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

ISSN 2522-9168 (Online)
ISSN 2522-915X (Print)
DOI 10.33287/2220243

Музикознавча думка Дніпропетровщини

Випуск 28 (1, 2025)

Дніпро
ГРАНІ
2025

УДК 78.072
М 90

Друкується за рішенням Вченої Ради Дніпровської академії музики
Протокол № 10 від 13.05.2025 р.

Редакційна колегія / Editorial Board:

ГРОМЧЕНКО Валерій – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової, творчої та міжнародної діяльності Дніпровської академії музики (м. Дніпро, Україна), голова редакційної колегії;
БЕРЕГОВА Олена - доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, заступник директора з наукової роботи Інституту культурології НАМ України (м. Київ, Україна);
КАПЛІЄНКО-ІЛЮК Юлія – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музикознавства, композиції та виконавської майстерності Навчально-наукового інституту Дніпровської академії музики (м. Дніпро, Україна);
ВАРАКУТА Марина – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри музикознавства, композиції та виконавської майстерності Навчально-наукового інституту Дніпровської академії музики (м. Дніпро, Україна);
ЄРЬОМЕНКО Андрій – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри музичного мистецтва Сумського державного педагогічного університету ім. А.С. Макаренка (м. Суми, Україна);
МОРГЕНШТЕРН Ульріх (Morgenstern Ulrich) – доктор мистецтвознавства, професор Віденського університету музики та виконавських мистецтв (м. Відень, Австрія);
СМІС Кеннес (Smith Kenneth) – доктор філософії, професор, директор відділу післядипломних досліджень Ліверпульського університету мистецтв (м. Ліверпуль, Велика Британія);
АМБРАЗЯВІЧЮС Ритіс (Ambrazevicius Rytis) – доктор гуманітарних наук (етномузикологія), професор Литовської академії музики і театру (м. Вільнюс, Литва);
ПАРНКУТТ Річард (Parncutt Richard) – доктор мистецтвознавства, професор, директор центру систематичного музикознавства (м. Грац, Австрія).

М 90 Музикознавча думка Дніпропетровщини: Збірник наук. статей. Дніпро: ГРАНІ, 2025. Вип. 28 (1). 432 с.
Musicological Thought of Dnipropetrovsk region: Compilation of the scientific articles. Dnipro: GRANI, 2025. Issue 28 (1). 432 p.

Двадцять восьмий 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 eighth 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 Resourse Index ResearchBib, Journal Factor (JF), International Innovative Journal Impact Factor (IIJIF), General Impact Factor
The DOI for all this scientific compilation 10.33287/2220243

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, 2025
© ГРАНІ, 2025

Музична культура Дніпропетровщини та Українське музичне мистецтво

Music culture of Dnipropetrovsk region and Ukrainian musical art

UDC 78.083.1
DOI 10.33287/222470

Щітова Світлана Анатоліївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
зав. кафедри історії та теорії музики
Дніпровської академії музики
тел. (098) 820 - 87 - 86
e-mail: shchitova.dnipro@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-7758-8207

ПАРТИТА «НЕЗЛАМНА УКРАЇНА» В СИСТЕМІ ЖАНРОВИХ ПРІОРИТЕТІВ ВАЛЕНТИНИ МАРТИНЮК

Мета статті – розгляд новітнього твору композиторки, заслуженої діячки мистецтв України Валентини Мартинюк – Партити для бандури соло «Незламна Україна» (2025), що природно вписується в систему авторських жанрових пріоритетів і доводить сучасні тенденції тяжіння до концептуалізації академічного мистецтва України. Серед обраних **методів дослідження**: аналітичний – при зверненні до музичного матеріалу визначеного твору; пошуковий – при формуванні інформативної бази; семіотичний – для розуміння авторських принципів відбору пісенного матеріалу. У Партиті органічно поєднані національні елементи з інноваційними технічними прийомами звукобудування, що значно розширює коло можливостей сучасного струнно-щипкогового інструмента – бандури. Продовжуючи свої напрацювання, композиторка звертається до відомих пісень різних періодів історії України – «Ой у лузі червона калина» (на основі реінтерпретованої козацької пісні XVII ст. «Розлилися круті бережечки»), «Ой, Морозе Морозенку» – автентичної козацької пісні, записаної в Дніпропетровській області; але більшість з пісень пов’язані з російсько-українською війною, розпочатою в 2014 р.: «Фортеця Бахмут», «Біля тополі», «Браття Українці», і на тематичному пісенному підгрунті вибудовує власну

авторську концепцію. **Наукова новизна** роботи полягає у розкритті жанрових пріоритетів В. Мартинюк, композиторських експериментів з різновидами циклічних творів сюїтно-партитного типу, малих барочних двох-тричастинних циклів для бандури. Саме тому Партита, разом із циклом Фантазія – Фуга – Епілог, увійшла як частина Дилогії у виданий навчально-методичний посібник, підготовлений в співдружності В. Мартинюк, С. Овчарової, С. Щітової. **Висновки**. Жанр партити у В. Мартинюк набуває оновленого вигляду. Крім того, що твір став першим зразком партити для соло бандури, сама його конструкція поєднує ознаки власне партити (принцип контрастності, початок з прелюдії/Інтро, обов'язковий танець старовинної сюїти сарабанда), так і розсередженого поліфонічного циклу Інтро – заключна Фуга.

Ключові слова: бандура, В. Мартинюк, композитор, партита, пісня, український цикл.

Shchitova Svitlana, PhD in Arts, associate professor, Head of the History and Theory of Music department of Dnipro Academy of Music

Party «Unbreakable Ukraine» in the system of genre priorities of Valentina Martyniuk

The purpose of the article is to consider the newest work by the composer, Honoured Artist of Ukraine Valentyna Martyniuk – Partitas for solo bandura „Unbreakable Ukraine" (2025), which naturally fits into the system of the author's genre priorities and proves the current tendencies of gravitating towards the conceptualisation of academic art in Ukraine. The chosen **research methods** include: *analytical* – when referring to the musical material of a particular work; *search* – when forming an informative base; *semiotic* – to understand the author's principles of selecting song material. The Partita organically combines national elements with innovative sound construction techniques, which significantly expands the range of possibilities of the modern stringed plucked instrument – bandura. Continuing her work, the composer refers to well-known songs from different periods of Ukrainian history – „Oh, in the meadow is a red viburnum" (based on a reinterpreted seventeenth-century Cossack song „The cool berezecky"), „Oh, Frost Morozenko" – an authentic Cossack song recorded in the Dnipro region; but most of the songs are related to the Russian-Ukrainian war that began in 2014: „Fortress Bakhmut", „Near the Popla", „Brothers Ukrainians", and on the thematic song basis builds his own author's concept. **The scientific novelty** of the work lies in the

revelation of V. Martyniuk's genre priorities, composer's experiments with different types of cyclic works of suite-partita type, small baroque two- or three-part cycles for bandura. That is why the Partita, together with the cycle Fantasia - Fugue - Epilogue, was included as part of the Dilogy in the published teaching aid prepared in collaboration with V. Martyniuk, S. Ovcharova, S. Shchitova. **Conclusions**. V. Martyniuk's genre of the partita acquires an updated look.In addition to the fact that the work became the first example of a partita for solo bandura, its very construction combines the features of the partita itself (the principle of contrast, the beginning with a prelude/intro, the obligatory dance of the ancient sarabanda suite) and the dispersed polyphonic cycle Intro-Final Fugue.

The key words: bandura, V. Martyniuk, composer, partita, song, Ukrainian cycle.

Постановка проблеми. Створення інструментальних циклів для бандури – символу національної культури, стало для композитора Валентини Мартинюк однією з провідних привілей. Серед достатньої кількості написаних за останні роки творів великої форми перевага віддається поліфонічним циклам. Вони формуються доволі по-різному, за вільними параметрами; обов'язковим в них залишається акцент на поліфонічних формах і жанрах, зокрема фузі: «Хорал і фуга», «Прелюдія і фуга», «Коломийка і фуга», «Фуга і постлюдія». Крім розповсюджених за часів Бароко і відроджених в епоху Необароко малих поліфонічних двочастинних циклів, В. Мартинюк створює поки що єдиний у її доробку триптих – «Фантазію, фугу та епілог», який пізніше був включений у цикл – Дилогію для бандури «Незламна Україна». Такий розворот з двочастинних на тричастинні поліфонічні цикли вже має аналоги в українській музиці. Згадаємо фортепіанний триптих М.Ф. Колесси «Пасакалія, Скерцо і Фуга» (1929 р.). Разом з достатньо відокремленою і аранжованою з часом для органу Пасакалією, є і поєднання трьох частин в одне ціле. Так, Скерцо і Фуга в триптиху об'єднані прийомом attacca та інтонаційною близькістю.

Актуальність теми дослідження. Партита є непересічним твором за своїм задумом, співзвучним з трагічним сьогоденням – російсько-українською війною, гостросоціальним за емоційною наповненістю, авторською громадянською і загальнолюдською позицією. Враховуючи, що «виконавське мистецтво бандуриста синтезує в собі досягнення нових тенденцій розвитку музичного

мистецтва XX – XXI ст. та потребує наукового осмислення і всебічного аналізу творів для бандури, написаних сучасними композиторами» [2, 91], звернення до партити «Незламна Україна» – найновітнішого і злободенного за змістом твору – є затребуваним і досить актуальним.

Огляд літератури. Провідними фундаментальними науковими працями, що присвячені дослідженню хронотопу партити в сучасному музичному просторі, зміни в трактуванні жанрових засад партити/сюїти в українській музиці, є дослідження М. Калашник [1] і М. Рудик [3]. В розрізі аналізу обраної партити для бандури з необарочними ознаками поліфонічного малого циклу, доречною є стаття С. Щітової [5] і дисертаційне дослідження І. Тукової [4], присвяченого інструментальним жанровим моделям західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини XX ст. В практичних цілях, для розуміння професійного підходу до формування творчого мислення бандуриста-виконавця, засновуючись на музичних творах Валентини Мартинюк, корисною є стаття В. Овчарова і С. Овчарової [2].

Метою статті є розгляд новітнього твору композиторки, заслуженої діячки мистецтв України Валентини Мартинюк – Партити для бандури соло «Незламна Україна» (2025), що природно вписується в систему авторських жанрових пріоритетів і доводить сучасні тенденції тяжіння до концептуалізації академічного мистецтва України.

Об’єкт дослідження – циклічні бандурні інструментальні твори, а **предмет** – партита для бандури соло в системі жанрових пріоритетів композиторки В. Мартинюк.

Виклад основного матеріалу. Спрямованість творчості Валентини Мартинюк на бандурне виконавство підсилює властивий композиторці глибоко національний контекст. Розглядаючи умови формування творчого мислення бандуриста, звертаючись до творів Валентини Мартинюк, досліжники Володимир і Світлана Очарови визначають стильову атрибутивність композиторки наступним чином: «Велике відчуття національної ментальності, лірико-епічний тематизм поєднується <...> із цікавими стилістичними та колористичними вирішеннями, <...> майстерн(им) поєднанн(ям) (ред. С.А.) традицій і новацій, що є ще одним позитивним кроком в інтенсивному розвитку

академічних канонів виконавства на удосконаленому українському національному інструменті» [2, 92].

Такий розповсюджений циклічний жанр, як партита – різновид сюїти – трактовано В. Мартинюк у сучасному аспекті. Інноваційний, авторський підхід до жанрів партити або сюїти свідчить про те, за словами Марини Рудик, що «їх семантично-художн(і) концепці(ї) (ред. С.А.) <...> спрямовують до осягнення самобутнього авторського підходу до жанру» [3, 72]. Прикладом такого авторського підходу служить Партита для бандури соло В. Мартинюк.

Кожна з чотирьох частин Партити «Незламна Україна» має зовнішньо непрограмний вигляд, адже назви репрезентують лише певні інструментальні жанри – Інтродукція (Intro), Токата, Сарабанда, Фуга. Але кожна з частин вміщує внутрішню програмність, пов'язану зі змістом. Саме її підкріплює знов чітко відібраний національний пісенний матеріал, регламентовано визначений в нотному тексті самою композиторкою і пропущений нею крізь авторську рефлексію. Національно пісенний контекст поданий на підставі принципу контрасту, властивого партиті, і об'єднаний в єдине ціле.

Характерно, що при всій напруженості, навіть трагічності, весь цикл завершується апофеозом, відтворюючи особисту віру композиторки у кінцеву перемогу внаслідок довготривалої боротьби.

В Партиті «Незламна Україна» доцільно переплелись ознаки власне партити (початок зі вступної частини), старовинної сюїти (включення традиційної сарабанди в якості лірично-рефлексійного центру) і фуги як обов'язкового формо-жанру поліфонічного малого циклу. Токата може сприйматися як додатковий вставний номер жанру партити. Крім всього, виникає і макроформа твору, подібна розсередженому поліфонічному циклу між його крайніми частинами: Інтро–Фуга.

Перша частина *«Інтро»* подібна прелюдії і зберігає її стильову атрибуцію: імпровізаційність, темпове rubato, переважання загальних формул ритмічного руху без визначеного рельєфного тематизму. Втім, в ній відчувається інтонаційне підґрунтя лірико-патріотичної пісні «Біля тополі» – символу національної самосвідомості і найважливіших подій в історії України, яка набула нового звучання в сучасний період[1].

Друга частина – *«Токата»* (h-moll) насичена внутрішніми контрастами: вона зберігає і притаманні для даного жанру швидкий

[1] https://www.youtube.com/watch?v=OdgBmb8LXKM

темп, безупинний рух шістнадцятими, чітку моторну ритміку, і риси фантазійності, рапсодичності в першому і другому розділах Adagio, rubato. Відповідно до такого неоднозначного образу Токати, В. Мартинюк обрала початкові інтонації двох знакових українських пісень: перша з них є трансформованим у ліричному дусі гімном Українських січових стрільців «Ой у лузі червона калина» (муз. С. Чарнецького на основі реінтерпретованої козацької пісні XVII ст. «Розлилися круті бережечки», 1914 р.)[2]. Заглавна інтонація пісні стане провідною у всій Партиті [4]. Другою темою Токати обрано сучасну пісню «Фортеця Бахмут», складену учасниками російсько-української війни, музикантами рок-гурту «Антитіла» (муз. С. Вусика, сл. Т. Тополі, 2023 р.)[3].

Вперше пісенна тема Токати представлена в її розгорнутому заключному розділі, витриманому на пульсуючому тонічному пункті. Але замість відчуття стабільності, тонічний бас, на який накладається синкопована різка ритміка, дисонантні співзвуччя, поліритмічні утворення, підсилює, нагнітає напругу, імпульсивність, підводячи до епізоду фізичної загибелі захисників Бахмуту. На це вказують жорсткі кластери, рваний ритм, удари по найнижчих струнах бандури з відлунням металевого звуку.

Третя частина Партити – *«Сарабанда».* Вибір в якості інтонаційної основи для неї єдиної в циклі автентичної пісні зумовлена саме трагічним розвитком подій в Токаті, необхідністю осмислити і вшанувати пам'ять загиблих. Композиторка зупинилась на історичній народній пісні «Ой Морозе, Морозенку», яка асоціюється по змісту із сучасністю[4]. Тема боротьби українського народу проти соціального та національного гніту розкривається по-новому в наш час. Трагічність змісту і загибель козака Морозенка сприймається в одному ланцюгу зі смертями його нащадків – героїв війни з росією. Завдяки такій історичній паралелі образ загиблого козака стає символічним як образ всіх полеглих національних героїв, але і як символ незламності духу українського народу:

У Партиті старовинний іспанський танець сарабанда зберігає свої основні прикмети – повільний темп, тридольний розмір, ритм ходи, але при цьому, насичується національною пісенністю, розвиненим

[2] https://www.youtube.com/watch?v=YvVshh2dYUw&t=77s
[3] https://www.youtube.com/watch?v=OmqLVrUXsT
[4] https://www.youtube.com/watch?v=dx6DHrRVVUg&t=18s

підголосковим багатоголоссям, ладовою перемінністю (Largo h-moll – Piu mosso D-dur), включенням вокалізу як уособлення материнського плачу (Doloroso).

Заключною частиною Партити є триголосна «*Фуга*» на тему сучасної пісні «Браття Українці» (сл. та муз. фронтмена гурту «Шабля» Володимира Гейзера, 2014 р.)[5], що набула статусу офіційного Гімну Оборони України [7]. Чотиритактна пісенна тема Фуги звучить активно, чітко, велично і завзято в динаміці *f*. Між проведеннями теми в альті та сопрано виникають плагальні співвідношення (h–e), що притаманне національному багатоголоссю. Фінал-фуга є унікальним за своєю будовою. На противагу від класичної фуги, він наближений до сонатної форми, в тематизм якої вплітаються теми з попередніх частин Партити. Такий фінал синтезуючого типу є більш типовим для сонатно-симфонічних, але не сюїтних циклів. Розробковий розділ Meno mosso висвітлює в ретроспективному вигляді тему пісні «Фортеця Бахмут» з Токати. Динамізована реприза Фуги (Maestoso. Meno mosso) повертає в трансформованому вигляді тему Гімну Оборони України в ущільненій акордовій фактурі. Завершується і Фуга, і вся Партита в цілому кодою – динамічною і змістовною генеральною кульмінацією, заснованою на тематизмі пісні «Біля тополі» з першої частини «Інтро». Такий повтор утворює симетрію, подобу арки всієї композиції.

Висновки. Жанр партити у В. Мартинюк набуває оновленого вигляду. Крім того, що твір став першим зразком партити для соло бандури, сама його конструкція поєднує ознаки власне партити (принцип контрастності, початок з прелюдії/Інтро, обов'язковий танець старовинної сюїти сарабанда), так і розсередженого поліфонічного циклу Інтро–заключна Фуга.

Перспективою дослідження заявленої теми може стати новий поліжанровий твір Валентини Мартинюк – ораторія-дійство «Дума про Україну» на вірші Л. Костенко, П. Воронько, Ю. Рибчинського, С. Черевко та ін. для хору і інструментального ансамблю з духовими, ударними інструментами, бандурами і фортепаано.

Список використаних джерел і літератури:

1. Калашник М. Хронотоп партити в інструментальних творах сучасності. *Вісник міжнародного слов'янського університету*. Харків, 2007. Т. 10. № 1. С. 10−14.

[5] https://www.youtube.com/watch?v=9GF cDP02fkM&t=5s

2. Овчарова С., Овчаров В. Формування навичок творчого мислення бандуриста-виконавця (на прикладі аналізу творів для бандури Валентини Мартинюк). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2016. Вип. 6. С. 90–95.
3. Рудик М. Прояви циклічності в українській музиці останньої третини ХХ ст. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Лесі Українки та Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*. 2019. Вип. 10. С. 68–77.
4. Тукова І. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст.: автореф. дис. … канд. мист.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2003. 19 с.
5. Щітова С. Малі поліфонічні цикли для бандури. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Вип. 10. Дніпро: ГРАНІ, 2015. С. 18–26.

