементів, збагачення їх емоційно-образних характеристик;
- фокусування уваги гравця на певних ігрових елементах;
- означення змін у внутрішньоігровому світі, персонажах;
- використання інтегрованих музичних творів для прямої передачі елементів лору гравцеві.

Крім цього нерідко частини ігрового саундтреку стають повноцінними мемами, виходячи за рамки ігрового всесвіту. Підсумовуючи варто зазначити, що нарративні аспекти музики в контексті ігрового дизайну є доволі важливими та впливовими.

Використання музики розширює можливості творців у передачі закладених у гру сенсів та ідей і збагачує ігровий досвід гравців.

Перспективи подальших досліджень полягають у поглибленні наукових пошуків та дискусії в сфері лудомузикології, об'єкт дослідження якої займає все більше місця в загальному музикознавстві. Вивчення матеріалу, який є частиною інтерактивних процесів, таких як відеоігри, має на меті відкрити нові форми вираження в мистецтві та допомогти представникам музичної сфери адаптуватися до швидких та неминучих змін у культурному житті людства.

Список використаних джерел і літератури:

1. Українська музична енциклопедія. Г. Скрипник (гол. редкол.). Київ: ІМФЕ НАНУ. 2011. С. 68–69.
2. Філософський енциклопедичний словник. Київ: Абрис. 2002. С. 380–381.
3. Dawkins R. The Selfish Gene. UK, Oxford, Oxford University Press, 1976 [in English].
4. Bryant T. The Crackle of the First Flame: The Sounds and Musical Techniques of Dark Souls. Site URL: <https://trebryantcomposer.com/resources/> (дата звернення 15.11.2024).
5. Wingstedt J. Narrative music: towards an understanding of musical narrative functions in multimedia. Luleå: Luleå tekniska universitet, 2005. URL: <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:990039/FULLTEXT01> (дата звернення 17.11.2014).
6. Wingstedt J. Narrative functions of film music in a relational perspective. Luleå: Luleå tekniska universitet (дата звернення 15.11.2024).

References:

1. Ukrayinska muzyichna entsyclopedia. G. Skrypnyk (Hol. Redkol). Kyiv: IMFE NANU. 2021. P. 68–69 [in Ukrainian].
2. Phylosofsky entsyclopedychny slovnyk. Kyiv: Abrys. 2002. P. 380–381 [in Ukrainian].
3. Dawkins, R. (1976). The Selfish Gene. UK, Oxford, Oxford University Press [in English].
4. Bryant, T. The Crackle of the First Flame: The Sounds and Musical Techniques of Dark Souls. Site URL: <https://trebryantcomposer.com/resources/> (date of application 15.11.2024) [in English].
5. Wingstedt, J. (2005). Narrative music: towards an understanding of musical narrative functions in multimedia. Luleå: Luleå tekniska universitet. URL: <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:990039/FULLTEXT01> (date of application 17.11.2014) [in English].
6. Wingstedt, J. Narrative functions of film music in a relational perspective. Luleå: Luleå tekniska universitet (date of application 15.11.2024) [in English].

Жила Євген Миколайович,
доктор мистецтва,
доцент кафедри народних інструментів
Дніпровської академії музики
тел. (050) 069 - 17 - 95
e-mail: jenjila09@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0005-2096-4872>

СТИЛЬОВІ ВЕКТОРИ РОЗВИТКУ НАЦІОНАЛЬНОГО АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА кін. XX – поч. XXI ст.

Мета статті полягає у висвітленні провідних стильових векторів сучасного акордеонного мистецтва України. Актуальність праці зумовлена певною дискретністю музикологічного осягнення множинності стильових «аур» українського акордеонного мистецтва межі XX – XXI ст. **Методологія** наукової розвідки має основою настанови культурологічного підходу та стильового аналізу, а також методів дедукції та індукції. **Новизна** статті зумовлюється комплексним осягненням стильових спрямувань розвитку національного акордеонного мистецтва кінця XX – початку XXI ст. **Висновки.** У статті обґрунтовано, що національне акордеонне мистецтво, резонуючи із плюралізмом картини світу постсучасності та індивідуальних мистецьких світобачень, вирізняється пріоритетом неофольклорного, джазово-естрадного та експериментального стильових векторів. Як особливості неофольклорного стильового спрямування визначені «фольклоризація» жанрових моделей академічної традиції, синтез маркерів національних, зокрема локусних культур, тяжіння до відродження автентичних начал, зокрема у проєкції на новітні композиційні техніки, алгоритми фактурного мислення та палітру засобів виразності, що в комплексі розширюють межі звукообразу акордеону та надають йому значущості ланки зв'язку між культурами в синхронії та діахронії. Показано, що естрадно-джазовий стильовий вектор характеризує тяжіння до створення національно забарвлених, дифузних художніх явищ, стильовій трансформації жанрових моделей академічної традиції, зокрема в ореолі специфічних мовно-мовленнєвих параметрів і