References:

1. Kalashnyk, M. (2007). The chronotope of the partita in contemporary instrumental works. *Visnic miznarodnogo slovianscogo universitaty*. Kharkiv, 10–14 [in Ukrainian].
2. Ovcharova, S., Ovcharov, V. (2016). Formation of creative thinking skills of a bandura player-performer (using the example of analyzing works for bandura by Valentina Martyniuk). *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv,* 6, 90–95 [in Ukrainian].
3. Rudyk, M. (2019). Manifestations of cyclicality in Ukrainian music of the last third of the 20th century. *Muzykoznavchi studii Instytutu mystetstv Volynskoho natsionalnoho universytetu im. Lesi Ukrainky ta Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho,* 10, 68–77 [in Ukrainian].
4. Tukova, I. (2003). Functioning of instrumental genre models of Western European Baroque in Ukrainian music of the second half of the 20th century: author's abstract of the dis.... candidate of art history: spec. 17.00.03 Musical art / NMAU im. P.I. Chaikovskoho. Kyiv, 19 [in Ukrainian].
5. Shchitova, S. (2015). Small polyphonic cycles for bandura. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny*. Dnipro: HRANI, 18–26 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 12 лютого 2025 року

UDC 78.071.2
DOI 10.33287/222471

Тулянцев 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

Ковнір Сергій Миколайович,
народний артист України,
старший викладач кафедри оперного співу
Національної музичної академії України
ім. П.І. Чайковського
тел. (063) 211 - 89 - 60
e-mail: kovnirsergey@gmail.com
https://orcid.org/0009-0003-1104-9627

ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ ІВАНА ПАТОРЖИНСЬКОГО ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX ст. ЯК ФЕНОМЕН ДІЯЛЬНОСТІ КАТЕРИНОСЛАВСЬКОЇ КОНСЕРВАТОРІЇ

Мета статті полягає у визначенні специфіки становлення вокально-акторської особистості видатного українського оперно-камерного співака, соліста Київського академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченко, народного артиста СРСР, лауреата Державної премії СРСР, Депутата Верховної Ради України, професора Київської державної консерваторії ім. П.І. Чайковського Івана Паторжинського (1896 – 1960). Співак народився та виріс у Катеринославській губернії. Закінчив Катеринославську духовну семінарію. Був студентом класу декана вокального факультету Катеринославської консерваторії Зінаїди Малютіної. Становлення І. Паторжинського – загальноосвітнє, духовне та музичне, відбувалося в навчальних установах губернського центру – Катеринослава. Виявляючи соціально-історичні умови, які супроводжували насичені та непередбачені моменти життя майбутнього всесвітньовідомого представника катеринославської вокальної школи, прагнемо відкрити «білі плями» сучасної музично-

театральної регіоналістики. **Методи дослідження** зорієнтовані на специфіку наукового аналізу, що використовується у роботі, де домінує категорія музично-театрального краєзнавства. Історичний метод є тим важливим підгрунтям, що допомагає систематизувати факти: від народження І. Паторжинського на Катеринославській землі – до епізодів його насиченої творчої діяльності у регіоні. Метод мистецтвознавчого аналізу є значною складовою у системі виявлення та узагальнення тих унікальних фрагментів, що стали школою становлення вокально-акторської майстерності випускника Катеринославської консерваторії. **Наукова новизна** статті полягає у тому, що вперше в українському музичному театрознавстві аналізується історичний стан розвитку мистецької атмосфери Катеринославу першої третини XX століття. Яку, як свідчить біографія І. Паторжинського, багато у чому доповнювала діяльність хору Катеринославської духовної академії. У місті також функціонували театральні антрепризи, що ставали першими сценічними майданчиками юних катеринославських аматорів. **Висновки.** Соціально-політичне та економічне становище Катеринославу відображало стрімкі зміни у функціонуванні країни. В умовах нових соціально-політичних трансформацій XX століття, кардинально змінилася форма та зміст музично-театральних видовищ, в яких брав участь І. Паторжинський та його колеги. Разом із тим, маємо зазначити той факт, що вокально-акторське становлення І. Паторжинського відбувалося у позитивній еволюції.

Ключові слова: музично-театральна регіоналістика, Бахмутська Церковно-парафіяльна школа, Катеринославська духовна семінарія, хор, Катеринославська консерваторія, декан вокального факультету, оперно-концертний співак, бас, репертуар, Київський академічний театр опери та балету ім. Т. Шевченко.

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

Kovnir Serhiy, People's Artist of Ukraine, Senior Lecturer, Department of „Opera Singing" P. Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine

Vocal creativity of Ivan Patorzhynsky in the first third of the 20th century as a phenomenon of the activity of the Katerynoslav conservatory

The purpose of the article is to determine the specifics of the formation of the vocal and artistic personality of the outstanding Ukrainian opera and chamber singer, soloist of the Kyiv Academic Opera and Ballet Theater named after T. Shevchenko, People's Artist of the USSR, laureate of the USSR State Prize, Deputy of the Verkhovna Rada of Ukraine, Professor of the Kyiv State Conservatory named after P. Tchaikovsky Ivan Patorzhynsky (1896 – 1960). The singer was born and raised in the Katerinoslav province. He graduated from the Katerinoslav Theological Seminary. He was a student in the class of the dean of the vocal faculty of the Katerinoslav Conservatory named after Zinaida Malyutina. I. Patorzhynsky's education was general, spiritual, and musical. It took place in the educational institutions of Katerynoslav. By revealing the socio-historical conditions that accompanied the eventful and unforeseen moments in the life of the future world-famous representative of the Katerynoslav vocal school, we strive to uncover the „blank spots" of musical and theatrical regionalism. **The research methods** are oriented towards the specifics of scientific analysis used in the work, where the category of musical and theatrical local history dominates. The historical method is an important basis that helps to systematize facts: from the birth of I. Patorzhynskyi in the Katerynoslav land to the episodes of his rich creative activity in the region. The method of art historical analysis is a significant component in the system of identifying and generalizing those unique fragments that became a school for the formation of the vocal and acting skills of a graduate of the Katerynoslav Conservatory. **The scientific novelty** of the article lies in the fact that for the first time in Ukrainian musical theater studies, the historical state of development of the artistic atmosphere of Katerynoslav in the first third of the 20th century is analyzed. Which, as the biography of I. Patorzhynskyi shows, was largely complemented by the activities of the choir of the Katerynoslav Theological Academy. The city also had theater companies that became the first stage venues for young Katerynoslav amateurs. **Conclusions.** The socio-political and economic situation of Ekaterinoslav reflected rapid changes in the functioning of the country. In the conditions of new socio-political transformations of the 20th century, the form and content of musical and theatrical performances, in which I. Patorzhynsky and his colleagues participated, radically changed. At the same time, we must note the fact that I. Patorzhynsky's vocal.

The key words: music and theater regional studies, Bakhmut Church and Parish School, Katerynoslav Theological Seminary, choir, Katerynoslav Conservatory, dean of the vocal faculty, opera and concert singer, bass, repertoire, T. Shevchenko Kyiv Academic Opera and Ballet Theater.

Постановка проблеми. Музично-театральна регіоналістика України XXI ст. є важливою складовою у дослідженні історико-культурних процесів розвитку мистецтва XX ст. Адже кожен регіон України має свою, часто неповторну специфіку – фольклорну, літературну, вокальну, інструментальну, образотворчу, театральну. Досліджуючи історико-культурні процеси, що відбувалися на Катеринославщині, маємо враховувати робітничо-промислову специфіку регіону, у якому активно функціонували металургійні, машинобудівні, залізорудні підприємства. Сфера культури з початку заснування міста у 1787 році виконувала функцію розважальну. У Катеринославі гастролювали іноземні, а з початку XX ст. пересувні музично-театральні трупи. І лише Катеринославське музичне училище ІРМТ (1898 – 1918), Катеринославська консерваторія (1918 – 1922) стали базовими навчально-педагогічними структурами, які підготували велику кількість місцевих талановитих жителів. Чиї долі у мистецтві склалися по-різному. Одним з таких жителів Катеринослава був співак, бас І. Паторжинський.

Актуальність дослідження полягає у необхідності систематизації та аналізі історико-біографічних та вокально-акторських фактів, що розкривають масштаби обдарування І. Паторжинського. Та допомагають довести значущість функціонування Катеринославської консерваторії, чиє існування виявилося коротким. Довести, шо катеринославська вокальна школа мала свою методично-навчальну базу, та стала основою дніпровської вокальної педагогіки.

Огляд літератури. Першоджерела, на які спираємося у даній статті є багатофункціональними. М. Діанова аналізує історію Катеринославської духовної семінарії [1]; О. Ємельянова обмежилася підбіркою фрагментів з Internet-видань [2]; автобіографічні спогади І. Паторжинського є безцінним історичним матеріалом [3; 4]; А. Поставна узагальнила педагогічний досвід З. Малютіної [5]; Н. Суржина та А. Тулянцев зробили історичний екскурс у роки творчості І. Паторжинського [6; 7]; В. Харитонова зробила першу

наукову спробу узагальнити творчі досягнення І. Паторжинського [8]; Т. Швачко зафіксувала досягнення І. Паторжинского у ВЕУ [9].

Мета статті полягає у вивченні історико-мистецтвознавчих пластів, що супроводжували процеси бурхливого розвитку Катеринославу першої третини ХХ ст., узагальненні комплексу наукових методів, що допомагають отримати аналітичну інформацію, присвячену неперечісній вокально-акторській особистості оперно-камерного співака, баса І. Паторжинського.

Об'єктом дослідження є музично-театральна історична панорама розвитку Катеринославу першої третини ХХ ст., а **предметом** – процес вокально-акторського становлення оперно-камерного співака, баса І. Паторжинського.

Виклад основного матеріалу. Історія мистецтва України початку ХХ століття та конкретно Катеринослава є часом бурхливого розквіту художніх талантів – драматичних, хореографічних, вокальних, літературних, кінематографічних. Одним із початківців українського кінематографу є уродженець Катеринослава, кіномеханік та кінорежисер Данило Сахненко – автор першого національного повнометражного художнього ігрового фільму «Запорізька Січ». Архітектор Володимир Хрінников залишив у спадок мешканцям цього міста кілька сконструйованих ним будинків, один із яких був театром. Олександр Гай став відомим драматичним актором, знімався у кіно. Співаки Євгенія Вербицька, Платон Цесевич, Євдоким Цинєв, Віра Мітелецька, Петро Киричек, Володимир Бунчиков, Есфір Лейтес, Іван Гош, Соломон Колтон, Ніна Слободіна не тільки народилися у цьому місті, а й дебютували на місцевих сценах. Розквіту їхніх вокально-артистичних талантів активно сприяла Катеринославська державна консерваторія, антрепризні музично-театральні трупи.

Високий рівень національної самосвідомості виявився на початку ХХ ст. також у прагненні кожного з митців до утвердження органічного за своєю власною природою стилю вираження у мистецтві. Яскравим підтвердженням цього є масштабна творчість випускника Катеринославської консерваторії (клас професора Зінаїди Малютіної), видатного оперного та камерного співака, державного діяча Івана Паторжинського. Творчість цього митця є цілісним пластом української та світової музично-театральної культури, і у ХХІ ст. сприймається, як зразок глибокого національного явища –

артистичного, соціального, політичного, педагогічного. Адже його персона є уособленням музично-театральної еліти України.

Принципами мистецтвознавчого аналізу є вивчення та осмислення численних моментів творчої лабораторії митця, що надають можливість зрозуміти витоки таланту. Та провести необхідну логічну паралель між цими витоками та подальшими досягненнями у професійній сфері. Що стосується митців, які народилися у сільських родинах, то така художня категорія, як «становлення творчої особистості» розглядається: 1 – крізь призму геолокації, де народилася та жила людина; 2 – через розуміння соціальних та економічних обставин її існування; 3 – з погляду на традиції виховання, що буди закладені у конкретній сім'ї; 4 – з урахуванням розвитку місцевої духовної атмосфери. Адже треба враховувати те, що йдеться про сільський побут XIX – початку XX ст., який кардинально відрізнявся від життя міської інтелігенції.

Батьківщиною майбутнього всесвітньовідомого баса є село Петро-Свистунове Катеринославської губернії. Це село було засноване у 1882 році переселенцями з маєтку поміщика Петра Свистунова. На цьому хуторцю, що сьогодні є підпорядкованим Військовій сільській раді Солонянського району Дніпропетровської області, у сім'ї Сергія Артемовича Паторжинського, який займав пост дяка у церкві села Петро-Свистунове третього березня 1896 року народився син Іван. Церковний хоровий спів став його першою музичною та освітянською практикою, до того ж у ці роки у Івана був дзвінкий альт. У церковній сім'ї Паторжинських було також заведено читати книжки, і малий Іван поринав у світ творів геніального українського письменника Миколи Гоголя. Події історичної повісті «Тарас Бульба» бентежили уяву сільського хлопця настільки, що цей персонаж став для нього улюбленим героєм. Цілком логічним є те, що у хлопця ще змалку виявилися артистичні здібності. Які полягали у тому, що він переодягався в українські костюми, що належали дорослим людям, розігрував фрагменти з прочитаних книжок, імітував різні голоси та манери спілкування знайомих селян. І постійно співав.

Цей регіон виявився дуже мальовничим: бурхливо протікала річка Дніпро з його могутнім Ненаситецьким порогом; у кожній хаті розповідали безліч легенд та міфів з українського фольклору, що супроводжували життя селян; віртуозно грали троїсті музики на вечорницях, де звучав насичений багатоголосний дівочий та чоловічий

спів. Заняття у церковно-приходській школі надавали поштовх до подальшого розвитку. Емоційно-вразливий до усього прекрасного, малий Іван спостерігав за колоритними постатями рибалок та селян, замислювався про особливості їхньої нелегкої праці. Він розумівся на красі українського побуту, одягу, народного малярства. Усі ці моменти живили фантазію підлітка, формували його зорову та слухову пам'ять. У публікаціях, що є розміщеними на Internet порталах та присвячені творчості І. Паторжинського можна зустріти узагальнюючі фрази такого змісту: «Ці спогади дитинства допомогли мені в подальшому в роботі над образами Тараса Бульби, Івана Карася в «Запорожці за Дунаєм», «Виборного в «Наталці Полтавці», Батька в «Катерині», Трохима в «Наймичці» та інших» [2].

Об'єктивний мистецтвознавчий погляд XXI століття потребує широкого розуміння процесу становлення творчої особистості, розгляд його як вирішального чинника в випереджальному розвитку покоління, покликаного жити та активно діяти в нових соціокультурних умовах. У віці дванадцяти років Іван Паторжинський пережив смерть батька, і його відправили вчитися до Церковно-парафіяльної школи, що розташовувалася у Бахмуті. Такі учбові заклади ще називалися бурсами, життя у яких було дуже тяжким та суворим. Але й у цій Церковно-парафіяльні школі він вирізнявся серед однолітків тим, що брав активну участь у діяльності хору, і часто йому доручали виконувати сольні фрагменти. Традиційний момент мутації голосу закінчився для І. Паторжинського тим, що він почав співати басом.

Обґрунтування процесу становлення творчої особистості вимагає виявлення умов, у яких здійснювався цей процес. Тобто, яким чином розвивалося середовище, у якому особливим чином організовувався соціокультурний простір. У 1913 році Іван Паторжинський вступає до Катеринославської духовної семінарії. Ректором був Андрій Одинцов. Через кілька років до цього закладу вступить також молодший брат Івана – Сергій, доля якого у недалекому майбутньому матиме свої соціально-політичні особливості. У семінарії викладалися таки дисципліни, як Святе Письмо, латинська та німецька мови, загальна та світська історія, психологія, філософія. «Під керівництвом Андрія (Одинцова) працювали 11 викладачів обов'язкових і чотири викладача необов'язкових предметів, які мали вищу духовну освіту. Викладацький склад відзначався значною фаховою підготовкою і був

представлений 13-ма кандидатами богослов'я і одним магістром, яким був В. Біднов» [1, 57]. Можемо зробити висновок про те, що у юному віці І. Паторжинський отримав грунтовну освіту. У церковній сфері йому була гарантована посада протодиякона.

Та весь час І. Паторжинський продовжував співати у хорі семінарії. Разом з тим, брати-семінаристи Іван та Сергій потайки виступали у світських концертах, де виконували українські народні пісні. Виконавці мали сценічні псевдоніми – Івана оголошували, як «Макар», а Сергія – як «Макарьонок». Потяг до сценічних видовищ виявився настільки сильним, що брати влаштувалися у місцеву театральну антрепризу статистами, та навіть виконували маленькі ролі у водевілях та комедіях. І у «Наталці Полтавці» М. Лисенка.

Роки подальшого розвитку творчої особистості І. Паторжинського, що пройшли в умовах соціально-політичних та економічних змін першої половини ХХ століття можна вважати насиченим та складним часом, що конкретизував різні обставини життя майбутнього оперного співака. 1917 рік ознаменувався у житті Івана Паторжинського не тільки тим, що він завершив навчання у Катеринославській духовній семінарії. Він також одружився з катеринославською жителькою Марфою Снагою, дівчиною незвичайного музичного обдарування. Вона грала на фортепіано, захоплювалася співом. На одному з виступів молодого подружжя їх почула декан вокального факультету Катеринославської консерваторії Зінаїда Малютіна. Колишня оперна співачка, вона була ученицею Антоніни Нежданової, та продовжувала вокально-педагогічні традиції її викладача, італійця Умберто Мазетті. Саме ця викладачка розгледіла масштабний потенціал вокально-артистичної особистості І. Паторжинського, та запропонувала йому вчитися на безкоштовній основі.

Цілком реально й те, що виникло велике протиріччя між об'єктивною потребою вокально-педагогічної практики у становленні творчої особистості І. Паторжинського та умовами соціально-політичного життя, у яких опинилося молоде подружжя. Відбулася Жовтнева революція, розпочалася тривала громадянська війна. Життєві та творчі плани змінилися кардинально, та підпорядковувалися обставинам того часу. Іван Паторжинський та Марфа Снага-Паторжинська були зараховані до пересувної прифронтової трупи при штабі Павла Дибенка, організованою

Катеринославською Радою робочих та солдатських депутатів. Це був агітпоїзд, який їздив різними маршрутами, та показував вистави-концерти. Сценою був пульманівський вагон, обклеєний строкатими плакатами. У середині вагону було зроблена підставка під рояль. Багато вистав-концертів гралося просто неба.