різноманітні технічних, сонорних, шумових та перкусійних ефектів. Обґрунтовано, що виявлені риси формують надмасштабне, інтертекстуально-асоціативне, насичений знаками часо-просторів різних культур, семантичне поле буття сучасного акордеонізму. Акцентовано, що стильовий експерименталізм відбиває метамодерну адогматичність і нон-системність, характеризується апробацією та синтезом новітніх композиційних технік, актуалізацією нових концептуально-змістових горизонтів – зверненням до філософської проблематики та сфери кітчу, візуалізацією виконавства та значущістю його пластичного компонента, розширенням технічно-виразових та тембрових обріїв сучасного акордеонізму, зокрема й поза-інструментального характеру, що закріплює статус акордеона як одного із репрезентантів специфіки художньої рефлексії межі XX – XXI ст.

Ключові слова: акордеонне мистецтво, акордеонне виконавство, звукообраз акордеона, стиль, неофольклоризм, естрада, джаз, стильовий експерименталізм.

Zhyla Yevhen Doctor of Arts, Associate Professor of the Department of Folk Instruments in Dnipro Academy of Music

Style vectors of the development of national accordion art of the end of XX – beginning of XXI centuries

The purpose of the article is to highlight the leading stylistic vectors of contemporary accordion art on Ukraine. The topicality of the article is due to a certain discreteness of musicological comprehension of the multiplicity of stylistic «auras» of Ukrainian accordion art of the turn of the XX – XXI centuries. **The methodology** of the article is based on the principles of cultural approach and stylistic analysis, as well as methods of deduction and induction. **The newness** of this article is conditioned by complex comprehension of national accordion art of the end of XX – beginning of XXI centuries. **Conclusion.** The article proves that the national accordion art, resonating with the pluralism of the postmodern world picture and individual artistic worldviews, prioritizes neo-folklore, jazz and pop, and experimental style vectors. The features of the neo-folklore style are the «folklorization» of genre models of the academic tradition, the synthesis of markers of national, in particular local cultures, the tendency to revive authentic beginning, in particular in the projection on the latest compositional techniques, algorithms of textural thinking and a palette of expressive means, which together expand the boundaries of the

accordion sound image and give it the importance of a link between cultures in synchrony and diachrony. It is shown that the pop-jazz stylistic vectors is characterized by the tendency to create nationally colored, diffuse artistic phenomena, stylistic transformation of genre models of the academic tradition, in particular in the halo of specific speech and language parameters and a variety of technical, sonorous, noise and percussion effects, and the actualization of programmability. It is substantiated that the identified features form a large-scale, intertextual-associative, saturated with sings of time-space of different cultures semantic field of existence of modern accordionism. It is emphasized the stylistic experimental reflects metamodern adherence and non-systematicity, is characterized by the testing and synthesis of the latest compositional techniques, the actualization of new conceptual and semantic horizons – an appeal to philosophical issues and the field of kitch, visualization of performance and significance of its plastic component, expansion of technical-expressive and timbre horizons of modern accordionism, including those of non-instrumental nature, which consolidates the status of the accordion as one of the representatives of the specifics of artistic reflection on the turn of the XX – XXI centuries.

The key words: accordion art, accordion performance, accordion sound image, style, neo-folklore, pop, jazz, stylistic experimentalism.

Постановка проблеми. Хронологічно концентрований онтос акордеонного мистецтва, специфіка звукообразу та свобода від закріплених на рівні виконавської практики та слухацької перцепції сприйняттєвих кліше, обумовили потенціал акордеону щодо повноправного функціонування в різних сферах сучасного музичного мистецтва. Здатність інструмента до «долання кордонів», суголосна сучасній різноспрямованості індивідуальних мистецьких ревізій настанов музичного мислення та виразової палітри, виявляється і у його високому потенціалі стильових модуляцій. Їх численність і різноманіття утілень, притаманне сучасному українському акордеонізму, спонукають до узагальнення уявлень щодо провідних стильових царин його буття.

Актуальність статті зумовлена певною дискретністю музикологічного осягнення множинності стильових «аур» українського акордеонного мистецтва межі XX – XXI ст., в яких увиразнюється його статус як повноправного самостійного

компонента сучасної національної музичної культури та сфери концентрації стильових перетворень.