Ця трупа складалася з таких фахівців: режисер Олександринського театру А. Легаров, піаніст – Г. Петров, співаки – І. Паторжинський (виступав у військовій формі, виконував революційні пісні) та М. Снага-Паторжинська. Виконавицею пісень про каторгу та неволю значилася так звана «Параша-Сибірячка», яка виступала в арештантському халаті, з кайданами на руках. До розважальної частини входили куплетист, гармоніст, ксилофоніст. Такі концерти користувалися великою популярністю у глядачів. Після демобілізації І. Паторжинський разом з дружиною оселилися на Донбасі, на Голубівському руднику. У цьому містечку вони працювали учителями у школі, А вечорами проводили театралізовані концерти, у яких були також задіяні шахтарі, та виконували уривки, що мали назву «живі картини». Як режисер-педагог І. Паторжинський поставив на сцені робітничого клубу «Катерину» М. Аркаса, «Запорожця за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Наталку Полтавку» М. Лисенка. Шахтарський музичний театр запросили виступити у Ірміно, Кадіївці, Юзівці – колишніх заводах Алчевського.

Навіть ці невеликі історичні фрагменти свідчать про те, що у центрі обставин завжди виявлялася індивідуальність, неповторність, ініціативність, самостійність І. Паторжинського. Який орієнтувався у тому, що суспільство висувало нові вимоги до особистості – здатність до самостійної постановки життєвих цілей, можливість здійснювати особистий, вільний вибір, впевненість у собі, незалежність, високий рівень професійної компетентності. Фраза «служити народу» мала у діяльності І. Паторжинського реальний зміст та тлумачення.

Повернувшись у 1921 році до Катеринослава, І. Паторжинський разом іх М. Снагою-Паторжинською продовжили навчання у консерваторії, у класі З. Малютіної. Відома музикознавчиня А. Поставна у своїй науковій розвідці так охарактеризувала постать цієї викладачки: «Зараз важко стверджувати, чи були у Малютіної в Катеринославі попередники На жаль, довгі роки музичне життя Дніпропетровщини науково не досліджувалось. Відійшли вже покоління, що були учасниками мистецьких подій 90-х років XIX ст. –

50-х років ХХ ст. Процес став непоправно дискретним. Тому, обминаючи цю «білу пляму, ми можемо кваліфікувати як вихідний імпульс саме діяльність З. Малютіної. Ще одно свідоцтво цього постулату – постать її учня, товариша Марії Сокіл у житті і партнера в мистецтві (Одарка – Карась в «Запорожці за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського та інші) баса Івана Паторжинського, який згодом став видатним артистом» [5, 17–18].

Слухаючи у XXI столітті відеозаписи виступів І. Паторжинського, можемо зауважити на основних виконавсько-педагогічних принципах З. Малютіної, які вона передала своєму студенту. А саме: З. Малютіна виявляла та характеризувала основні моменти, механізми, розумові епізоди професійного образного мислення, що забезпечують виконавцю процес відтворення художнього світу музичного твору; народження естетичних сценічних переживань; шлях до емоційно-дійового співу. Виявляючи сутність та специфічні особливості професійного образного мислення як одного з головних компонентів творчого сценічного становлення виконавця, З. Малютіна узагальнювала та систематизувала прийоми роботи викладача, диригента, режисера зі співаком що стосувалися освоєння різних виконавських процесів. Та застосовувалися при втіленні вокально-сценічного образу. Розробляючи методику сценічних вправ та етюдів, вона обов’язково використовувала вокалізи (спів без слів). Визначала місце та значення інтелектуальної сторони образного мислення у розвитку вокально-сценічної майстерності.

Розглядаючи сутність концепції образу творчої особистості І. Паторжинського, та художніх принципів його ствердження в українському музично-театральному мистецтві першої половини ХХ століття, визначаємо ідейно-естетичну особливість діяльності цього митця. Суспільно-соціальну значущість, що відповідала об'єктивно-реальному художньому інваріанту його особистості. У роки навчання у Катеринославській консерваторії І. Паторжинський організував чоловічий квартет. Разом із майбутньою басовою оперною зіркою співали: два тенори – Л. Капустянський, В. Пастернак та баритон В. Рожков. Репертуар цього чоловічого квартету складали популярні твори європейської та української класики. І. Паторжинський, як режисер ставив театралізовані монтажі, до яких залучав читця та танцюристів. У таких містах, як Кам’янське,

Верхньодніпровськ, Нижньодніпровськ, Одеса – гастролі цього колективу мали успіх.

Беручи активну участь у багатьох концертах, студент І. Паторжинський замислювався над багатьма проблемами вокальної педагогіки. У книжці спогадів видатного співака є його роздуми: «Мені стало зрозуміло, що спів – це не тільки звуки і вимовляння слів, – є ще «щось», над чим мені слід працювати і чого необхідно добиватись. Я згадав гру видатних майстрів української сцени – Саксаганського, Садовського та ін., спектаклі яких мені часто доводилося бачити. Чому ці актори, маючи посередні голоси, вміли скорити глядачів вокальною майстерністю, чому пісня в їх виконанні хвилювала, захоплювала? Артист співає півголосом народну пісню, ніде не форсує звука, а зал боїться пропустити хоча б одне слово?.. Я зрозумів, що глибоко помиляються ті оперні співаки, які вважають за «особливий шик» уміння співати голосніше. Будують центральні місця своїх партій на форсованому звучанні, намагаються цим заслужити схвалення слухачів…» [3, 55].

Розглядаючи у нашій статті ідентичність особистості І. Паторжинського як інтегративний творчий стан вокально-артистичного суб'єкта, становлення якого здійснюється внаслідок взаємодії особистісних та соціальних факторів у процесі музичної діяльності, фіксуємо ще значні факти біографії цього митця. «Саме Івану Паторжинському – випускнику церковно–парафіяльної школи в Бахмуті, Катеринославської духовної семінарії належить ініціатива відкриття Оперної студії у Катеринославській консерваторії. Де він, та Марія Сокіл (сопрано) навчалися у класі декана, професора Зінаїди Малютіної. Навчально-творча діяльність оперної студії Катеринославської консерваторії мала такі напрямки: вокальне відділення; концертна діяльність; композиторське відділення, літературний сектор» [7, 79].

Виявляючи та теоретично обгрунтовуючи етапи становлення продуктивної ідентичності особистості І. Паторжинського, що відбувалися під впливом музичної Катеринославської атмосфери, можемо припустити, що до цієї позиції додавалися такі психологічно-творчі стани, які майбутній оперний прем’єр сцени самостійно виробив собі ще у молоді роки. А саме: емоційно-образна стимуляція вчинків; реагування на обставини життєві та сценічні, що відбуваються; тренування пам’яті; узгодження загального сценічного

видовища з єдиним, або ансамблевим вокально-акторським цілим. «Активний, енергійний, цілеспрямований, він поставив як режисер «Наталку Полтавку» І. Котляревського, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського і сам виступав у головних партіях. Тоді ж Паторжинський поставив живу картину «Катерина» М. Аркаса зі співами і музикою. Його дружина Марфа Снага-Паторжинська не тільки акомпанувала як піаністка, а й також співала у цих виставах. У цій оперній студії Іван Паторжинський виконав партію Фігаро в опері В.А. Моцарта «Весілля Фігаро». Партія, як відомо, створена для баритона, її виконання потребує легкості, величезної рухливості голосу. А в І. Паторжинського був бас–кантанте великого діапазону, що мав також деякі ознаки басу-профундо. Та невгамовній вокальній натурі І. Паторжинського був настільки цікавий персонаж, близький йому за гумором, жвавістю, винахідливістю, що молодий співак завзято узявся за роботу, та блискуче впорався зі складним завданням. В опері «Севільський цирульник» Дж. Россіні І. Паторжинський виступив в партії Дона Базиліо. Диригентом був студент консерваторії, майбутній відомий український Володимир Йориш» [7, 79].

Вокальна музика, як форма соціально-культурної комунікації була для І. Паторжинського одним із найважливіших засобів міжособистісного і внутрішньо-особистісного спілкування. Взаємозв'язок музичного впливу та становлення ідентичності особистості І. Паторжинського реалізувалося через спілкування, оскільки ідентичність та спілкування були активно взаємопов'язаними у його житті. У 1920-роках співак І. Паторжинський організував Катеринославський хор ім. М. Лисенка та був його солістом. Молодий керівник хору, він залучив до складу цього колективу трьох братів Овчаренків – Михайла, Івана та Василя. У ті роки у Катеринославі робив перші сценічні кроки й інший, у майбутньому, відомий бас – Платон Цесевич. Був створений навіть басовий дует – Іван Паторжинський та Платон Цесевич. Концерти цього хору часто відвідував Дмитро Яворницький – історик, етнограф. То ж духовна еволюція І. Паторжинського продовжувалася.

Те, що образ І. Паторжинського як музиканта мав у Катеринославський період свої специфічні особливості, які виявлялися у високому ступені інтеграції по відношенню до конкретної музичної діяльності, професії та музичного мистецтва в цілому, частково можна пояснити відсутністю у місті у ті роки

стаціонарного театру опери та балету, або філармонії. Адже Дніпропетровський державний робітничий оперний театр відкрився у 1931 році, а Дніпропетровська державна обласна філармонія у 1936 році. То ж соціально-культурний зміст етапів розвитку особистості музиканта І. Паторжинського визначався ступенем інтегрованості наступних компонентів: прискіпливого ставлення до музично-соціальної діяльності, фанатичного ставлення до сценічної діяльності, постійного розвитку особливостей виконавця.

Зрозуміло, що у XXI столітті визначити специфіку голосу Івана Паторжинського можна лише, слухаючи його записи. Ті, що збережені на грамплатівках (Грамплаттрест) та у відеозаписах. Зразком жанру фільму-опери є «Запорожець за Дунаєм», 1953. Знятий на Кіностудії художніх фільмів ім. О. Довженко режисером В. Лапокниш. Диригент В. Тольба. Балетмейстер С. Сергеєв. Художник М. Юферов. Партії виконують: Іван Карась – І. Паторжинськй. Одарка – М. Литвиненко-Вольгемут. Оксана – Є. Чавдар. Андрій – М. Шелюшко. Султан – Михайло Гришко. Літературна обробка лібретто – М. Рильський.

Конкретно, голос І. Паторжинського відноситься до категорії basso-cantante. Голос І. Паторжинського був потужним, мав оксамитовий тембр. Мав світле і яскраве звучання, Співак віртуозно володів легато, завдяки чому фразування набувало виразності. Бас-кантанте І. Паторжинського був рівним в усіх регістрах. Його голосу була притаманна кантилена, приємна вокальна м'якість. Щодо діапазону басу-кантатне І. Паторжинського, то він мав таку характеристику: від *мі, фа* великої октави і до *мі, фа, соль* першої октави. Від *ля* малої октави та до ноти *до дієз* першої октави у діапазоні І. Паторжинського мали місце перехідні ноти. Від *до* малої октави та до *до* першої октави був центр голосу.

Протягом 1925 – 1935 років Іван Паторжинський працював на посаді соліста Української державної опери в Харкові. У 1926 році вже харківський бас стажувався у італійському Teatro alla Scala (Мілан). Від 1935 та до 1953 років був провідним солістом Київського академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченко. Як зазначає у своїй статті у Великій Українській Енциклопедії музикознавчиня Тетяна Швачко, Іван Паторжинський виконав такі партії: «Виборний («Наталка Полтавка» І. Котляревського – М. Лисенка), Карась («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського), Чуб («Різдвяна ніч») і Тарас Бульба (однойменна опера; обидві – М. Лисенка), Дяк

Гаврило («Богдан Хмельницький» К. Данькевича), Трохим («Наймичка» М. Вериківського), Батько («Катерина» М. Аркаса), Валько («Молода гвардія» Ю. Мейтуса), Берсенєв («Розлом» В. Фемеліді), Май-Маєвський («Вибух» Б. Яновського), Сатана («Яблуневий полон» О. Чишка), Захар Беркут («Золотий обруч» Б. Лятошинського), Іван Сусанін («Життя за царя» М. Глинки), Мельник («Русалка» О. Даргомижського), Борис («Борис Годунов» М. Мусоргського), Галицький і Скула («Князь Ігор» О. Бородіна), Кочубей («Мазепа» П. Чайковського), Собакін («Царева наречена») і Чуб («Ніч перед Різдвом»; обидві – М. Римського-Корсакова), Старий циган («Алеко» С. Рахманінова), Фігаро («Весілля Фігаро» В.А. Моцарта), Філіп («Дон Карлос») і Рамфіс («Аїда», обидві – Дж. Верді), Дон Базиліо («Севільський цирульник» Дж. Россіні), Мефістофель («Фауст» Ш.Ф. Гуно), Марсель («Гугеноти» Дж. Меєрбера), Король («Лоенґрін» Р. Вагнера), Кецал («Продана наречена» Б. Сметани) [9].

З 1946 року І. Паторжинський працював на посаді професора вокальної кафедри Київської державної консерваторії ім. П.І. Чайковського. Серед учнів І. Паторжинського – Є. Червонюк, Д. Гнатюк, А Кікоть. Співак обіймав також посаду Голови Президії правління Українського театрального товариства (1948 – 1954). У фондах Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України знаходяться документи І. Паторжинського, завдяки яким дослідники мають можливість ознайомитися з історичними моментами життя та творчості цього видатного співака.

Зокрема зберігається листування І. Паторжинського з його першою викладачкою вокалу З. Малютіною, яка у 1941 році евакуювалася з Дніпропетровська до Магнітогорська. Є також листування між І. Паторжинським та його однокурсницею М. Сокіл-Рудницькою, яка емігрувала до США. У своїх листах М. Сокіл-Рудницька зверталася до І. Паторжинського, як до Депутата Верховної Ради України з проханням допомогти їй знайти адреси катеринославських родичів, з якими вона втратила зв’язок у часи Другої світової війни.

В інших архівних фондах – Дніпропетровського національного історичного музею ім. Дмитра Яворницького зберігається єдиний документ І. Паторжинського, а саме – лист. Написаний цей лист був вже у ті роки, коли Іван Паторжинський мав значну кількість урядових

нагород. Зміст цього листа свідчить про велику морально-духовну культуру, що була пристутня І. Паторжинському – і як видатному співаку, і як видатному громадянину своєї країни. «У 1918 році рішенням Уряду у місті Дніпропетровську було відкрито Державну Консерваторію. з урахуванням існуючого музичного училища. Передумовою цього рішення послужили значна співочо-хорова культура індустріального міста, наявність достатньої кількості співочих кадрів із добрими голосами, і чудовий педагогічний персонал, що цілком відповідає вимогам вищого музичного навчального закладу. Достатньо назвати низку прізвищ професорсько-педагогічного персоналу молодої Держконсерваторії, щоби переконатися в цьому. Плідну діяльність Музичного училища та Держконсерваторії стверджує те, що у 1930-ті роки у місті Дніпропетровську відкрилася Державна опера, укомплектована виключно з вихованців Музучилища та Консерваторії, як співаків, так і музикантів. Багато співаків та музикантів надало музучилище нашій країні за роки свого існування: народний артист Республіки П. Цесевич, заслужений артист Республіки Р. Струков, заслужений артист Республіки В. Йориш, Є. Вербицька, В. Ветлін, Н. Вальтер, С. Колтон, В. Снаговська, Е. Лейтес, В. Бунчиков, П. Киричек, Н. Васильєва, В. Метелецька, М. Снага, З. Раїк, Т. Шаратта, Є. Цинєв та багато інших» [4; 7, 78–79].

Висновки. Українська вокальна культура завжди відрізнялася великими артистичними надбаннями. У кожній групі академічних голосів – басів, баритонів, тенорів, меццо-сопрано, колоратурних, лірико-драматичних сопрано є свої видатні представники. Але й у XXI столітті можна стверджувати, що творчість І. Паторжинського є великою практичною та науково-педагогічною школою музично-театральної майстерності. І бас І. Паторжинського й сьогодні символом української оперної культури.

Перспективи дослідження. Пам’ять І. Паторжинського є вшанованою на державному українському рівні. У Києві на фасаді будинку, у якому мешкав І. Паторжинський встановлено меморіальну таблицю. Барельєфне зображення співака є увіковіченим у граніті. Інша меморіальна таблиця, що є присвяченою І. Паторжинському встановлена також біля одного з класів Національної музичної академії ім. П. Чайковського. У Луцьку, Запоріжжі та Дніпрі є вулиці імені І. Паторжинського. Існує обласна премія ім. І. Паторжинського

«За досягнення у галузі музичного мистецтва», затверджена Запорізькою ОДА. Але грунтовні наукові розвідки, в яких може та має обов'язково бути узагальненим унікальний навчально-педагогічний досвід І. Паторжинського є ще відсутніми.

Список використаних джерел і літератури:

1. Діанова Н.М. Катеринославська духовна семінарія на тлі історичних реалій початку XX ст. *Універсум історії та археології*. В. 3 (28). 2020. С. 53–60.
2. Ємельянова О. Паторжинський Іван Сергійович. Іван Паторжинській. Від «Макара» – до «українського Шаляпіна». URL : https://www.dnipro.libr.dp.ua/Ivan_Patorjinsky (дата звернення 15.12.2024).
3. Паторжинський І.С. Про мистецтво співака-актора. *Про мистецтво театру*. К., 1954. С. 422.
4. Паторжинський І. Лист. Фонди Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д. Яворницького (КП–114205; АРХ-34699). Опис 23/151.
5. Поставна А. Примадонна світової опери Марія Сокіл-Рудницька як феномен української, дніпропетровської вокальної школи. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. В. 2. 2006. С. 183–187.
6. Суржина Н., Тулянцев А. Зірки вокального мистецтва: до 125-річчя Дніпровської академії музики. Дніпро: ЛІРА, 2023. 150 с.
7. Тулянцев А. Оперна студія Катеринославської консерваторії як перша театральна сцена для багатьох видатних співаків XX ст. «Оперна студія: історія та перспективи розвитку»: тези доповідей Всеукр. наук.-твор. конф. (18–19 жовтня 2024 р.). Одеса: ОНМА ім. А.В. Нежданової, 2024. С. 12–15.
8. Харитонова В.Ф. І.С. Паторжинський – видатний співак, актор, педагог. *Культура України*. В. 34. 2011. С. 274–282.
9. Швачко Т.О. Паторжинський, Іван Сергійович // Велика українська енциклопедія. URL: https://vue.gov.ua/Паторжинський, Іван Сергійович (дата звернення: 12.02.2025).