Аналіз сучасних публікацій за темою дослідження доводить, що сучасний музикологічний дискурс щодо питань акордеонізму характеризується: дихотомічним позиціонуванням як пов'язаного із баянним мистецтвом, що закарбовують праці І. Єргієва [3], А. Сташевського [8] та ін., і як самостійного феномена, що відбивається у розвідці В. Марченка [4]; різноманіттям дослідницьких керунків висвітлення феноменології, онтології, виконавських, педагогічних вимірів акордеонізму, що демонструють праці А. Євтушенка, Т. Пасичінської, М. Плющенко [6]. Проте пріоритет персонологічної орієнтованості розвідок проблематизує виявлення загальної специфіки сучасних стильових інтенцій українського акордеонного мистецтва, що актуалізує обраний у статті ракурс його дослідження.

Мета статті – висвітлення провідних стильових векторів сучасного акордеонного мистецтва України.

Об'єкт дослідження – національне акордеонне мистецтво кін. ХХ – поч. ХХІ ст. як самодостатній феномен національної музичної культури, а **предмет** – стильові виміри сучасного українського акордеонізму.

Основний матеріал. Численність стильових витоків сучасного акордеонного мистецтва, детермінована різноспрямованими тенденціями збереження зв'язку із цариною фольклору, академізації народно-інструментального виконавства, модуляції в різні сфери музичного мистецтва та спрямованості на всеохопне виявлення функціонального сонорного та технічного потенціалу інструмента, резонує із різноманіттям поглядів щодо системи його стильових орієнтацій. Як її пріоритетні складові, науковці вирізняють фольклоризм, модерн, авангард, джаз [8, 28], неофольклоризм, необароко, неокласицизм, неоромантизм [4, 124; 8, 28], а також виокремлюють фольклорну, академічну, естрадно-джазову [6, 64], академічно-джазову та камерно-академічну сфери [2, 90].

Скріплюючими елементами цієї плюралістичної панорами видається можливим позиціонувати неофольклорне, джазово-естрадне та експериментальне спрямування, які в аурі індивідуалізації стильових та академізуючих інтенцій у творчості сучасних митців для акордеона набувають як самостійного, так і дифузного втілення.

Неофольклорний стильовий вектор на межі ХХ – ХХІ ст. постає «як свого роду „мега-неофольклоризм”, <...> практично „синкретичне” поєднання традиційної та інноваційної, архаїчної і модернової, масово-популярної й авангардної, етногенетично-національної та „екзотичної” атрибутики» [5, 125]. Це спрямування стає цариною концентрації специфічних особливостей онтосу акордеонізму – шляху від пріоритету фольклорної цитатності, жанрів обробки / варіацій до апробації жанрових моделей мініатюри, циклу мініатюр, концертної п'єси, рапсодії, фантазії та подальшої проєкції фольклорних настанов у площину жанрових, інтонаційних, ладово-гармонічних, сонорно-тембрових, виразових пошуків.

У творчості сучасних митців це виявляється не тільки у тенденції «фольклоризації» жанрових моделей академічної традиції. Усталені в перцептуальному вимірі жанри концерту, сонати, партити, сюїти тощо у контексті нефольклоризму стають утіленням сучасних глокалізуючих інтенцій [9] та мультикультуралізму межі ХХ – ХХІ ст. Невичерпний потенціал сучасного акордеонізму щодо синтезу маркерів культури, зокрема в її національному, локусному вимірах як іманентних компонентів постсучасної плюралістичної картини світу, засвідчують твори В. Власова (Соната-експромт «Буковинська»), В. Зубицького («Карпатська сюїта», Сонати № 2 «Слов'янська» та № 3), В. Рунчака («Сюїта № 2. Українська»), А. Гайденка («Балканський триптих», «Весняна хора», Фантазія «Коло»), А. Білошицького («Сюїта № 3. Іспанська»), А. Сташевського (Сюїта-зошит «Давньокиївські фрески») тощо.

Нефольклорний вектор сучасного національного акордеонізму маркує і визначальна для сучасної культури України тенденція аксіологічної ревізії, що знаходить виявлення в актуалізації досягнення глибинних ментальних, архетипових настанов як перманентно значущих основ національного світогляду. Відродження автентичних начал – іманентних конструктів національного художнього мислення інспірує мистецькі апеляції до архаїчних жанрових, інтонаційних, ритмічних тощо шарів художньої пам'яті. В сучасному національному акордеонному мистецтві такі посилення на духовний досвід нації постають зокрема і в проєкції на новітні композиційні техніки та алгоритми фактурного мислення, що відбивається у творчості зокрема В. Зубицького (Соната № 2), А. Гайденка (Соната № 3).