References:

1. Dianova, N. (2020). Katerynoslav Theological Seminary against the background of historical realities of the early 20th century. *Standartna ukrainska transliteratsiia*. 3 (28). P. 53–60 [in Ukrainian].
2. Yemelianova, O. (2024). Patorzhinsky Ivan Sergeevich. Ivan Patorzhinsky. From „Makar" – to Ukrainian „Chaliapin". URL : https://www.dnipro.libr.dp.ua/Ivan_Patorjinsky (the date 15.12.2024) [in Ukrainian].
3. Patorzhynskyi, I.S. (1954). About the art of a singer-actor. *Pro mystetstvo teatru*. K., P. 422. [in Ukrainian].
4. Patorzhynskyi, I. Letter. Fondy Dnipropetrovskoho natsionalnoho istorychnoho muzeiu im. D. Yavornytskoho (KP–114205; ARKh-34699). Opys 23/151. [in Ukrainian].

5. Postavna, A. (2006). The prima donna of world opera, Maria Sokil-Rudnytska, as a phenomenon of the Ukrainian, Dnipropetrovsk vocal school. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny*. V. 2. P. 183–187. [in Ukrainian].
6. Surzhyna, N., Tuliantsev, A. (2023). Stars of vocal art: to the 125th anniversary of the Dnipro Academy of Music. Dnipro: LIRA, 150 p. [in Ukrainian].
7. Tuliantsev, A. (2024). The Opera Studio of the Ekaterinoslav Conservatory as the first theatrical stage for many outstanding singers of the 20th century. „Opera Studio: History and Development Prospects": Abst. of the Reports of the All-Ukrainian Conf. (Oct. 18–19, 2024). Odesa: ONMA im. A.V. Nezhdanovoi, P. 12–15. [in Ukrainian].
8. Kharytonova, V.F. (2011). I.S. Patorzhynskyi is an outstanding singer, actor, and teacher. *Kultura Ukrainy*. V. 34. P. 274–282. [in Ukrainian].
9. Shvachko, T.O. (2025). Patorzhynsky, Ivan Serhiyovych // Velyka ukrainska entsyklopediia. URL: https://vue.gov.ua/ Patorzhynsky, Ivan Serhiyovych (the access date 12.02.2025). [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 10 березня 2025 року

UDC 78.074+075
DOI 10.33287/222472

Лисенко Яніна Олегівна,
декан музичного факультету Дніпровської академії музики,
професор кафедри фортепіано,
кандидат мистецтвознавства, доцент
тел. (050) 481 - 13 - 57
e-mail: lysenkoanina949@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-3879-7989

Писаренко Юлія Василівна,
голова циклової комісії мистецтва сучасного співу
Дніпровської академії музики,
заслужений діяч мистецтв України
тел. (095) 693 - 31 - 22
e-mail: jazz.julia16@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-3545-1958

МУЗИЧНЕ ПРОСВІТНИЦТВО ТА ЙОГО РІЗНОВИДИ В ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ (на прикладі Дніпропетровщини)

Мета статті полягає у визначенні низки особливостей різновиду музичного просвітництва в історії української музичної культури в контексті розгляду Дніпропетровщини. **Методи** пропонованого дослідження зумовлені специфікою наукового аналізу, що об'єднує в

собі положення стосовно музичного просвітництва і грунтується на засадах історизму, єдності історичного та мистецтвознавчого підходів, аксіологічному та структурно-функціональному методах. Для з'ясування доленосних подій у максимально стрімкому розвитку музичного просвітництва в контексті становлення його різновидів на прикладі Дніпропетровщині, використано метод співставлення історичного аналізу відповідних ідей, що уможливлює паралельне спостереження їх розгортання та динаміки. Важливо нагадати, що окремі аспекти її історії вивчались у лоні таких наукових галузей як культурологія, мистецтвознавство, історія музичної педагогіки, а також у межах розробок теоретичних понять професійної музичної педагогіки. **Наукова новизна** представленого дослідження полягає у тому, що в презентованій статті уперше розкривається систематизація різновидів музичного просвітництва культури Дніпропетровщини, що в умовах соціально-політичних трансформацій рельєфно характеризується активізацією становлення історії української культури. **Висновки.** Стан розвитку та формування різновидів музичного просвітництва в історії української культури на Дніпропетровщині, характеризується винятково інтенсивною активізацією формування комплексних форм в умовах соціально-політичних трансформацій. Встановлено, що відбувалося активне вдосконалення естрадно-хорових виконань, вокально-акторської, хореографічної майстерності, а також різноманіття сценографічних пошуків у процесі багатогранної взаємодії традицій та новаторства.

Ключові слова: музичне просвітництво, фольклор, музичне мистецтво, історія української культури, різновиди музичного просвітництва, козацькі пісні, хоровий спів, українські композитори, жанрово-стильова спеціалізація музичної творчості.

Lysenko Yanina, Dean of music faculty of Dnipro academy of music, professor of piano department, PhD in Art History, associate professor

Pysarenko Yuliy, Head of subject commission „Art of modern singing" of Dnipro academy of music, Honored person of Art Ukraine

Varieties of musical education in the history of Ukrainian culture (for the example of Dnipropetrovsk region)

The purpose of the scientific study is to determine the features of the variety of musical education in the history of Ukrainian culture in the context of considering the Dnipropetrovsk region. **The research methods**

are determined by the specifics of scientific analysis, which unites the provisions of musical education and is based on the principles of historicism, the unity of historical and art-historical approaches. To clarify the fateful events in the development of musical education in the context of the formation of its varieties on the example of the Dnipropetrovsk region, we use the method of comparing historical analysis of relevant ideas, which makes it possible to parallel observe their development and dynamics. We recall that certain aspects of its history were studied by culturology, art history, history of musical pedagogy, within the framework of the development of theoretical concepts of musical pedagogy. **The scientific novelty** of the study lies in the fact that the article for the first time reveals the systematization of varieties of musical education of culture in the Dnipropetrovsk region, which in the conditions of socio-political transformations is characterized by the intensification of the formation of the history of Ukrainian culture. **Conclusions**. The state of scientific development and investigative formation of varieties for musical education in the history of Ukrainian culture in the Dnipropetrovsk region is characterized by the intensification of the formation of complex forms in the conditions of socio-political transformations. There was an improvement in pop and choral performances, conducting, directing, vocal and acting, choreographic skills, scenographic searches, in the process of interaction of traditions and innovation.

The key words: musical education, folklore, musical art, history of Ukrainian culture, varieties of musical education, Cossack songs, choral singing, Ukrainian composers, genre and style specialization of musical creativity.

Постановка проблеми. Сучасна кризова соціокультурна ситуація суспільного розвитку актуалізує значущість художньої сфери, її представників, які впливають на умонастрої молоді, поколінь старшого віку. Також цілком очевидно, що музична культура в умовах стрімкої еволюції інформаційних технологій є частиною політики впливу на ціннісні смисли, якими живе сьогодення і житимуть майбутні покоління в Україні постіндустріальної епохи. Неувага держави до певних тенденцій у цій сфері культури вже має негативні наслідки.

Традиції розуміння музичної культури як важливого елемента державного устрою, розвитку країни, суспільства були відомі ще з

давніх часів. Хотілося б звернутися до слів давньокитайських мислителів, які стверджували, що якщо в державі звучить погана музика, то такий народ загине: коли звуки вільні, рясні та гармонійні, народ сповнений любові; коли звуки неприборкані, порочні і пусті, тоді народ розбещений і схильний до безладу. Музична культура епохи відображає, безумовно, досягнення та проблеми свого часу.

Одне з головних, магістральних завдань музичного просвітництва України у XXI столітті – це вивчення максимального різноманіття його форм у контексті кожного окремо взятого регіону країни.

Актуальність дослідження. На думку багатьох дослідників різних наукових галузей неможливо зрозуміти принципи навчання молоді на національній основі та формування взаємостосунків між ними, а тим більше обґрунтовано прогнозувати розвиток вітчизняної системи музичного просвітництва, якщо не розглядати її динаміку в контексті історичного розвитку певного регіону.

У мистецькій царині XX ст. важливим вектором є певна організація культуротворення, що зумовлює розвиток царини культури. Закцентуємо, що український культурний фонд – це величне добро, що перетікає до нових генерацій та множиться. Людство існує в змінному соціумі, під втіленням його активності. В колі життя, людство та його отчення генерують активну взаємодію «людина та оточення».

Музичне просвітництво постає осередком впливу, зі своєю побудовою, характерністю та самобутнім взаємопроникненням. Закцентуємо, що охоплюється практика видатних діячів культури, звершення в музичних закладах та культурних інституціях, індивідуальних проєктах, культурно-мистецьких творчих започаткуваннях.

Історична вага, що обумовлює регіональну унікальніть музичної царини та генерує самобутню результативність від освітніх устоїв на Дніпропетровщині, активно дає, в цілому, масштабній регіональній культурі Дніпропетровщини, плеяду уславлених постатей професійного музичного мистецтва та культури, що на сьогодні, є маловивченими питанням та потребує більш ретельної уваги вчених.

Таким чином, актуальність презентованої наукової статті обгрунтовується необхідністю вивчення еволюції академічної музичної освіти на Дніпропетровщині.

Аналіз публікацій та літератури. Питання розвитку музичної культури, яка є важливою складовою культури українського суспільства, розглядалися у роботах Л. Архімовича, М. Гордійчука, Д. Дорошенка, І. Крип'якевича, О. Кияновської, Л. Корній, В. Шульгіної та ін. У цих роботах розкривалися історія та особливості розвитку музичного мистецтва в Україні, творчість відомих композиторів, багатогранне жанрове різноманіття української музики та ін.

У багатьох роботах розкрито безліч аспектів явища музично-просвітницької активності: значення музики як важіля художньої комунікації з аудиторією (М. Каган), розвиток ораторської майстерності (Є. Ножин, Н. Бабич), особливості проведення позакласної музичновиховної роботи у школі.

Ретельний аналіз багатьох історичних, науково-теоретичних, музично-педагогічних, мистецтвознавчих, а також, певною мірою, навчально-дидактичних джерел, дає змогу надзвичайно переконливо констатувати, що до визначення розвитку української музичної виконавської культури різні автори підходили із власних, суб'єктивних, принципових позицій та інтелектуально-творчих поглядів, у контексті громадсько-політичних, західноєвропейських подій музичної культури.

Мета статті – проаналізувати та висвітлити різновиди музичного просвітництва в історії української культури (на прикладі Дніпропетровщини).

Об'єктом дослідження є музичне просвітництво у контексті історії української культури, а **предметом** – різновиди музичного просвітництва в історії української культури (на прикладі Дніпропетровщини).

Основний матеріал. Музичне просвітництво як інструмент набуття соціального та культурного досвіду, необхідного для життя і діяльності людини в будь-якому суспільстві, відноситься до кола тих проблем, які прийнято називати вічними, оскільки кожна епоха розкриває нові аспекти, які потребують осмислення.

Музичне мистецтво здавна відігравало величезну роль у духовному та моральному вдосконаленні особистості та суспільства. Музичне просвітництво, що сформувалося у виді діяльності, було спрямоване на поширення знань про музику, залучення людей до кращих зразків світової музичної культури.

Завдання та зміст музичного просвітництва визначалися означеною епохою, станом культури та рівнем естетичного розвитку суспільства, його потребами.

У даний час, коли підйом загальної та музичної культури суспільства став необхідною умовою його благополучного існування, організація систематичної та планомірної музично-просвітницької роботи набуває особливої актуальності і вимагає наукового підходу у розробці її методів.

На даний період часу в літературі не існує праці, в якій досить повно та переконливо розглядалися б сутність, завдання, зміст та форми музично-просвітницької діяльності в контексті історичних епох. Автор цієї роботи робить спробу простежити історію виникнення різновидів музичного просвітництва, становлення та розвитку, визначити базові компоненти їх структури та змісту.

Вивчення історичного досвіду музично-просвітницької діяльності може принести велику користь у процесі її організації на різних рівнях загальної та спеціальної музичної освіти.

Музично-просвітницька діяльність професійних музикантів та музикантів-аматорів пройшла непростий та тривалий історичний шлях становлення, її коріння сягає глибину століть. У Стародавньому Сході (200 років до нашої ери) музична освіта була обов’язковою.

Ідея освіти втілена в клинописних табличках бібліотеки Ашурбаніпала і Кодексі Хаммурапі (цивілізація Межиріччя), у відомостях, що дійшли до нас, про існували в Давньому Єгипті в III тисячолітті до н.е. сімейних школах, в яких чиновники, жерці, ремісники, музиканти навчали дітей своїх дітей, готуючи їх до життя та майбутньої професійної діяльності. У давньоіндійських Ведах і доповнюють їх текстах Упанішад, у філософії Конфуція, в іспанських хроніках, що збереглися, що описують цивілізацію майя, в пам'ятниках культури Стародавньої Японії, Греції, Риму зустрічаємо ми роздуми про роль освіти взагалі і про вагу музики у вихованні людини [3].

Величезну роль вивченні феномена музичного просвітництва у просторі культури відіграють великі ідеї Сократа, Платона, Аристотеля. Про значення музичного виховання, яке є важливим засобом формування духовної подоби людини, було відомо і давнім грекам.

Давньогрецькі філософи Арістотель, Піфагор, Платон вважали, що мистецтво музики першим входить у життя людини, воно формує

її духовний світ, має величезну виховну силу, є для душі тим самим, що й гімнастика для тіла.

Антична література, пов’язана з вивченням музики, вирізняється надзвичайним різноманіттям. Це і спеціальні музичні трактати (Аріктосен, Філодем, Плутарх, Арістид, Квінтіліан, Птоломей, Клеонід, Нікомах, Бакхій, Гауденцій та ін.), і філософські трактати, в яких значне місце приділено музиці, та твори з етики та релігії, виховання та математики, медицини, космології, астрономії [7].

Одним із найбільших теоретиків музики епохи античності був послідовник Аристотеля Арістоксен, який ніс у своїх роботах яскраво виражену просвітницьку тенденцію. Це наголошується в трактатах про музику Плутарха, який описує, яке величезне значення надавав Аристоксен музичній освіті та вихованню, як жадібно прагнув дізнаватися і осягати нову музику. Цицерон порівнював роль Арістоксена в музиці за участю Архімеда в математики.

Ідеї художньої освіти та виховання містяться у ранньохристиянських літературних пам'ятниках, де давні автори висловлюють переконання у тому, що музика, поезія, спів псалмів та християнських гімнів, споглядання шедеврів живопису та архітектури формують добрі почуття. Про значимість божественного піснеспіви для піднесення душі і розуміння нею суті людського існування писав у своїх працях ранньовізантійський письменник Іоанн Златоуст, а для Лютера музика була символом духовного просвітлення [3].

Думка про етичне значення музики, її вплив на виховання звичаїв була присутня в кожній епосі з властивою тільки їй своєрідністю.

Існували своєрідні рекомендації про характер музики, що благотворно діє на людину на різних етапах її життя: для дітей корисна весела музика, для юнаків – музика в помірному темпі, а для людей зрілого віку – твори у повільному темпі. В епоху Середньовіччя музично-просвітницька діяльність мала релігійний характер, оскільки церква монополізувала сферу освіти та освіти. Музичне просвітництво є важливим елементом культурного розвитку суспільства, що сприяє збереженню національної ідентичності, популяризації мистецтва та формуванню музичного смаку. На прикладі Дніпропетровщини можна простежити багатогранність цього явища, яке охоплює різні історичні періоди та форми діяльності [7].

Дніпропетровщина, як один із культурних центрів України, має багату історію музичного просвітництва, так у XIX столітті тут

активно розвивалися аматорські хорові колективи, які виконували народні пісні та класичні твори. У радянський період значну роль відігравали будинки культури, де проводилися концерти, лекції та музичні вечори.

Слід взяти до уваги результати наукової діяльності М. Ржевської, яка переконливо зазначає, що генерація митців-композиторів Наддніпрянської України, серед яких особливо відзначимо Я. Степового, М. Леонтовича, О. Кошиця, К. Стеценка, – на генному рівні пов'язана зі становленням культури України. Вони пізнали засади усталення культурних процесів майстрів-попередників, змістовність та вектори українського культуротворення, більш того, вони пішли далі своїх митців-натхненників, примножуючи їх культуротворчі, мистецькі звитяги.

Аналізуючи наукові джерела можемо визначити, що до різновидів музичного просвітництва належать: фольклорне просвітництво, музична освіта, популяризація музики через ЗМІ, культурно-просвітницькі проекти.

Сучасне мистецтвознавство наголошується суттєвим інтересом вчених до витоків минолих років культурного становлення. Наукові праці у царині мистецтва музики і, в цілому, культуротворення української нації, постають осердям вищезазначеного часу, що, наголосимо, вже пізнав усталення в сьогоденній історії української культури.

Хід еволюції музичного просвітництва на теренах Дніпровського краю можна вбачати, відповідно подальше вказаних, часових періодів.

Початкові – 20-і р. ХХ ст. У даний час присутнім є підвищення активності музичного життя, вищим ступенем якого постала еволюція музичного училища в тогочасну консерваторію.

Середні часи – 20-і - 80-і р. ХХ ст. Уніфікація та призведення до відповідних стандартів у музичній освіті – є головною ознакою цього культуротворчого процесу.

Завершення – 80-і р. ХХ - поч. ХХІ ст. Це час, що являє собою кульмінаційну точку духовно-емоційного піднесення українського народу. У цей час у музичній царині Дніпропетровщини здійснюється ключова подія, а саме – реорганізація Дніпропетровського музичного училища ім. М.І. Глінки в Дніпропетровську консерваторію ім. М. Глінки.

В 60-х роках у Дніпровському краї здійснюється активізація культурного спадку, щ обув усталеним й міцно примноженим у довоєнний час. Викладачі тодішнього училища ім. М.І. Глінки здійснювали активні лекторську та конйцертно-виконавську місії, наголосимо, із ціллю популяризації академічного музичного мистецтва, якомога більшої естетики у вихованні трудящого класу на численних підприємствах краю, у сільськогосподарських товариствах, багатьох закладах освіти, численних палацах культури, клубах, парках, закладах науково-дослідницького спрямування тощо.

В період 1975 – 1976 навчального року було здійснено низку масових культурних звершень, зокрема освітньо-творчі зустрічі з видатним музикантом, професором Київської консерваторії ім. П.І. Чайковського О. Пархоменко, із лауреатом численних міжнародних конкурсів А. Любимовим, професоркою Т. Ніколаєвою, масові зустрічі на відділах з багатьма випускниками минулих років навчання тощо.

Закцентуємо, що вагома творча активність означила змінність мистецьких функцій, що було динамізовано у Дніпровському краї багатьма високо професійними творчими колективами, а саме – колективами філармонії, численних театрів, а також навчально-освітніх установ.

По завершені 70-х р. XX століття культурний ареал Дніпровського краю стверджується в активності системного важіля як культурно-виховної активізації. Музика, і в цілому, мистецтво усвідомлюється як невід'ємна складова культури усталеного соціалізму, що формується і впроваджується в реальність багатьма представниками соціалістичного реалізму, членами самодіяльних художніх колективів, представниками організацій тогочасної профспілки, творчими особистостями музикантів-виконавців, композиторів, літераторів і поетів, та обовязково, у відповідності ідейним і моральним чеснотам радянського вектору життєтворення.

Отже, Дніпропетровщина, як один із культурних центрів України, має багату історію музичного просвітництва. У XIX столітті тут активно розвивалися аматорські хорові колективи, які виконували народні пісні та класичні твори. У радянський період значну роль відігравали будинки культури, де проводилися концерти, лекції та музичні вечори. Важливим етапом стало створення музичних шкіл, які сприяли професійному навчанню молоді.

Історичні сторінки України, зокрема й Дніпропетровщини, міцно переплетені з історіює козацтва, великою культурною спадковістю козацького часу, що еволюціонує і продовжує свій розвиток і у наш час. За показчиками тексту і музичного мовлення можна констатувати сродність пісень Дніпровського краю з великим пісенним спадком козацтва.

За козацької доби межі новочасного мегаполісу Дніпро та його краю знаходились у межах як невід'ємна частина Запорізької Січі. Підкреслимо, що початок багатьом містам Дніпровського краю поклали поселення зимівників особливо заможного козацтва тих далеких часів.

Наголосимо, що козацькі пісні Дніпропетровщини – це численні пісні історичного, а також народного змісту, це характерні думи, що відтворюють картини козацької доби, створені на території Дніпровського краю.

Серед найвідоміших пісень такого роду означимо:

«Ой, гук, мати, гук»;

«Ой з-за гори та ще й з-за лиману»;

«Із-за гір, з-за гір»;

«Ішов козак з Дону»;

«Садом-садом, пшениченька ланом» та ін.

В осередках запорозького, а також реєстрового козацтва періоду XVI – XVII століть, утворюється характерний вид української фольклорної творчості, а саме – козацькі пісні. У часи зникнення козацтва, деякі формотворчі художні засади, найбільш притаманні козацьким пісням, були глибинно успадковані нащадками Дніпровського краю. Цікаво, що манеру співу чоловіків, було перейнято жінками.

У Дніпровському краї до сьогодення було збережено, закцентуємо, в усному виді традиції, велике різноманіття варіантності виконання пісень козаків, що засвідчують численні експедиції з фольклору, котрі були здійсненні у 2000-х роках багатьма спеціалістами Дніпровського університету ім. О. Гончара, а також представниками Всеукраїнської організації молодих досліджувачів фольклорного спадку. Носії піснеспівів у їх поважному віці не активізують процеси передачі фольклору молодому поколінню.

Слід усвідомлювати різницю між козацькими піснями та піснями про козаків. До козацьких пісень належать уснопоетичні піснеспіви,

що були написані самими козаками, і розуміються як усвідомлення козацтва у його феномені суспільного усталення. Напротивагу, пісні про козаків – це характерні піснеспіви, що були написані у віддалені від козацького осередку, певною людиною, що була вражена постаттю того чи іншого козака. Тематика пісень про козацтво постає дуже актуальною і в наш час, на початку XXI століття, надихаючи людей міццю та духовною звитягою.

До прикладу назвемо такі пісні, що є надзвичайно відомі у Дніпровському краї:

«Стоїть козак на чорній кручі»;

«Їхав козак на війноньку» та ін.

Відомі польські письменники, а також діячі науки періоду XVI – XVII століть, зокрема І. Морштин, Б. Папроцький, С. Сарницький, І. Петрицій, у власних численних працях про Україну зазначають, що у лоні багатьох козацьких пісень було дуже багато історичних дум, а також своєрідних піснеспівів, що дуже вправно виконувались митцями під звучання акомпанементу кобзи.

Дану своєрідність зазначав ще Д. Яворницький, котрий стверджував, що тогочасні козаки дуже любили слухати різні пісні про історію їх рідного краю. Популяризували козацькі пісні кобзарі, а також лірники. Розлогим звуковеденням виконувались пісні, добре проспівувані та інтоновані, дещо з питаннями стосовно артикулювання слова.

Сьогоденна традиція виконання козацьких пісень належить саме жіночим творчим колективам, де рідкісним явищем постають змішані колективи чоловіків та жінок. Хоча, наголосимо, що раніше саме чоловіки були в основі зберігання традиції виконання козацьких пісень на Дніпропетровщині.

Зазначимо, що на засадах Дніпропетровського академічного театру опери та балету, у 1991 році було сформовано художній творчий ансамбль «Козацькі шляхи», котрий займався популяризацією найкращих зразків української музичної культури. Цей уславлений фольклорний колектив обіймав у репертуарі біль 100-а творів, а також представив численним слухачам біля 800 концертів. Закцентуємо й гастрольні тури цього колективу, що з успіхом проходили в таких країнах як Ізраїль та Польща.

Важливим завданням стосовно збереження козацьких пісень на Дніпропетровщині постає організація передавання фольклорного

спадку наступнім численним поколінням, а також підйом вагомості козацьких пісень у регіоні, котре можу бути здійсненним шляхом впровадження нових форм сценічного дійства, музично-театральних видовищ, численних виступах на радіо та телебаченні, а також створенні самобутньо-характерної реклами, своєрідних навчально-освітніх програм у закладах вищої освіти, у початковій та середній ланках освітньої системи. Актуально здійснювати численні експедиції у регіони побутування фольклорної спадщини Дніпропетровщини та відображати наслідки такого роду експедиційних звершень у засобах масової інформації, інтернеті тощо.

У сьогоденні здійснюється винятково повномасштабна робота стосовно зібрання та збереження фольклорного спадку Дніпропетровщини, багатьма вченими, викладачами-дослідниками, краєзнавцями, поціновувачами фольклорних скарбів. Козацькі пісні Дніпропетровщини популяризуються з театральних сцен, залів філармонії, навчально-освітніх помостів для початкових митців та майстрів музичної культури регіону та ін. Найголовніше, що козацькі піснеспіви допомагають стосовно підтримки духовного стану мешканців нашого краю, їх психологічної стабільності та вравноваженості, надають наснаги стосовно подальшим звитягам українського народу, його віри у духовні звершення.

Фестиваль «Пісенний край» є важливим культурно-просвітницьким заходом, який сприяє популяризації вокально-хорового мистецтва та збереженню народних музичних традицій. Фестиваль був започаткований як Всеукраїнський фестиваль-конкурс вокально-хорового мистецтва. Його мета – пошук і творче розкриття юних талантів, а також популяризація української музичної спадщини [4]. Фестиваль названий на честь видатних, широко відомих українських музикантів, таких як Михайло Кондратюк, Анатолій Солов'яненко, Борис Гмиря, Євгенія Мірошниченко та Дмитро Гнатюк. Учасники фестивалю – дитячі музичні школи, училища культури, педагогічні училища та університети з різних областей України. Конкурсанти змагаються у номінаціях академічного співу, народної та естрадної пісні.

Фестиваль сприяє розвитку молодих талантів, надаючи їм можливість виступати на великій сцені та отримувати професійні рекомендації. Він також є платформою для культурного обміну між різними регіонами України.

Цей фестиваль є яскравим прикладом того, як музичне просвітництво може об'єднувати людей і сприяти збереженню національної спадщини. Фестивалі, такі як «Пісенний край», сприяють популяризації фольклору серед молоді та збереженню традицій. Діяльність ансамблів, таких як «Криниця», які відтворюють автентичні народні мелодії.

Ансамбль «Криниця» є одним із найвідоміших фольклорно-етнографічних колективів Дніпропетровщини, який активно займається збереженням та популяризацією народної музичної спадщини. Ансамбль «Криниця» був заснований у місті Підгородному, яке має глибокі козацькі традиції. Колектив існує вже понад 35 років і офіційно визнаний ЮНЕСКО носієм елементу нематеріальної культурної спадщини «Козацькі пісні Дніпропетровщини». «Криниця» спеціалізується на виконанні автентичних народних пісень, зокрема козацьких, які відображають дух, сміливість, а також любов до рідної землі. Учасники ансамблю пропускають кожну пісню через серце, оживляючи слова та мелодії, що сягають корінням глибини української історії [9].

Колектив виступав на численних фестивалях в Україні та за кордоном, зокрема в Польщі, Угорщині, Болгарії та Білорусі. Їхні козацькі пісні стали надбанням нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО, що додає нового творчого імпульсу діяльності ансамблю.

Ансамбль створив дитячий колектив-супутник «Криниченька», який навчає молодь народному співу та популяризує українську музичну культуру. «Криниченька» вже має власний репертуар і успішно виступає на фестивалях, отримуючи заслужені нагороди. Ансамбль організовує концерти, майстер-класи та зустрічі, спрямовані на збереження народних традицій та залучення молоді до культурної спадщини. Колектив співпрацює з іншими ансамблями, такими як «Першоцвіт» і «Богуславочка», для спільного розвитку фольклорного мистецтва. Ансамбль «Криниця» є яскравим прикладом того, як народна музика може об'єднувати покоління та зберігати культурну спадщину для майбутніх поколінь. Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки є провідним центром музичної освіти, де готують професійних музикантів. Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки є одним із провідних музичних навчальних закладів України, який має багату історію та значний вплив на розвиток музичної культури регіону [7].

Академія включає в себе музичне училище, центральну музичну школу та вищий навчальний заклад. Пропонуються програми бакалаврату, магістратури та аспірантури з різних спеціальностей, таких як фортепіано, вокал, оркестрові інструменти, диригування та музикознавство.

Викладачами академії є провідні музиканти, композитори та науковці, які мають значний досвід у своїй галузі. Серед випускників академії – відомі музиканти, які зробили вагомий внесок у розвиток української та світової музики. Академія організовує численні концерти, фестивалі та конкурси, спрямовані на популяризацію музичного мистецтва. Вона також співпрацює з іншими музичними закладами та організаціями для розвитку культурного обміну.

Дніпровська академія музики винятково активно впроваджує найсучасніші інноваційні методи навчання, використовуючи модерні технології та онлайн-ресурси. Вона залишається важливим осердям, центром музичної освіти та культури в Україні. Музичні школи та училища регіону забезпечують базову освіту для молодих талантів Проведення майстер-класів із залученням відомих музикантів та викладачів. Радіо- та телепередачі, присвячені українській музиці, сприяють поширенню знань про музичну культуру.

Використання сучасних онлайн-платформ, таких як YouTube-канали та соціальні мережі, для популяризації музичних творів.

Портал «ДніпроКультура» є сучасним ресурсом, який популяризує музичну спадщину регіону через статті, відео та інші матеріали. Портал «ДніпроКультура» є унікальним культурно-просвітницьким проєктом, присвяченим збереженню та популяризації культурної спадщини Дніпропетровщини.

Портал був започаткований у 2017 році співробітниками Дніпропетровської обласної універсальної наукової бібліотеки ім. Кирила і Мефодія. Його мета – створення краєзнавчого ресурсу, який би висвітлював культурне надбання регіону, включаючи історію, мистецтво, традиції та літературу. Матеріали про історію міст і сіл Дніпропетровщини, народні обряди та звичаї. Інформація про театри, музеї, пам’ятники культури та видатних діячів мистецтва. Публікації про місцевих письменників, огляди літературного життя регіону. Опис природних пам’яток і туристичних маршрутів.

Користувачі порталу можуть переглядати фотографії пам’яток, читати твори місцевих авторів, знайомитися з мультимедійними

ресурами. Портал також запрошує до співпраці всіх, хто цікавиться культурою регіону, для наповнення його матеріалами.

У 2020 році портал був визнаний одним із найкращих інноваційних проєктів серед великих бібліотек України. Він виконує важливу роль у наповненні Інтернету унікальними краєзнавчими ресурсами. Цей портал є цінним джерелом інформації для всіх, хто цікавиться культурою та історією Дніпропетровщини.

Фестиваль «Джаз на Дніпрі» об'єднує місцевих та міжнародних виконавців, сприяючи культурному обміну. Він є одним із найвідоміших музичних заходів України, який має багату історію та міжнародне визнання.

Перший джазовий фестиваль у Дніпрі відбувся ще в 1968 році під назвою «Юність-68». Він став початком джазового руху в регіоні [8].

У 1987 році фестиваль отримав нову назву «Джаз на Дніпрі» і став платформою для виступів джазових колективів з усього СРСР [6].

Після перерви у 1990-х роках фестиваль був відроджений у 1999 році і з того часу проводиться регулярно.

Фестиваль проходить у рамках програми «Культурна столиця» міста Дніпро, що сприяє його розвитку та популяризації. Захід збирає виконавців із різних країн світу, включаючи США, Австралію, Європу та Азію. Локація фестивалю – мальовничий Монастирський острів, де облаштовано сцену та зону для глядачів. Фестиваль включає виступи відомих джазових музикантів, майстер-класи для молодих виконавців та спеціальні програми для дітей, такі як «Джаз діти».

Учасниками фестивалю були такі зірки, як Меттью Вітакер, Трой Робертс та Ді Ді Бріджуотер. «Джаз на Дніпрі» є важливою культурною подією, яка сприяє популяризації джазу в Україні та підвищенню культурного рівня міста.

Фестиваль об'єднує людей різного віку та культур, створюючи унікальну атмосферу музичного свята. Цей фестиваль є справжньою гордістю Дніпра та важливим внеском у розвиток джазової культури [7].

Сучасні тенденції музичного просвітництва на Дніпропетровщині пов’язані з активним використанням інноваційних підходів. Онлайн-курси, інтерактивні програми та цифрові архіви дозволяють залучати молодь до вивчення музичної культури. Також зростає популярність музичних фестивалів, які об'єднують різні жанри та стилі.

Діяльність новочасного українського композитора, уславленого майстра Володимира Зубицького, постає знаною в академічних та модернових царинах сучасної музичної культури. Творча активність у взаємодії особистісної стилістики інтонаційного мовлення, заснованої на взаємодії фольклорного спадку із сучасними композиторськими техніками, надзвичайно суттєво актуалізує здобутки видатного українського композитора В. Зубицького. У його розгалуженій жанровій палітрі особливо підкреслимо хоровий доробок, звернення до жанру хорового концерту, з примноженням глибинного значення національного коріння, витоків української традиційної музичної культури. Таким чином, різновиди музичного просвітництва на Дніпропетровщині відображають багатство та різноманітність української культури. Вони є важливим інструментом збереження традицій та розвитку сучасного музичного мистецтва. Завдяки поєднанню історичної спадщини та сучасних інновацій, музичне просвітництво продовжує відігравати ключову роль у культурному житті регіону.

Висновки. У контексті проведеного дослідження нами була зроблена спроба визначення особливостей процесу музичної просвітницької діяльності в історії музичної культури на прикладі Дніпопетровщини. Констатовано, що музичне просвітництво сприяє збереженню національної ідентичності та розвитку культурного життя регіону. Воно є важливим інструментом формування музичного смаку та залучення молоді до мистецтва. У зв’язку з цим, нами було визначено наступне: специфіка музичного просвітництва в контексті розгляду окремого регіону визначається, через його різновиди. Так у історичному аспекті, визначено, що, що музичне просвітництво на Дніпропетровщині має глибокі історичні корені, які сягають часів козацтва. У ХХ столітті регіон став центром музичної освіти та популяризації хорового мистецтва.

Аналізуючи різновиди музичного просвітництва, констатовано, що важливими його видами є фольклорне просвітництво, яке сприяє збереженню народних традицій через ансамблі, такі як «Криниця»; музична освіта, що охоплює діяльність академії музики ім. М. Глінки та інших навчальних закладів; популяризація музики через фестивалі, такі як «Джаз на Дніпрі» та «Пісенний край».

Виявлено взаємозв'язок регіональних, культурно-історичних і освітніх традицій як змістовна основа музичного просвітництва з

прикладу становлення та розвитку його різновидів на Дніпропетровщини, що дозволяє розглядати її як типовий приклад музично-просвітницької діяльності в Україні. Різновиди музичного просвітництва є спадкоємно-організаційною системою, що володіє великим педагогічним потенціалом, що впливає на формування соціально-культурного середовища.

Констатовано, що основними показниками процесу музичного просвітництва виступають систематичність та послідовність набуття теоретичних та практичних музичних знань; вироблення музично-оціночних уявлень у молоді, які формуються з урахуванням досвіду музичного сприйняття; участь у різноманітних формах музично-творчої діяльності; вплив розвинених форм музичної свідомості на різноманітні види матеріальної та духовної діяльності особистості з метою збереження національної ідентичності та формування національної самосвідомості.

Перспективи дослідження теми різновидів музичного просвітництва в історії української культури (на прикладі Дніпропетровщини) охоплюють кілька важливих напрямків:

1. Інноваційні підходи до музичного просвітництва. Дослідження впливу цифрових технологій на популяризацію музичної культури, зокрема використання онлайн-платформ, інтерактивних програм та соціальних мереж. Аналіз ефективності сучасних методик музичного виховання.
2. Регіональні особливості. Вивчення унікальних аспектів музичного просвітництва на Дніпропетровщині, таких як збереження козацьких пісень та розвиток фольклорних ансамблів. Порівняння музичної культури Дніпропетровщини з іншими регіонами України.
3. Історичний контекст. Глибше дослідження історії музичного просвітництва у регіоні, включаючи роль видатних музикантів та культурних діячів. Аналіз впливу соціально-політичних змін на розвиток музичної культури.
4. Соціальний вплив. Аналіз ролі музичного просвітництва у формуванні національної ідентичності та культурної свідомості. Вивчення впливу музичної освіти на розвиток творчих здібностей молоді.

Це відкриває можливості для подальших досліджень, які можуть сприяти збереженню культурної спадщини та розвитку мистецтва.