Характерною рисою актуалізації досвіду фольклорної традиції у різноманітні мистецьких утілень стає й апробація новітніх прийомів – рикошет, кластер, нетемпероване глісандо, міхове тремоло, перкусійні та звуконаслідувальні прийоми не тільки розширюють межі звукообразу акордеону. Окреслюючи нові обрії його технічного та сонорного «іміджу», нова виразова палітра водночас стає знаком закріплення на рівні перцепції і нового статусу акордеона як ланки зв'язку між культурами в синхронії та діяхронії, і специфіки неофольклоризму, виявленої у використанні «всього арсеналу сучасних технічних засобів, що виконують роль стимуляторів і каталізаторів оновленої музичної мови» [7, 71].

Інший вимір універсалізуючого потенціалу акордеону щодо творення в межах його звукообразу єдиної, цілісної сфери концентрації художньої рефлексії у синхронії та діяхронії, що формується завдяки його органологічній та онтологічній специфіці, пов'язаний із опануванням естетичних, мовно-мовленних, виразових конструктів сфери естради та джазу. Це стає детермінантом творення національно забарвлених, дифузних художніх явищ – зокрема джазмюзет (у творчості Е. Ваше, Ф. Мароко, А. Гайденка), *new musette* (у творах Р. Гальяно), джаз мануш (у творчості Л. Байєра, Р. Гальяно), іспанські «варіації» джазу (у творах Г. Хермози).

Атрибутивною рисою естрадно-джазового вектору сучасного національного та світового акордеонізму на межі ХХ – ХХІ ст. стає, з одного боку, тяжіння до стильової трансформації жанрових моделей академічної традиції, що позначені як певною мовно-мовленнєвою, композиційно-структурною окресленістю (зокрема партита, рондо, вальс, балада), так і певною свободою від усталеності конструктів на різних рівнях організації музичного цілого (елегія, парафраз, фантазія, капріччіо). У творах А. Білошицького, В. Зубицького, А. Сташевського такі стильові модуляції забезпечують формування надмасштабного, насиченого знаками часо-просторів різних культур, семантичного поля буття сучасного акордеонізму.

З іншого боку, маркером його естрадно-джазової лінії є й тяжіння до програмності. Закцентуємо, що актуалізована романтизмом як відбиття індивідуалізації творчого світобачення, тенденція програмності створює ланцюг культурної пам'яті із художнім досвідом минулого та сучасністю, наповнюючись в естетичних параметрах постсучасності інтертекстуальною асоціативністю,

стаючи виразником унікальності авторського задуму та імпульсом до метамодерної індивідуалізації виконавської концепції та слухацької перцепції. На рівні організації музичної тканини твору (що відбиває творчість Ф. Марокко, А. Ван Дамма, Р. Гальяно, В. Власова, Я. Олексіва, Р. Стахніва, В. Зубицького та багатьох інших світових та українських композиторів) детермінантами принципової унікальності втілення програмних інтенцій естрадно-джазового спрямування стають орнаментальна специфіка мелосу, пріоритетність септ- і нонакордів та альтерованих гармоній, домінування поліритмічного мислення, свінгу, біту, синкопування тощо.

Проте одним із найбільш показових параметрів означеної стильової царини видається можливим позиціонувати інтенсивну апробацію новаційних виконавських прийомів. Різноманіття технічних, сонорних, шумових та перкусійних ефектів постає як знак концептуальної, змістової, семантичної багатовимірності сучасної соносфери та водночас як ланка зв'язку між стильовими сферами сучасного акордеонізму.

Стильовий експерименталізм у панорамі стильових спрямувань акордеонізму може бути визначений як площина втілення метамодерної адогматичності та нон-системності. У творчості В. Власова, К. Цепколенко, А. Карнака, Л. Самодаєвої, В. Рунчака, І. Тараненка це відбивається у лабільному міксуванні настанов полістилістики, алеаторики, сонористики, додекафонії, серійності та серіальності, модальності, в емансипації тембру та звуку як носіїв змісту, значущості мікроінтонаційності та імпровізаційності.