Список використаних джерел і літератури:

1. Громченко В.В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX – початку XXI ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика): монографія. Київ - Дніпро: ЛІРА, 2020. 304 с.
2. Гей, гук, мати, гук! Пісні Апостолівщини, зібрані бандуристом В.І. Кириленком. Дніпропетровськ: «Навчальна книга», 2017. 271 с.
3. Історія української та зарубіжної культури: навч. посіб. / за ред. С.М. Клапчука, В.Ф. Остафійчука. Київ: Вища школа. 2019. 326 с.
4. Історія відділу струнно-смичкових інструментів. Дніпропетровська консерваторія ім. М. Глінки (1898 – 2008). URL://https://dneprviolin.ucoz.ua/index (дата звернення: 12.04.2025).
5. Козацькі пісні Дніпропетровщини: бібліограф. нарис / [уклад. В. Вовк; ред. С. Чачко]; Держ. б-ка України для юнацтва. Київ, 2018. 14 с.
6. Лекції з історії вітчизняної та світової культурології. А. Яртись, В. Мельник. Львів: Світ, 2015. 567 с.
7. Лисенко Я.О. Музичне просвітництво Дніпропетровщини 50-70-х років: монографія. Дніпро: ЛІРА, 2017. 184 с.
8. Українські народні пісні, наспівані Д. Яворницьким: Пісні та думи з архіву вченого. Упоряд., вступ, ст., приміт. та комент. М.М. Олійник-Шубравська. К.: Музична Україна, 1990. 456 с.
9. Чабаненко В.А. Козацтво і фольклор. Енциклопедія історії України: у 10 т. редкол.: В.А. Смолій та ін. Київ: Наукова думка, 2017. Т. 4. 528 с.

References:

1. Hromchenko V.V. (2020). Wind solo in the European academic composer and performing creativeness of the 20th – the beginning of the 21st centuries (tendency of development, specifics, systematics). Monograph. Kyiv - Dnipro: LIRA, 304 [in Ukranian].
2. Hey, hoot, have, hoot! (2017). Pisni Apostolivshchyny, zibrani bandurystom V.I. Kyrylenkom. Dnipropetrovsk: Vyd. «Navchalna knyha», 271 [in Ukranian].
3. History of Ukrainian and foreign culture. (2020). Kyiv: Higher School. 326 [in Ukranian].
4. History of the department of stringed instruments. Dnipropetrovsk Conservatory named after M. Glinka (1898-2008). Retrieved from https://dneprviolin.ucoz.ua/index [in Ukrainian].
5. Cossack songs of the Dnipropetrovsk region: bibliograf. (2018). [V. Vovk, S. Chachko]. Kyiv, 14 [in Ukranian].
6. Lectures on the history of national and world culturology. Lviv: Svit, 567 [in Ukranian].
7. Lysenko, J. (2017). Musical education in the Dnipropetrovsk region in the 50th – 70th: monograph. Dnipro: LIRA, 184 [in Ukranian].

8. Ukrainian folk songs sung by D. Yavornytsky: songs and thoughts from the scientist's archive. Uporiad. ta koment. M.M. Oliinyk-Shubravska. Kyiv: Muz. Ukraina, 456 [in Ukrainian].
9. Chabanenko, V.A. (2017). Cossacks and folklore. Entsyklopediia istorii Ukrainy: 10 t. redkol.: V.A. Smolii ta in. Kyiv: Naukova dumka, T. 4. 528 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 25 квітня 2025 року

UDC 78.087.68
DOI 10.33287/222473

Berezutska Maryna,
Doctor of Philosophy, Associate Professor,
Professor of the Department of Folk Instruments
of Dnipro Academy of Music
тел.: (067) 965 - 31 - 66
e-mail: bermarser@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-5511-2195

REPERTOIRE AS THE BASIS OF ENSEMBLE-PERFORMING CREATIVITY (for the example bandura ensemble „Charivnytsia")

The purpose of the article is to determine the role of repertoire in the formation and development of ensemble bandura creativity using the example of the bandura ensemble „Charivnytsia". **Research methods**. The study used structural-functional, historical, as well as source studies, and methods of analysis and synthesis. **Scientific novelty** of the article. The role and significance of the repertoire in ensemble performance is established using the example of the bandura ensemble „Charivnytsia" of the Dnipro Academy of Music, as a bright representative of bandura ensemble performance in this research for the first time. The repertoire of student groups is the basis for the professional training of bandurists, therefore this study is of great importance for the development of bandura performance and the improvement of the educational system of specialists in national musical art. **Conclusions.** Repertoire is a generalizing concept, includes composer, performer and listener aspects. In this context, the co-creation (relationship) of the participants in this creative communication process is of enormous importance: composer – performer – listener. On the one hand, the repertoire is determined, and on the other hand, it itself determines the creative face of the musical band, the individual performing style, and the level of professional skill of the musical group. The repertoire of the student

bandura ensemble „Charivnytsia" is the basis of the creative activity of the musical group, which accomplishes educational, developmental and educational functions that are inextricably linked. The repertoire creates the fundament of the educational process with a modern competency-based approach to the professional training of bandurists. Only a correctly choose repertoire contributes to the creative growth of the musical group and the improvement of participants' performing skills.

The key words: repertoire, bandura ensemble, performing arts.

Березуцька Марина Сергіївна, професор кафедри народних інструментів Дніпровської академії музики, доктор філософії, доцент

Репертуар як основа ансамблево-виконавської творчості (на прикладі ансамблю бандуристів «Чарівниці»)

Мета статті – визначити роль репертуару в формуванні та розвитку ансамблевої бандурної творчості на прикладі ансамблю бандуристів «Чарівниці». **Методи дослідження**. У представленому науковому дослідженні були використані структурно-функціональний, історичний, джерелознавчий методи, а також методи аналізу та синтезу. **Наукова новизна** статті полягає у тому, що в даній науковій роботі вперше визначається роль і значення репертуару в ансамблево-виконавській творчості на прикладі ансамблю бандуристів «Чарівниці» Дніпровської академії музики, як яскравого представника ансамблевого бандурного виконавства. Саме репертуар студентських колективів є базою професійної підготовки бандуристів, тому це дослідження має велике значення для розвитку бандурного виконавства та вдосконалення освітньої системи фахівців національного музичного мистецтва. **Висновки**. Репертуар постає об'єднуючою данністю, що вміщує у собі композиторську, виконавську, а також слухацьку аспектність. В даній прогресії вагому сутність має взаємодіяльність (взаємозв'язок) учасників цієї мистецької комунікації: композитор – виконавець – слухач. Репертуар, з однієї сторони, означується, а з іншого боку – абсолютно сам окреслює творче коло мистецького колективу, його особистісний професійно-виконавський почерк, певний вектор професійності колективу. Репертуар ансамблю бандуристів «Чарівниці» – є підґрунтя мистецької активності колективу, він означує навчальну, розвиваючу і виховну функціональність. Репертуар генерує підвалини навчального процесу у новочасному компетентнісному векторі до академічної підготовки сучасного бандуриста. Лише вправно підібраний репертуар

активізує творчу звитягу колективу, а також примноження його виконавського хисту.

Ключові слова: репертуар, ансамбль бандуристів, виконавська творчість.

Research problem statement. The concept of repertoire is widely used in art, especially in the musical and theatrical fields. The word „repertoire" is most often used in the performing activities of musical art. *Repertoire* (French – *repertoire*) translated from Latin (*repertorium*) means a list. In musical art, repertoire is a unique result of the joint creativity of the composer, performer and listener.

Musical works become repertoire only when they are performed by a musician or a musical group. Thus, a musical work written by a composer can exist only in the composer's imagination or in the form of notes, without ever being performed. A musical work comes to life only when it sounds, when it is performed, and performed for a listener, that is, the public. Only in this case can we speak of a musical work as a repertoire. The modern scholar G. Golyaka believes: „in musical art, the repertoire reflects certain aesthetic, genre-style, national characteristics, as well as the individual qualities of the performer or group of performers. It has historical characteristics, since it is part of the teaching and performing practice of a certain historical period, and can exist in the form of a live performance, musical notation or discography" [1, 41].

Relevance in interaction with scientific and practical tasks. The greatest interest is caused by the processes of co-creation of the composer and performer in relation to the creation of a repertoire for a certain instrument (certain types of performing activity), in this case – a repertoire for the bandura (ensemble bandura performance). Bandura creativity is a multi-component phenomenon that includes a living process of creation, embodiment and perception of bandura works. The integral participants of bandura creativity are the composer, the performer-bandura player and the listener, who have a direct mutual influence on each other. The creation of the bandura repertoire is the result of bandura creativity, active interaction of all participants in the creative process. The repertoire is one of the ways that allows the bandura art to develop together with the national culture of the Ukrainian people and to realize its high purpose – to be a reflection of the self-awareness of Ukrainians. That is why the study of the repertoire as the basis of bandura creativity is a relevant topic of modern scientific research.

Analysis of current publications on the research topic. Over the past half century, numerous studies by scientists whose sphere of scientific interests is the communicative chain „composer – performer – listener" and a musical work in the form of „creation – performance – perception" confirm the relevance of this topic. Ukrainian and foreign scientists consider this issue from various positions, including O. Beregova, L. Gakkel, I. Yergiyev, O. Katrych, N. Kashkadamova, Ya. Milshtein, V. Moskalenko, L. Povzun, O. Samoilenko, B. Syuta and many others. The study of the repertoire itself in different fields of performing arts is research interests of such scientists as T. Plyachenko, T. Sidletska, V. Deynega, G. Golyaka, V. Voevodin, M. Pankiv, in bandura performance – V. Dutchak, N. Morozevych, T. Slyusarenko, O. Nikolenko, I. Lisniak, T. Yanytskyiy.

The purpose of the article is to determine the role of repertoire in the formation and development of ensemble bandura creativity using the example of the bandura ensemble „Charivnytsia".

The object of the study is ensemble bandura creativity, **the subject** of the study is the repertoire of the bandura ensemble „Charivnytsia".

Main material. The study of the processes of formation, existence, development, renewal, and expansion of the repertoire are directly related to such a modern direction of art history as „performance musicology" [2], with an emphasis on the fundamental mission of performance activity in the existence of musical thinking as a whole [3]. As musicologist V. Moskalenko pointes: „The basic importance for musical creativity is the process of thinking, which is based only on the ideas of musical sound, as well as on the ideas of possible ways of its performance" [5, 91].

It is quite appropriate in this regard to note that a necessary condition for the full existence of a musical work is all types of musical activity that ensure its musical life, namely: creation – performance – perception. V. Moskalenko defines the main elements of communication of a musical work – the author, the performer, the listener. According to him, „In the semantic space of a musical work, the direct participants in communication are the creative figures of the composer, the performer-interpreter, and even the listeners to whom this musical work is addressed... In addition to direct and reciprocal connections between the composer and the performer, the performer and the listener, there are no less significant connections between the composer and the listener of his work" [5, 224].

In musical art, repertoire is a general concept that includes the composer, performer, and listener aspects [1]. The result of the co-creation

of the composer and performer is the creation of a repertoire that is performed over a certain period of time for the listener, who directly participates in the creative process, and moreover, for the sake of which the interaction between the composer and performer occurs in general.

The original repertoire created by composers for a particular instrument plays a special role in the development of any musical instrument. At the beginning of the 20th century, the famous scientist, founder of the academic direction of bandura performance, Hnat Khotkevych, dreamed of the bandura joining the ranks of European musical instruments as an equal, but original instrument, therefore he saw the future repertoire of bandura players mainly as original. He wrote: „An instrument has the right to exist only when it gives something of its own, unique. Because when it has nothing original, but gives only what is already on other instruments, then the very need for its existence disappears. The bandura also has something of its own: you can play such things on it and perform them in a way that no other instrument can" [7, 33].

Only works written specifically for the bandura are able to reveal the bright possibilities of the instrument. This is confirmed by the history of almost all other musical instruments that have gone through a long path of academization. The development of performing skills on the piano would be impossible without the works of W. Mozart, L. Beethoven, F. Chopin, C. Debussy and many other composers who created excellent masterpieces of musical art for this instrument. The violin repertoire cannot be imagined without the works of A. Vivaldi, N. Paganini, G. Wieniawski, J. Sibelius. All instruments have come a long way through the centuries to obtain their original repertoire.

The bandura has its own path, inherent only to it. The history of its development goes back many centuries, while the main function of the bandura has always been special, which fundamentally distinguishes it from other musical instruments – it is the preservation of national traditions for the future generation, so its repertoire has been unchanged for many centuries. In addition, the bandura was intended primarily for accompanying singing. Modern Ukrainian composers have not only preserved this function of the instrument, but also brought a lot of new and modern things to it, turning it into new forms.

The original repertoire for solo bandura performance began to actively appear in the 50-60s of the 20th century, original works for bandura ensembles – only at the end of the 20th century. Musicologist, founder of

the Odessa Bandura Performance School N. Morozevych states: „In the process of concert development, all European instruments went through such stages when performance was ahead of composer creativity in its development and inspired it, especially in the initial period of the instrument's evolution" [4, 152].

The appearance of bandura performers (soloists and ensembles) at the end of the 20th century, whose high level of professional skill attracted modern composers, contributed to their creative collaboration.

There are obvious examples in bandura art where the collaboration of composers and performers has significant results. Thus, over the past quarter of a century, the appearance of original works for bandura ensembles has occurred thanks to the co-creation of composers with bandura groups, namely: V. Vlasov inspires the Odessa trio of bandura players „Malva", for whom he created most of his compositions, V. Martyniuk collaborates with the collective of the Dnipro bandura ensemble „Charivnytsia" and the testing of all her works takes place precisely in this ensemble in a creative alliance with the leaders of the bandura ensemble, O. Gerasymenko writes for the Lviv quartet „Lviv'yanky", whose leader she is herself.

Such cooperation has an undoubted mutual influence and benefit. For the collective – replenishment and at the same time updating of the repertoire, for the composer – performance of his works. Two components of a single whole, without which the full-fledged existence of a musical work is impossible. Thanks to such co-creation of the composer on the one hand and the performer on the other, it can be stated that bandura creativity is a living process not only of creation, but also of the existence of a certain musical work (or works), that is, a repertoire.

In 1991, Ukraine gained independence, which led to the rapid development of national self-awareness and contributed to the rise of national culture in all its manifestations. Bandura is a musical symbol of Ukrainians, which has accompanied the Ukrainian people for several centuries: from the Cossack Age to the present day. The songs of bandura players have always told about what most worried Ukrainians. Like any true folk art, it reflected the self-awareness of the people at all stages of its existence, it developed together with the Ukrainian nation. That is why bandura performance has long gone beyond the scope of ordinary instrumental performance. Numerous musicologists, namely A. Tereshchenko, V. Dutchak, N. Morozevich, T. Cherneta, I. Dmytruk, T. Slyusarenko, I. Lisnyak and many others, quite reasonably use the term

„bandura art" in relation to it in their dissertations and scientific publications.

In the 90s of the 20th century bandura art underwent a real revival. First of all, this became noticeable in the repertoire: it became more diverse in genres and styles. The works changed not only in their content, but also in their artistic qualities. The level of national consciousness of Ukrainians increased, the musical tastes of Ukrainian society became more demanding. Bandura art instantly responded to these challenges, which was inevitably reflected in the repertoire. It was on the wave of rapid revival that new original works appeared in the ensemble bandura repertoire, and this is not a random, but a completely natural phenomenon.

Performing activity and repertoire are inseparable and interrelated concepts. As the performer represents the repertoire, so the repertoire characterizes the performer. Each musician or group has a repertoire, which is an indicator of his performing level and determines his performing style. G. Golyaka defines the concept of „repertoire" as „a set of musical works actualized by subjective and objective factors, in which the specific creative guidelines of the performer (school, creative institution, etc.) are indirectly manifested" [1, 20].

The bandura ensemble „Charivnytsia" of the Dnipro Academy of Music is an educational group that has been actively engaged in creative (concert and performance) activities for more than 65 years. It is a bright and at the same time typical example of national musical culture, its repertoire reflects the development of the entire ensemble bandura performance. On the one hand, the ensemble „Charivnytsi" does not differ from other educational bandura ensembles of Ukraine in terms of goals, tasks and functions, on the other hand, it has certain features, its own traditions that distinguish it from other bandura ensembles, which is most reflected in its repertoire. The history of the student bandura ensemble „Charivnytsia", its diverse and constantly updated repertoire, indicate that „Charivnytsia" is a successful educational and concert group. The leaders of the student bandura ensemble „Charivnytsia" have enormous experience in training professional bandurists (in particular, artists of the bandura ensemble), confirmed by the achievements of the Charivnytsi's graduates, who have been working both in the Dnipro region and throughout Ukraine for more than half a century.

Student bandura ensembles are the main source of training for specialists in the field of ensemble bandura performance, as well as their

leaders and conductors, and the repertoire of these musical groups is the foundation of the professional training of bandura players. The repertoire of a student ensemble is the basis of the creative activity of the musical group. It performs educational, developmental and educational functions that are inextricably linked. The repertoire creates the basis of the educational process in the modern competency-based approach to the professional training of bandura players [6].

Based on studying the repertoire of the bandura ensemble, students master the specifics of performing musical works of various styles, genres, and forms, learn the peculiarities of interpreting the musical works of a particular composer, and expand their knowledge of music theory and music history, without which high-quality training of a professional ensemble bandurist is impossible.

The repertoire of the ensemble „Charivnytsia" over the past 15 years has included about 100 musical works (over the entire period of creative activity about 250). The repertoire is represented by a variety of styles, genres, and forms, as well as works by composers of different national schools from the 17th to the 21st centuries. Taking into account the specifics of bandura ensemble performance, namely, the bandura ensemble is both a choral and an instrumental group, in which the performers accompany themselves while singing, it should be noted that the repertoire includes vocal-instrumental works, instrumental works, works a capella, accompaniments for soloists (vocalists and instrumentalists), works for various performing ensembles involving various instruments, as well as chamber and folk orchestras, including arrangements of Ukrainian folk songs, arrangements of domestic and world classics. Moreover, the repertoire includes works of Ukrainian composers of the 20th-21st centuries and original works for the bandura ensemble by contemporary composers.

The direct connection between the performer (in this case, the bandura ensemble) and the listener occurs precisely through the repertoire. For bandura art, the correspondence of the performer's repertoire to the musical tastes and cultural requirements of the listeners has been formed over many centuries. The principle of correspondence of the repertoire to the self-consciousness of the Ukrainian people has deep historical roots and sacred significance for bandura players as keepers and bearers of national musical traditions; this principle still serves to unite the Ukrainian nation thanks to the powerful educational influence of bandura art. The bandura ensemble, as a unique phenomenon of Ukrainian culture and a musical symbol of

national identity, gives its participants a high mission of representing national culture and leading national ideology. This requires the ensemble leaders to pay special attention to the formation of not only technical and performing skills in their students, but also high moral qualities, which are based on the creation of appropriate professional and value orientations. Indeed, the presence in the repertoire of patriotic works and works that reflect the Ukrainian mentality and evoke a sense of national pride has an ideological and psychological impact on both listeners and performers. The awareness by the participants of the educational bandura collective of their belonging to the high mission of a living carrier of national musical culture, which represents Ukrainian musical art before a demanding audience (public) both live in concerts, competitions and festivals, and in the online environment (various social networks and video hosting sites) noticeably inspires students to persistently master the profession in general and the repertoire in particular.

Thus, the repertoire of „Charivnytsia" includes works that reflect the self-awareness of the Ukrainian people: love for their native country – «Dnipro rika – slavetna Ukrayiny» (*The Dnipro River – Glorious Ukraine*) by V. Martynyuk, «De viter zemlyu holubyt′» (*Where the Wind Doves the Land*) by I. Karabytsya, «Nad Ukrayinoyu» (*Above Ukraine)* by O. Bilash; faith in a happy future – «Ukripy nas, lyubov» (*Strengthen Us, Love*) by T. Stomati-Oleneva, «Ukrayina ye, Ukrayina bude!» (*Ukraine Is, Ukraine Will Be!*) by V. Demchyshyn; soulful lyrics – «Prylitay moya lastivka» (*Fly My Swallow*) by V. Martynyuk, «Mov choven zolotyy» (*Like a Golden Boat*) by M. Zherbin; the drama of women's fate – «Plavay lebedon′ko» (*Swim Swan*) by K. Stetsenko, «Na vhorodi kolo brodu» (*In the Garden by the Ford*) by A. Shtoharenko; jokes and humor – Ukrainian folk songs «Porizala pal′chyk» (*She Cut Her Finger*), «Oy yest′ v lisi kalyna» (*Oh, There Is a Viburnum in the Forest*); love of fun and dancing – Ukrainian folk song «I shumyt′ i hude» (*And it Rustles and Hums*), as well as «Utoptala stezhechku» (*She Trod the Path*) by V. Vlasov. Systematic work on mastering the repertoire that reflects national consciousness effectively helps in the formation of such consciousness and an active civic position among the members of the bandura collective themselves.

Conclusions. Repertoire is a generalizing concept, includes composer, performer and listener aspects. In this context, the co-creation (relationship) of the participants in this creative communication process is of enormous importance: composer – performer – listener. On the one hand, the repertoire

is determined, and on the other hand, it itself determines the creative face of the musical band, the individual performing style, and the level of professional skill of the musical group. The repertoire of the student bandura ensemble „Charivnytsia" is the basis of the creative activity of the musical group, which accomplishes educational, developmental and educational functions that are inextricably linked. The repertoire creates the fundament of the educational process with a modern competency-based approach to the professional training of bandurists. Only a correctly choose repertoire contributes to the creative growth of the musical group and the improvement of participants' performing skills.

Prospects for further study of the specified scientific topic. Many years of experience in forming and mastering the repertoire, accumulated by three generations of leaders of the bandura ensemble „Charivnytsia", represents an apparent value for the further development of bandura creativity. Analysis and popularization of this experience can bring great benefit to scientific research in the field of bandura art.

Список використаних джерел і літератури:

1. Голяка Г.П. Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару: дис. … канд. мист.: 17.00.03 / Суми: Сумський державний педагогічний університет ім. А.С. Макаренка. 2008. 188 с.
2. Давидов М.А. Виконавське музикознавство. Енциклопедичний довідник. – Луцьк: «Волинська обласна друкарня». 2010. 400 с.
3. Морозевич Н.В. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності: автореф. дис. … канд. мист.: 17.00.03 / Одеса: Одес. держ. муз. академія ім. А.В. Нежданової. 2003. 16 с.
4. Морозевич Н.В. Ідейно-смислові та стильові засади сучасних інсрументальних творів для бандури на прикладі «Концертного триптиху» В. Зубицького. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної консерваторії ім. А.В. Нежданової*. №. 2. 2001. С. 152–160.
5. Москаленко В.Г. Лекції по музичній інтерпретації: навч. посібник. Київ: Типографія Клякса. 2012. 272 с.
6. Сембрат А., Задоя С. Компетентнісний підхід у професійній підготовці педагога-бандуриста. *Теоретична і дидактична філологія. Серія Педагогіка*. № 27. 2018. С. 75–83.
7. Хоткевич Г.М. Бандура та її можливості: монографія / заг. ред. та передм. В.Ю. Мішалова. Торонто – Харків: Глас – Майдан. 2007. 92 с.

References:

1. Golyaka, G.P. (2008). Creative work by Volodimir Zubitsky in the Context of the Development of Modern Bayan Repertoire. Sumy State Pedagogical University, 188 [in Ukrainian].

2. Davydov, M.A. (2010). Performance Musicology. Volyn Regional Printing House, 400 [in Ukrainian].
3. Morozevich, N.V. (2003). Bandura art as cultural property of contemporaneity. Odesa State Music Academy, 16 [in Ukrainian].
4. Morozevich, N.V. (2001). Ideological, semantic and stylistic principles of modern instrumental works for bandura on the example of V. Zubytsky's „Concert Triptych". *Musical Art and Culture*. 2, 152–160 [in Ukrainian].
5. Moskalenko, V.G. (2012). Lectures on musical interpretation. Typography Klyaksa, 272 [in Ukrainian].
6. Sembrat, A., Zadoya, S. (2018). Competency-based approach in professional training of a bandura teacher. *Theoretical and didactic philology. Pedagogical series*. 27, 75–83 [in Ukrainian].
7. Khotkevych, G.M. (2007). Bandura and its possibilities. Glas – Maidan, 92 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 15 лютого 2025 року

UDC 784.9.071.2
DOI 10.33287/222474

Купіна Дарина 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

Пушкар Віолетта Віталіївна,
магістрантка кафедри історії та теорії музики
Дніпровської академії музики
тел.: (099) 949 - 64 - 02
e-mail: violp.work@gmail.com
https://orcid.org/0009-0001-1536-227X

КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНА ЦІЛІСНІСТЬ «П'ЯТИ МІШАНИХ ХОРІВ БЕЗ СУПРОВОДУ» ор. 64 Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО НА СЛОВА М. РИЛЬСЬКОГО

У статті розглянуто чинники, що дозволяють визначити п'ять хорових творів ор. 64 видатного українського композитора Бориса Лятошинського на слова Максима Рильського як цілісний хоровий цикл. **Мета статті** полягає у виявленні принципів об'єднання хорових мініатюр ор. 64 Б. Лятошинського на слова М. Рильського в

композиційно-драматургічну єдність. Перелік **методів дослідження** представляє поєднання жанрово-стильового, текстологічного, структурного, музично-семантичного типів аналізу, а також компаративного методу і узагальнення. **Наукова новизна** роботи полягає у конкретизації поетичних і музичних характеристик хорових творів ор. 64 Б. Лятошинського, що слугують підґрунтям для того, щоб називати цей опус циклом, що раніше не було належним чином висвітлено в музикознавчих працях, присвячених цьому хоровому опусу композитора. **Висновки**. Визначено, що «П'ять мішаних хорів без супроводу на тексти М. Рильського» ор. 64 Б. Лятошинського можна трактувати як органічно цілісний цикл, спираючись не лише на факт використання композитором поетичних текстів одного автора, а й на основі жанрової характеристики, музично-тематичних та композиційних ознак. Зокрема, у статті виявлено, що зв'язки між хорами ор. 64 утворюються за допомогою мелодико-інтонаційних засобів (включаючи спільні мелодичні звороти та інтертекстуальні зв'язки), спорідненості ладо-тональних рішень і фактурних особливостей (простежено схожість в організації фактури між першим і п'ятим, а також другим і четвертим номерами циклу). Окрім того, в роботі виявлено драматургічну лінію розвитку, симетричність опусу і навіть дзеркальність у його побудові, що підкреслює його внутрішню єдність і цілісність.

Ключові слова: українська музика XX століття, хорова творчість Б. Лятошинського, хоровий цикл, інтертекстуальність, хорова мініатюра, жанр, стиль, драматургія, ранні вірші М. Рильського.

Kupina Daryna, Candidate of Art Sciences, Docent, Professor of the Department of History and Theory of Music at the Dnipro Academy Music

Pushkar Violetta, Master's student of the Department of History and Theory of Music at the Dnipro Academy Music

Compositional and dramaturgical integrity of B. Lyatoshynsky's «Five unaccopmanied mixed choirs» op. 64 on the words by M. Rylsky

The article examines the factors that allow the five choral works op. 64 by the prominent Ukrainian composer Borys Lyatoshynsky, set to the poetry of Maksym Rylsky, to be defined as a unified choral cycle. **The purpose** of the study is to identify the principles by which Lyatoshynsky's choral miniatures Op. 64, based on Rylsky's texts, are brought together into a compositional and dramaturgical unity. **The research methods** combine genre and stylistic, textological, structural, and musical-semantic analysis,

as well as comparative method and generalization. **The newness** of the article is in the specification of poetic and musical features of the choral works op. 64 by Borys Lyatoshynsky that provide grounds for considering this opus a cycle – a perspective that has not been adequately addressed in previous musicological studies of this choral opus. **Conclusions**. It is established that Five mixed choirs a cappella on the texts by M. Rylsky, op. 64 by Borys Lyatoshynsky, can be interpreted as a cycle not only due to the use of texts by a single poet, but also based on genre, musical-thematic, and internal compositional features. It is noted that the composer selected early landscape lyrics by M. Rylsky, distinguished by their rich poetic devices and depth of meaning. The article emphasizes the genre characteristics of the individual choruses, which represent different poles of lyrical expression. At the same time, connections between the pieces of op. 64 are revealed through melodic and intonational means (including shared melodic formulas and intertextual references), as well as through similarities in tonal planning and textural design (notably between the first and fifth, and second and fourth pieces of the cycle). Additionally, the study identifies a dramaturgical line of development and a symmetrical structure based on mirror-like logic, which underscores the internal unity and integrity of the choral cycle.

The key words: Ukrainian music of the 20th century, choral works of B. Lyatoshynsky, choral cycle, intertextuality, choral miniature, genre, style, dramaturgy, early works of M. Rylsky.

Постановка проблеми. Борис Лятошинський – один із найвидатніших українських композиторів XX століття, творчість якого привертає увагу багатьох дослідників вже протягом тривалого часу. Особливий інтерес представляє його хорова музика, що є достатньо різноманітною як за жанровими найменуваннями, так і за стилістичними якостями. Хорова спадщина Б. Лятошинського, до якої відносяться кантати, обробки народних пісень, досі не є всебічно вивченою. До своєрідної *terra incognita* потрапили й хорові мініатюри на слова різних поетів. Серед усіх хорових опусів привертають увагу твори на ранні вірші Максима Рильського, якого також вважають знаковою фігурою української культури. Хорові мініатюри ор. 64 – це справжні перлини української хорової музики, водночас їхнє наукове осмислення досі не можна вважати вичерпним, що є несправедливим упущенням з боку музикознавчої спільноти. Отже, **актуальність** цієї статті полягає в необхідності всебічного та досконалого дослідження

хорових мініатюр Б. Лятошинського на слова М. Рильського, що може стати підґрунтям для більш глибокої виконавської інтерпретації цієї музики у майбутньому.

Огляд літератури. Сьогодні творчість Бориса Лятошинського особливо привертає увагу дослідників. Серед цих праць – біографічні нариси (М. Копиця [6], В. Самохвалов [15], Р. Варнава [4] та ін.), епістолярна спадщина [8], окремі дослідження М. Копиці, М. Новакович, І. Савчука [14] та інших дослідників, у яких висвітлюються різні риси творчості композитора та розглядаються окремі жанри. Хорова музика композитора також активно досліджується в працях українських музикознавців (А. Бакумець [3], С. Якимчук та ін.). У статтях Х. Волосянчук [5], В. Мойсіюка і В. Шкоби [10] аналізуються хорові мініатюри на слова М. Рильського, та, водночас, ці наукові праці не до кінця висвітлюють особливості хорів без супроводу ор. 64 та не розглядають збірку з позицій композиційної та драматургічної цілісності.

Мета роботи – визначити принципи об'єднання хорових мініатюр ор. 64 Б. Лятошинського на слова М. Рильського в композиційно-драматургічну єдність.

Об'єктом дослідження виступає хорова творчість Б. Лятошинського, а **предметом** – стилістичні та композиційно-драматургічні особливості хорового циклу ор. 64 Б. Лятошинського на слова М. Рильського.

Виклад основного матеріалу. Максима Рильського можна вважати однією з найвидатніших фігур української культури ХХ століття. Так, українська літературна критикиня В. П. Агеєва називає його «першорядним майстром» [2, 11] свого часу. Водночас, при очевидному його значенні для української поезії, він зробив свій внесок і в музичне мистецтво. Так про постать цього митця говорить українська композиторка й музикознавиця Богдана Фільц: «Значення М. Рильського для музичної культури України важко переоцінити. Музика була для нього невід'ємною частиною його художньої свідомості та творчого буття. Глибока й самобутня поезія Максима Тадейовича, наскрізь пронизана музичними образами, постійно надихала митців багатьох поколінь на створення музичних композицій різних жанрів» [17, 191].

Багатогранні та глибокі вірші М. Рильського стали джерелом натхнення численних музичних творів. Симптоматично, що до текстів

цього поета зверталося багато композиторів, серед яких такі визначні постаті в українській музиці, як Левко Ревуцький, Борис Лятошинський, Георгій Майборода, Василь Барвінський, Леся Дичко, Іван Карабиць, Богдана Фільц – цей список можна продовжувати. Вагому частину музичних опусів на слова поета складають хорові твори – як масштабні, так і мініатюри. Серед перших найбільш відомими є кантата-симфонія А. Штогаренка «Україно моя», кантати Л. Ревуцького «Ода пісні» та І. Щербакова «У присмерку осінньої алеї» тощо. Якщо ж говорити про жанр хорових мініатюр, то яскравими прикладами реалізації текстів М. Рильського є твори для хору a cappella Б. Лятошинського та Г. Майбороди, створення яких припало на 60-ті роки ХХ століття – дуже продуктивний час в історії української музики.

Тож, у 1964 році були опубліковані два опуси хорових творів a cappella Б. Лятошинського на поезії М. Рильського. Водночас, згідно з наявними джерелами, концепція створення хорового циклу на тексти видатного українського поета виникла у композитора значно раніше. Імовірною відправною точкою цього задуму стало відзначення ювілею Максима Тадейовича, що слугувало своєрідним імпульсом до художнього осмислення його поетичного спадку в музичній формі.

Загалом у творчому доробку Б. Лятошинського налічується дев’ять хорових мініатюр, написаних на поетичні тексти М. Рильського. Із них п’ять творів увійшло до ор. 64: «Осінь», «Дощ», «Широке поле», «Колискова» та «Дощ одшумів». У виданні ці твори представлені під узагальненою назвою «П’ять мішаних хорів без супроводу на тексти М. Рильського», без зазначення конкретного програмного заголовку. Такий підхід до публікації може створювати враження про автономність кожного з хорів, тобто про їхню приналежність до жанру окремих мініатюр, а не до єдиного цілісного циклу.

Варто зазначити, що А. Бакумець також називає опуси хорів на слова М. Рильського «циклічними композиціями» [3, 37], у яких об’єднуючим фактором виступають поетичні тексти одного автора. Водночас дослідниця зазначає, що «циклізація може проявлятися на різних рівнях художньої цілісності: жанровій, змістовній, формотвірній, музично-драматургічній, темповій, темброво-інтонаційній» [3, 49]. Спираючись на це твердження та на детальний аналіз композиційної структури, художніх інтенцій та поетичного

змісту ор. 64 можна говорити про існування внутрішньої єдності між творами опусу. Зокрема, можна простежити спільні інтонаційно-тематичні зв'язки, стилістичну цілісність, а також наявність образної логіки розвитку, що відповідає ознакам хорового циклу як жанрового утворення.

Тенденція об'єднання хорових творів на слова М. Рильського у цикл у 60-ті роки є сталою. А. Бакумець зазначає, що у хоровому циклі Г. Майбороди «П'ять хорових прелюдів» на слова М. Рильського (1962), написаному на тексти раннього поетичного періоду, чинниками єдності драматургії є «оригінальна образна аналогія, яку проводить автор між порами року й пов'язаними з ними людськими почуттями, та принцип контрасту, закладений у протиставленні двох полярних емоційних сфер циклів: весняної – світлої, безтурботної, сповненої надії й тяги до життя, (утіленої у струнокості акордової фактури, ясності та логічній завершеності репризних форм), й осінньої – меланхолійної, зануреної у світ внутрішніх рефлексій, печалі та суму, (вираженої у поліфонічній звуковій тканині та безперервності, в'язкій наскрізності композиційних побудов)» [3, 116–117]. Це з одного боку засвідчує високий потенціал ранніх віршів М. Рильського, а з іншого проявляє загальні стильові тенденції української хорової музики 60-х років XX століття.

Ідея цілісності опусу 64 Б. Лятошинського простежується вже на рівні добору поетичного матеріалу. Композитор звертається до раннього періоду творчості М. Рильського, що відзначається вишуканою музичністю, тонкою образністю та наявністю загального символістського фльору, який органічно резонує з композиторським мисленням Б. Лятошинського та його стильовими пошуками. Такий вибір є показовим і, водночас, несподіваним, особливо з огляду на домінуючу на той час естетику соцреалізму. Це підтверджує й сам поет в одному з листів до композитора, де він із подивом зазначає зацікавленість Б. Лятошинського саме його ранніми творами: «І що це Вам заманулося – писати музику на мої незрілі, напівдитячі вірші!» *(переклад мій – В. П.)* [13, 513]. Зважаючи на те, що перша збірка поета, до якої звернувся Б. Лятошинський, була видана, коли М. Рильському було тільки п'ятнадцять років, така реакція митця видається цілком природною. Проте на думку багатьох літературознавців, поезія цього періоду вже вирізняється багатством поетичних засобів і глибиною смислового навантаження, що пояснює увагу композитора до них.

Для перших двох хорів («Осінь» і «Дощ») Б. Лятошинський взяв тексти з циклу «Осінні пісні», що увійшов до першої збірки поета «На білих островах» (1910) («Осінь на землю тихенько спускається…» і «Дощ летить з хмар густих…»). Поетичним першоджерелом для третього хору було обрано вірш «Широке поле… темна даль…», що вийшов поза збіркою у 1912 році. У останніх двох номерах опусу («Колискова» та «Дощ одшумів») використано поезії, що вийшли у 1918 р. в другій поетичній збірці «Під осінніми зорями» («Спи в своїй білій постелі…» та «Дощ одшумів. Блакить ясніє…»).

Критики охарактеризували ці вірші як неоромантичну поезію. Так, Т. Скиба, дослідниця ранньої творчості поета, відмічає: «… поетичний світ першої збірки М. Рильського в основних своїх рисах романтичний, оскільки тут простежується усвідомлення ліричним героєм глибокого контрасту між світом мрій і земним світом. Романтичне двосвіття збірки представлене двома сферами: земним світом, що пов'язаний з природою, та світом духу, поривань до ідеального – до білих островів» [16, 18]. Ця тенденція зберігається й у другій поетичній збірці. У свою чергу Б. Лятошинський звертається саме до текстів із першої сфери – сфери земного світу, світу природи.