Виняткова індивідуалізація формування стильових обривів конкретного твору стає детермінантом апробації новаційних інтенцій звукообразу інструмента. Це виявляється і в дотичності концептуально-образного поля акордеонізму до актуалізованих у культури поч. ХХІ ст. нових змістових полів, позначеними ревізією пріоритетності тематичних, образних векторів та актуалізацією особистісних духовних, аксіологічних пошуків. Їх результатом стають звернення до: філософської проблематики – винайдення та ствердження позачасового значення духовних цінностей (у творчості К. Цепколенко, Ю. Гомельської С. Пілютикова, А. Загайкевич), зворотних сторін людського буття (у творчості В. Власова), сфери кітч, що в парадигмальних вимірах культури постсучасності постає «як концентроване втілення масової культури, репрезентант таких її

атрибутивних маркерів, як стереотипізованість, тиражованість, розрахованість на масового споживача та водночас апеляція до рефлексивної емоційності» [10, 62] (у творчості В. Рунчака).

Резонансом із тенденцією театралізації виконавства, що має кардинальну значущість у піднесенні виконавського начала в художній практиці, у царині стильового експерименталізму вагомим є тяжіння до візуалізації, співвідносно із показовим для інструментального виконавства межі ХХ – ХХІ ст. прагненням «розширення меж виконавської жестикуляції» [1, 252]. Виявленням цього є піднесення значущості артистизму виконавця та певне делегування виконавцеві функцій автора, детерміноване зокрема відносністю закріплення композиторського тексту твору. Ці тенденції фіналізуються у формуванні «нової сценічно-інтонаційної техніки, в тому числі в аспекті зовнішнього втілення-представлення» [3, 298], у позиціонуванні раніше винесеного на маргінес виконавських концепцій пластичного компонента, як одного зі змістово значущих компонентів виконавської палітри.

Стильовий експерименталізм сучасного акордеонізму пов'язаний і з винятковою інтенсивністю розширення його технічно-виразових та тембрових обріїв. Новаційні технічні, сонорні, перкусійні тощо прийоми передбачають не тільки запозичення засобів виразності із інших сфер інструментального виконавства (зокрема гітарного), а й залучення «позаінструментальних» засобів, інколи епатажне позиціонування виконавця як носія нової звукообразності, що засвідчує уведення у виконавський контекст, свисту, вокалізації, крику, плескання долонями, клацання пальцями тощо. Фактично безмежний тембровий й фактурний потенціал акордеонізму в стильово експериментальній площині засвідчують твори В. Рунчака, І. Тараненка, К. Цепколенко, А. Томльонової, І. Єргієва, Л. Самодаєвої, А. Загайкевич, О. Щетинського, С. Пілютікова, В. Ларчікова, Р. Стахніва, в яких численність тембрових міксів утверджує статус акордеона як одного із репрезентантів особливостей художньої рефлексії межі ХХ – ХХІ ст.

Висновки. Демонструючи невичерпний потенціал щодо репрезентації звукообразу акордеону в сучасному просторі музичного мистецтва, резонуючи із плюралізмом картини світу постсучасності та індивідуальних мистецьких світобачень, національне акордеонне мистецтво вирізняє домінування неофольклорного, джазово-

естрадного та експериментального стильових векторів. Неофольклорне стильове спрямування, концентруючи специфіку онтосу акордеонного мистецтва, характеризується «фольклоризацією» жанрових моделей академічної традиції та синтезом маркерів національних, зокрема локусних культур. Відродження автентичних начал, апеляції до давніх шарів художньої пам'яті, зокрема у проєкції на новітні композиційні техніки, алгоритми фактурного мислення та палітру засобів виразності, умасштаблюють межі звукообразу акордеону та уможливають його позиціонування як ланки зв'язку між культурами в синхронії та діахронії.

Естрадно-джазовий стильовий вектор сучасного акордеонізму позначений тяжінням до створення національно забарвлених, дифузних художніх явищ. Тенденція естрадно-джазової трансформації жанрових моделей академічної традиції, зокрема в ореолі специфічних мовно-мовленнєвих параметрів і різноманітні технічних, сонорних, шумових та перкусійних ефектів, й актуалізація програмності детермінують формування масштабного, інтертекстуально-асоціативного, насиченого знаками часо-просторів різних культур семантичного поля буття сучасного акордеонізму.

Експериментальний стильовий вектор, відбиваючи метамодерну адогматичність і нон-системність, характеризується апробацією та синтезом новітніх композиційних технік, актуалізацією нових концепуально-змістових горизонтів – зверненням до філософської проблематики, до сфери кітчю, а також тяжінням до візуалізації виконавства, наданням значущості його пластичного компоненту як одного зі змістово значущих компонентів виконавської палітри. Маркером експериментальних стильових пошуків є також інтенсивне розширення технічно-виразових та тембрових обріїв сучасного акордеонізму, зокрема й поза-інструментального характеру, що закріплює статус акордеона як одного із репрезентантів особливостей художньої рефлексії межі ХХ – ХХІ ст.

Перспективи подальших розвідок полягають у висвітленні специфіки палітри виразових прийомів у творах сучасних митців для акордеона.

Список використаних джерел і літератури:

1. Берегова О.М. Діалог культур: образ Іншого в музичному універсумі. Київ. Інститут культурології НАМ України, 2020. 304 с.

2. Дякунчак Ю. До питання стилістичних особливостей для баяна-акордеона композиторів України на зламі століть. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2012. Вип. 3. С. 83–92.
3. Єрґієв І.Д. Творча артистично-театральна концепція сучасного мистецтва «модерн-баяна». *Музичне мистецтво і культура*, 2014. Вип. 20. С. 295–304.
4. Марченко В. Історико-культурні виміри еволюції акордеонного мистецтва в Україні (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.): дис. канд. мист.: 26.00.01. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2017. 211 с.
5. Нефедов С.Ю. Баянно-ансамблеве мистецтво в музичній культурі України ХХ – початку ХХІ ст.: теорія, історія та практика: дис. ... канд. мист.: 26.00.01. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2018. 257 с.
6. Плющенко М.Ю. Темброво-фактурна специфіка транскрипцій за участю баяна чи акордеона композиторів Харкова кінця ХХ – початку ХХІ ст.: дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Харків: Харківський національний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського, 2021. 209 с.
7. Садовенко С. Фольклоризм як явище художньої культури. *Культурологічна думка*, 2016. № 10. С. 68–75.
8. Сташевський А. Великі жанри в музиці для баяна та акордеона: тенденції розвитку останній чверті ХХ та на початку ХХІ ст.: монографія. Луганськ: Поліграфресурс, 2007. 159 с.
9. Уманець О.В. Глокалізація. Соціологія права: енциклопедичний словник / Л.М. Герасіна, О.Ю. Панфілов, В.Л. Поґрібна та ін.: за ред. М.П. Требіна. Харків: Право, 2020. С. 186–188.
10. Уманець О. Кітч у просторі культури межі ХХ – ХХІ ст. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2022. Вип. 47. Т. 2. С. 60–65.

References:

1. Berehova, O. (2020). Dialogue of cultures: the image of Other in the musical universe. Kyiv: Instytut kulturolohii NAM Ukrainy. 304 [in Ukrainian].
2. Dyakunchak, Y. (2012). On the question of stylistic features of the accordion of Ukrainian composers at the turn of the century. *Current issues of the Humanities*, 3, 83–92 [in Ukrainian].
3. Yergiyev, I. (2014). Creative, artistic and theatrical concept of the contemporary art of «modern-bayan». *Musical Art and Culture*, 29, 295–304 [in Ukrainian].
4. Marchenko, V.V. (2017). Historical and cultural dimensions of the evolution of accordion art in the Ukraine (second half of XX – early XXI centurt). (Candidate`s thesis): 26.00.01. Kyiv: NAKKKM. 211 [in Ukrainian].
5. Nefedov, S.Yu. (2018). Bayan-ensemble art in the musical culture of Ukraine of the XX – the beginning of the XXI century: theory, history and practice. (Candidate`s thesis): 26.00.01. Kyiv: NAKKKM. 257 [in Ukrainian].
6. Pliushchenko, M.Yu. (2021). Timbral-textural specifics of transcriptions featuring accordion or button accordion by Kharkiv composers of the end of XX – beginning of the XXI century. (Candidate`s thesis): 17.00.03. Kharkiv: Kharkiv im. I.P. Kotlyarevsky National University of Arts. 290 [in Ukrainian].

7. Sadovenko, S.M. (2016). Folklore as a phenomenon of artistic culture. *The Culturology Ideas*, 10, 68–75 [in Ukrainian].
8. Srashevsky, A.Yu. (2007). Big genres in Ukrainian music for bayan and accordion (tendencies on development in the last quarter of the XX and at the beginning the XXI century: monograph. Lugansk: Poligrafresurs. 159 [in Ukrainian].
9. Umanets, O.V. (2020). Glokalization. *Sociology of Law: encyclopedic dictionary*. M.P. Trebin (Ed.). (pp. 186–188). Pravo [in Ukrainian].
10. Umanets, O.V. (2022). Kitch in the cultural space at the turn of XX–XXI centuries. *Current issues of the Humanities*, 47, vol. 4. 60–65 [in Ukrainian].

З М І С Т

Музична культура Дніпропетровщини та Українське музичне мистецтво Music culture of Dnipropetrovsk region and Ukrainian musical art

Громченко В.В., Терещенко А.К. <i>ДО ПИТАННЯ ОНОВЛЕННЯ ФОРМ АПРОБАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ АСПІРАНТІВ У ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ</i>	3
Тулянцев А.А., Дорош А.А., Кочетков В.Є. <i>ДНІПРОВСЬКИЙ АКАДЕМІЧНИЙ ТЕАТР ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ: СТАНОВЛЕННЯ ТА ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ (1974 – 2024)</i>	13
Гонтова Л.В., Майзлина О.О. <i>ОБРАЗНИЙ АРХЕТИП ЯНГОЛУ В МЕСІ МИХАЙЛА ШУХА «І ПРОМОВИВ Я В СЕРЦІ СВОЄМУ»</i>	33
Мовчан О.В. <i>АРАНЖУВАННЯ ФОЛЬКЛОРНОЇ МУЗИКИ ЯК СПОСІБ ТВОРЧОЇ САМОРЕАЛІЗАЦІЇ ДЖАЗОВОГО ВИКОНАВЦЯ (на прикладі власного аранжування козацької пісні «Від поля до поля»)</i>	45
Карась В.М. <i>ТРАКТУВАННЯ ХОРУ В CONCERTO STRUMENTALE В. ЗУБИЦЬКОГО</i>	57
Боголюбов О.О. <i>ІМПЛЕМЕНТАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНИХ МУЗИЧНИХ ТРАДИЦІЙ У ДЖАЗОВЕ МИСТЕЦТВО: КОМПЕТЕНТІСНИЙ ПІДХІД</i>	67
Іщенко О.Є. <i>ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ АСПЕКТИ ВИКОНАННЯ ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ МИРОСЛАВА СКОРИКА «НАМАЛЮЙ МЕНІ НІЧ»</i>	77
Романюк І.В. <i>НОВІТНІ ФОРМИ ПРЕЗЕНТАЦІЇ ЖАНРІВ АКАДЕМІЧНОЇ МУЗИКИ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ</i>	89
Якимчук О.М. <i>МУЗИКА У ВИСТАВІ ЗА П'ЄССОЮ МИКОЛИ КУЛІЩА «НАРОДНИЙ МАЛАХІЙ»: СЕМАНТИЧНИЙ АСПЕКТ</i>	102

Берегова О.М. <i>МИСТЕЦТВО НЕЗЛАМНИХ: УКРАЇНСЬКА КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ ПРОТИ РОСІЙСЬКОЇ АГРЕСІЇ</i>	115
Шуміліна О.А. <i>ВОСКРЕСЕНСЬКИЙ КАНОН МИКОЛИ ДИЛЕЦЬКОГО: У ПОШУКАХ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ ІНТОНАЦІЇ</i>	128
Сачок В.І. <i>КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ МОДЕСТА МЕНЦИНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ТЕНОРОВОЇ ТРАДИЦІЇ</i>	138
Музичне виконавство і педагогіка Musical performing and pedagogic	
Палійчук І.С., Вакалюк П.В. <i>ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕГРАЦІЇ САКСОФОНА В УКРАЇНСЬКУ ТА КИТАЙСЬКУ МУЗИЧНУ КУЛЬТУРУ: КОМПАРАТИВНИЙ АСПЕКТ</i>	153
Потоцька О.В. <i>СТАНОВЛЕННЯ ПРИНЦИПІВ ІСТОРИЧНО ОРІЄНТОВАНОГО ВИКОНАВСТВА В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ ПРАКТИЦІ ПОЧАТКУ ХХ ст. (на прикладі діяльності Vereinigung für alte Musik)</i>	167
Павлюк Т.С. <i>МУЗИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОЕТИЧНОГО СЛОВА Т. ШЕВЧЕНКА В СОЛОСПІВАХ І. ШАМО: ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ</i>	181
Чжан Є <i>ВАЛТОРНОВЕ ВИКОНАВСТВО У КОНТЕКСТІ МУЗИЧНО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ</i>	191
Василенко О.С. <i>СПЕЦИФІКА АНСАМБЛЕВОГО ДІАЛОГУ В ПОДВІЙНОМУ КОНЦЕРТІ ДЛЯ БАЯНА ТА ГІТАРИ ЗІ СТРУННИМ ОРКЕСТРОМ ПАОЛО УГОЛЕТТІ</i>	200
Павлюк Р.В. <i>ЗБІРНИК «ПОПУЛЯРНІ П'ЄСИ» ДЛЯ САКСОФОНА IN ES ТА ФОРТЕПІАНО М. МЮЛЯ В АСПЕКТІ ВИХОВАННЯ ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ САКСОФОНІСТІВ</i>	213

Громченко В.В. <i>ІДЕЙНО-ХУДОЖНІ СЕНСИ СУЧАСНИХ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКИХ ФОРМ</i>	222
---	-----

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

Купіна Д.Д. <i>ЧУЖИЙ ТЕКСТ ЯК СТИМУЛ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ У ХХІ СТОЛІТТІ: С. ЛУНЬОВ, О. АРНАЛЬДС, М. РІХТЕР</i>	233
--	-----

Макаренко О.І. <i>ІННОВАЦІЙНІ ЖАНРОВІ МОДЕЛІ МЕСИ В СУЧАСНОМУ ПРОСТОРИ</i>	246
--	-----

Ду Бохао <i>САКСОФОННИЙ КВАРТЕТ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ 80–90-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ</i>	255
--	-----

Задорожна Т.А., Водяний Б.О. <i>МЕТАЖАНРОВІ КОНЦЕПТИ УКРАЇНСЬКОЇ АКАДЕМІЧНОЇ ПІСНІ У ЗРАЗКАХ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ</i>	268
---	-----

Яцула Г.В. <i>ПРОГРАМНІ ПЕРЕДУМОВИ «НОВОЇ КОНСОНАНТНОСТІ» У ТВОРЧОСТІ Г. ПЕЛЕЦІСА</i>	280
---	-----

Фик Ю.В. <i>«СИМФОНІСТА» Є. СТАНКОВИЧА ЯК МУЗИЧНИЙ МАНІФЕСТ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ</i>	295
---	-----

Деоба С.А. <i>КОНЦЕПТ ТИШІ ЯК ПРОВІДНИЙ ОБРАЗНО-КОМПОЗИЦІЙНИЙ МАРКЕР ДЕБЮССІЗМУ</i>	303
---	-----

Семенюк О.М. <i>СЕМАНТИЧНІ РЯДИ ЛІБРЕТО С. ЖАДАНА ДО ОПЕРИ А. ЗАГАЙКЕВИЧ «ВИШИВАНИЙ. КОРОЛЬ УКРАЇНИ»</i>	316
--	-----

Гонтова Л.В., Шаль В.В. <i>ПАНТЕЇСТИЧНІ МОТИВИ У «НІМЕЦЬКОМУ МОТЕТІ» РІХАРДА ШТРАУСА</i>	331
--	-----

Жаркіх Т.В., Полікарпова Н.В. <i>МОНООПЕРА «ЛЮДСЬКИЙ ГОЛОС» Ф. ПУЛЕНКА: ВИКОНАВСЬКО-СЦЕНІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ</i>	343
Рощенко О.Г., Го Чанлу <i>ВЕЛИКИЙ ТЕАТР – АРТЕФАКТ ОПЕРНОЇ КУЛЬТУРИ СУЧАСНОГО КИТАЮ: ФОРМУВАННЯ ЗАСАД ОПЕРНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ</i>	364
Шалигін М.С. <i>СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТОК СИМФОНІЧНОЇ МУЗИКИ СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ У ХІХ – ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТЬ</i>	382
Селищев І.В., Пшенічкіна Г.М. <i>НАРАТИВНІ АСПЕКТИ МУЗИКИ В ІГРОВОМУ ДИЗАЙНІ</i>	397
Жила Є.М. <i>СТИЛЬОВІ ВЕКТОРИ РОЗВИТКУ НАЦІОНАЛЬНОГО АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА кін. ХХ – поч. ХХІ ст.</i>	408

Наукове видання

Музикознавча думка Дніпропетровщини

Випуск 27 (2, 2024)

Відповідальний за випуск:
редактор-упорядник
В.В. Громченко

Коректор
Ю.В. Гончаров

Підписано до друку 19.12.2024 р.
Формат 60x84/16. Папір офсетний.
Гарнітура Time New Roman.
Друк цифровий. Ум. друк 16,5
Наклад 100 пр. Зам. № 15/24

Видавництво «ГРАНІ»
49000, м. Дніпро, вул. Старокозацька, 12/8
Свідоцтво про внесення до Держреєстру
ДК № 2131 від 23.02.2005
www.grani.org.ua
www.grani-print.dp.ua
granidp@gmail.com
graniprint@gmail.com