Кожен із поетичних текстів, обраних композитором для музичної інтерпретації, належить або пейзажної чи пейзажно-медитативної лірики. Чистий пейзажний жанр репрезентують вірші, взяті для хорів «Осінь» і «Дощ». Текст третього хору («Широке поле») є прикладом медитативної поезії, адже у змісті вірша через призму природних образів постає рефлексія на глибокі філософські питання. У текстах хорів №4 «Колискова» та №5 «Дощ одшумів» пейзажні мотиви супроводжують інтимно-особистісне звернення ліричного героя, підкреслюючи експресивність поетичного висловлювання.

Відповідно до змісту виокремлюється жанрова характеристика цих хорів. Згідно класифікації хорових мініатюр, що була запропонована Л. Пархоменко [11], хори ор. 64 представляють різноманітну палітру лірики[6], а саме: «Осінь» і «Дощ» – ліричний хор-пейзаж, «Широке поле» – лірико-психологічна медитація-рефлексія, «Колискова» і «Дощ одшумів» – ліро-епічні роздуми.

[6] Л. Пархоменко [11] виділяє п'ять видів жанру хорової п'єси, по декілька видів у кожній: 1) героїчні (хори-марші; хори єднання) та героїко-епічні (гімни; славлення); 2) епічні (оповіді, балади; монологи) і ліро-епічні (роздуми, нариси); 3) ліричні (сповіді, елегії; пейзажі) та лірико-психологічні (медитації, рефлексії; алегорії); 4) драматичні (поеми; сцени); 5) характерні (побутові сценки; начерки; гуморески).

Стильова характеристика циклу ор. 64 не може бути визначена однозначно, що в узагальненому вигляді віддзеркалює проблему пізньої творчості Б. Лятошинського. Водночас, можна говорити про стильову багатогранність опусу, який об'єднує в собі риси символізму та постромантизму. Очевидним є й той факт, що в хорових творах пізнього періоду творчості закладаються основи неоромантичного українського хорового стилю кінця XX століття.

Варто зазначити, що й образний світ обраних поезій близький естетиці творчості Б. Лятошинського. Так, мотив осені простежується як у його ранніх творах, так і в пізніх опусах (наприклад, романс «Листя осіннє шуміло» ор. 6, хори «Осінь» ор. 47, «Осіння ніч» ор. 62). І хоча сам образ осені безпосередньо згадується лише в першому з перелічених віршів, цей номер задає відповідний меланхолійний настрій, створюючи смисловий контекст для наступних номерів.

Розглянемо фактори єдності циклу ор.64 на декількох рівнях – тексто-поетичному, архітектонічному, мелодико-інтонаційному, ладо-тональному та узагальнюючому – смисловому.

Тексто-поетичний рівень. Особливої уваги заслуговує система внутрішніх текстових перегуків, яка формує драматургічну єдність опусу. Зокрема, простежуються чіткі смислові та образні зв'язки між другим і фінальним хорами: вірш «Дощ летить з хмар густих» завершується рядком «дощ тихенько шумить», який знаходить безпосереднє відлуння в назві та перших словах п'ятого хору – «Дощ одшумів». Така структура створює ефект обрамлення і надає цілісності всій побудові циклу.

Крім того, останній хор може інтерпретуватися як відповідь на екзистенційні питання, порушені ліричним героєм у третьому номері («Широке поле»), де внутрішній неспокій, сумніви й пошук сенсу виражаються через поетичні образи відкритого простору та нескінченної дороги. Таким чином, п'ятий хор виконує функцію смислового та психологічного завершення, що також підтверджує цілісність опусу.

Архітектонічний рівень. Зазначимо, що всі тексти віршів виявляються симетричними, утворюючи певну арочність на композиційному рівні. Так, у віршах, що лягли в основу хорів «Осінь» і «Дощ одшумів», смислова арка будується за рахунок повтору текстової фрази в першому й останньому рядках (цей прийом також називається анепіфорою). Яскраво виражену арочну структуру

демонструє вірш «Дощ летить з хмар густих…», у якому спостерігається дзеркальна симетрія ключових образів – дощу (1 і 6 рядки), землі (2 і 5 рядки) та вітру (3 і 4 рядки), що повторюються на початку та наприкінці тексту, створюючи структурно-смислове обрамлення. У тексті хору «Широке поле» присутня епанафора – повторення останньої фрази першої строфи *(«І тихих мрій солодка мить…»)* на початку наступної *(«Солодка мить… А в небесах…»)*. А у вірші «Спи в своїй білій постелі», використаному в четвертому хорі, весь останній рядок строфи стає епіфорою *(«В тихому сні»)*.

Відзначимо, що композитор не обходить стороною цю особливість поетичної будови. Наприклад, у хорі №1 фраза «осінь спускається» є в першому рядку – *«Осінь на землю тихенько спускається»* – і в трохи зміненому вигляді в кінці – *«Тиха, задумлива осінь спускається»*. Відмінність від початкової версії зумовлює і мелодичний зсув у музиці: в кінці точка опори зміщується до п'ятого ступеня (Рис. 1). А от фраза «Дощ одшумів» у п'ятому хорі залишається незмінною і в тексті, і, відповідно, в мелодії.

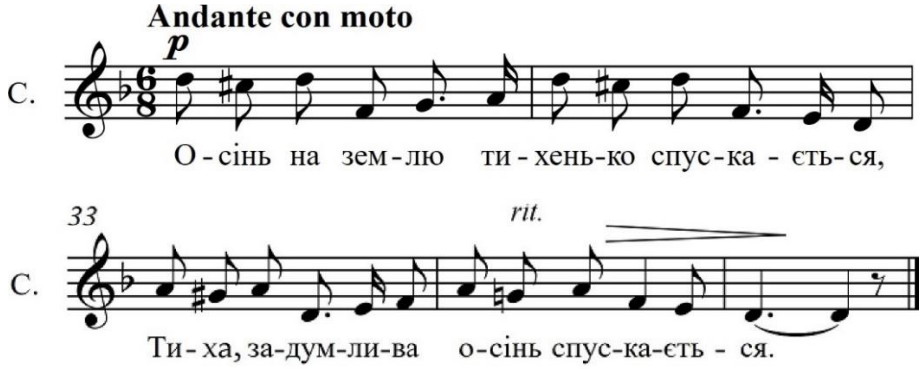


Рис. 1. Музичне втілення анеіфори «осінь спускається» на початку (тт. 1-2) та в кінці (тт. 33-35) хору № 1 «Осінь»

Структурна симетрія, а подекуди і дзеркальність відзначається і в організації музичного матеріалу хорових мініатюр ор. 64. Вона проявляється як у побудові мелодичних ліній і гармонічних послідовностей, так і формотворчих елементів. Це говорить про свідоме конструювання драматургії циклу і демонструє прагнення композитора до внутрішньої єдності та композиційної цілісності.

Так, однією з найбільш виразних ознак цілісної композиційної логіки циклу стає організація фактури. Якщо зробити умовну схему типів фактури хорових творів циклу, то постає модель А-В-С-В-А, яка

наочно демонструє симетричну будову. Так, у фактурному плані хори № 1 «Осінь» та № 5 «Дощ одшумів» стилістично близькі: обидва мають плинну, багатоголосну тканину з виразною самостійністю партій, особливо в нижніх голосах, при цьому жіночі голоси утворюють більш тісне тематичне й інтонаційне переплетення на тлі імітаційного викладу. У хорах «Дощ» і «Колискова» (№ 2 і № 4 відповідно) наявні два контрастні пласти фактури, один з яких представляє мелодичну лінію, а інший – остинато. У хорі № 3 «Широке поле», тобто середньому, центральному номері циклу, єдиному є акордова фактура з переключеннями на імітаційні побудови.

Зв'язки між хорами констатуються також на ***мелодико-інтонаційному рівні.*** Наприклад, у творах «Осінь» і «Дощ» використовується однаковий допоміжний зворот, що неодноразово зустрічається в першому хорі та з якого починається другий хор (і вони обидва починаються з ходу *d-cis-d*). У цих творах композитор «реагує» на зміст тексту, користуючись засобами звукопису. Так, наприклад, на словах «спадає» та «спускається» в першому хорі мелодія рухається вниз, а у другому хорі за допомогою фактурних і фонічних засобів утворюється звукообраз дощу. Також у номерах «Дощ» і «Колискова» у другому фактурному пласті постійно зберігається рух на велику та малу секунди як у низхідному, так і у висхідному напрямку (Рис. 2 і 3).

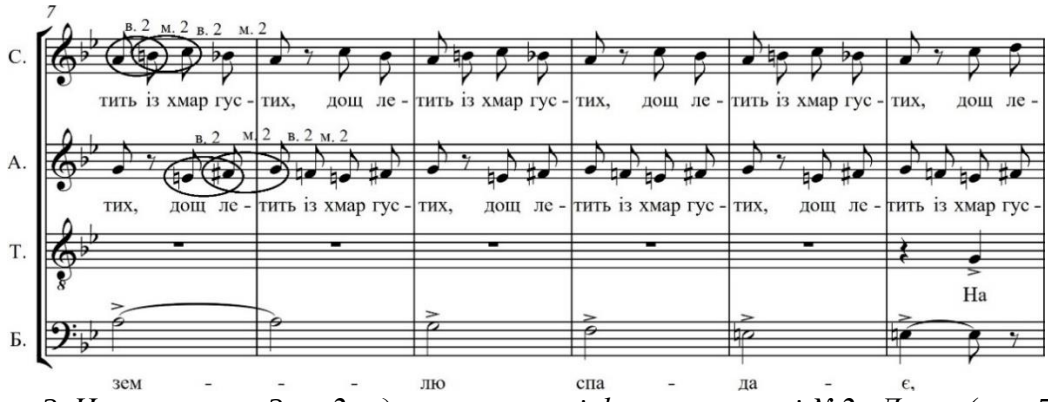



Рис. 2. Чергування в. 2-м. 2 в другому пласті фактури в хорі №2 «Дощ» (тт. 7-13).

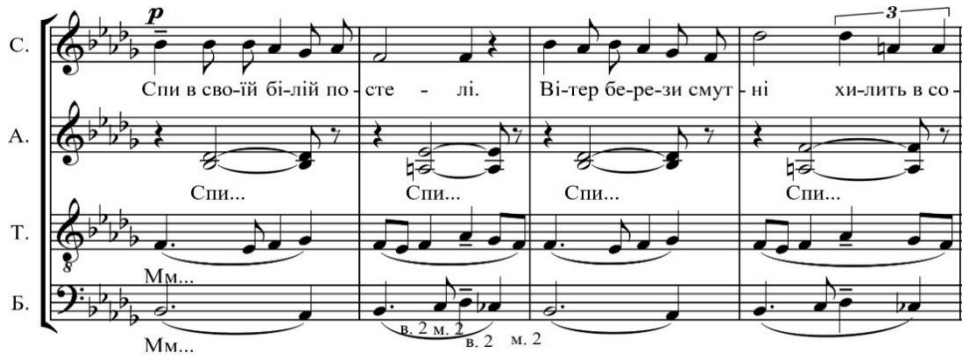


Рис. 3. Чергування в. 2-м. 2 в другому пласті фактури в хорі №4 «Колискова» (тт. 5-11).

Окрім зазначених особливостей мелодико-інтонаційної спільності між окремими номерами, у структурі циклу містяться виразні інтертекстуальні зв'язки, які формують наскрізне смислове поле між поетичними та музичними компонентами окремих номерів. Наприклад, у хорі «Широке поле», у якому постають питання невідомості майбутнього, є два мотиви-посилання на твори інших композиторів. Першим з них є затактові інтонації на початку другого та останнього розділу хору, ритмічна структура яких виразно асоціюється з «темою долі» з П'ятої симфонії Л. Бетховена. Другий – це стрибок на малу сексту *a-f* із подальшим хроматичним спуском, що нагадує лейтмотив томління з опери «Трістан та Ізольда» Р. Вагнера. Досліджуючи інтертекстуальність в українській музиці, Є. Харченко [18] стверджує, що подібна секста *a-f* є одним із трьох характерних для творчості Б. Лятошинського зворотів. Інші два мотиви – це висхідна секунда *c-d* (або *cis-d*), пов'язана з ім'ям дружини композитора Маргарити Царевич, та низхідна секунда *b-a*, в якій закодовано ініціали самого автора. Із поєднання цих двох монограм в мелодії сопрано і альтів починається перший хор, а також вони вплетені в мелодичну канву хорів «Дощ» і «Колискова». У згаданій затактовій інтонації хору «Широке поле» втілюється монограма Б. Лятошинського на рівні гармонії через використання звороту *b-moll-A-dur*.

На ***ладо-тональному рівні*** також прочитується симетричність опусу. У перших двох хорах поєднуються мінор та фригійський лад, а в останніх двох – натуральний і гармонічний види відповідного ладу. Перший і третій хор звучить в *d-moll* (водночас, у третьому номері констатуємо «підвішений» стан тональності), а тональна характеристика останнього – *A-dur* – домінанта початкового *d-moll*. Для другого і четвертого хорів використані однойменні тональності: *B-dur* в хорі «Дощ» і *b-moll* в хорі «Колискова». Зазначимо також, що тональності останніх двох хорів («Колискової» та «Дощ одшумів») масштабують гармонічний зворот з третього хору, закріплюючи монограму композитора і на тональному рівні.

Смисловий рівень. У даному хоровому циклі простежується чітко вибудувана драматургічна траєкторія, що об'єднує окремі номери в єдиний художній простір. «Осінь» і «Дощ» налаштовують на меланхолійно-спокійний стан, відтворюючи його і текстом, і музичними засобами. Перші два хори готують до третього,

центрального номеру «Широке поле», де втілюються філософські смисли, які в певній мірі проявлені в четвертому номері. Останній хор сприймається як життєствердний фінал, у якому даються відповіді на задані питання. Задля підсилення стверджувального ефекту хору «Дощ одшумів» Б. Лятошинський навіть дозволяє собі доповнити текст (що взагалі-то не є притаманним для нього): в останньому рядку композитор додає урочисту фразу «Блакить ясна!», ставлячи конкретну крапку в циклі. Якщо піднятися на рівень узагальнення, то хори циклу ор.64 можна розуміти як цілісну симфонічну концепцію, парадоксально (проте не менш органічно) реалізовану в серії хорових мініатюр. Це підтверджує слова одного з перших інтерпретаторів циклу, всесвітньо відомого українського хорового диригента Віктора Іконника, який свого часу назвав хорові цикли Б. Лятошинского на слова М. Рильського «мікросимфоніями».

Висновки. Отже, наведені спостереження дозволяють охарактеризувати хоровий опус 64 Бориса Лятошинського на слова Максима Рильського як інтонаційно, композиційно та драматургічно цілісний цикл, у якому композитор зумів об’єднати, на перший погляд, стилістично й образно різнорідні твори в єдине художнє ціле. Такий підхід вкотре доводить високий рівень майстерності композитора та глибоке розуміння ним поетичного першоджерела.

На жаль, ці хори сьогодні виконуються не часто, що видається несправедливим як з огляду на високу мистецьку цінність і концептуальну довершеність творів, так і з точки зору їх естетичної привабливості та потенціалу для інтерпретації в сучасному хоровому репертуарі. Безперечно, подальше осмислення та популяризація цих композицій сприятиме не лише глибшому розумінню хорової спадщини Б. Лятошинського, а й збагаченню національного культурного простору.

Перспективи дослідження полягають у подальшому вивченні хорової творчості Бориса Лятошинського, що дозволить поглибити уявлення про його композиторський стиль та привернути увагу виконавців задля популяризації цієї музики.

Список використаних джерел і літератури:

1. Агеєва В.П. Мистецтво рівноваги. Максим Рильський і його час. 2-ге вид., переробл. К.: Віхола, 2023. 336 с.
2. Агеєва В.П. Психоаналіз соцреалізму: лірика Максима Рильського періоду зламу. *Наукові записки НаУКМА. Філологічні науки*. 2009. Т. 98. С. 11–24.

3. Бакумець А.Ю. Жанрово-стильові особливості хорових циклів українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... д-ра філософії за спец. 025 «Музичне мистецтво» / НАКККіМ. Київ, 2021. 253 с.
4. Варнава Р.А. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання «образу автора» (на прикладі Бориса Лятошинського та Василя Барвінського): дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / ЛНМА ім. М.В. Лисенка. Львів, 2017. 224 с.
5. Волосянчук Х. Робота композитора з вербальним першоджерелом (на прикладі хорового циклу Б. Лятошинського «П'ять мішаних хорів без супроводу на слова М. Рильського», ор. 64). *Київське музикознавство*. 2016. № 54. С. 42–50.
6. Копиця М. Д. Джерелознавчий аспект у вивченні спадщини Б. Лятошинського. *Музичний світ Б. Лятошинського*. К.: Центрмузінформ, 1995. С. 89–93.
7. Літературознавчий словник-довідник. К.: ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
8. Лятошинський Б. – Глієр Р. Епістолярна спадщина: у 2 т. К., 2016. Т. 1. 768 с.
9. Ляшенко І. Етнокультурологічна характеристика творчої співдружності Бориса Лятошинського та Максима Рильського. *Науково-теоретична конференція присвячена 100–річчю від дня народження Бориса Лятошинського* / упоряд. М. Копиця. К., 1995. С. 35–49.
10. Мойсіюк В., Шкоба В. Модерністський звукопис у П'яти хорах Бориса Лятошинського на вірші Максима Рильського: стилістика хорового мислення. *Fine Art and Culture Studies*. 2022. Вип. 1. С. 148–156.
11. Пархоменко Л. Українська хорова п'єса. *Хрестоматія з хорознавства*: навч. посіб. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2013. С. 323–334.
12. Рильський М. Зібрання творів у 20 т. К.: Наукова думка, 1983–1990. Т. 1. Поезії 1907–1929. Проза 1911–1925. 1983. 534 с.
13. Рильський М. Зібрання творів у 20 т. К.: Наукова думка, 1983–1990. Т. 20. Листи (1957–1964). 1996. 894 с.
14. Савчук І. Б. Борис Лятошинський і польська культура. Комунікативні поля творчості: дис. … д-ра мист.: 26.00.01 / НАМУ. К., 2020. 447 с.
15. Самохвалов В. Я. Борис Лятошинський. К.: Музична Україна, 1974. 48 с.
16. Скиба Т. Поетичний ідіостиль ранньої творчості Максима Рильського: дис. … канд. філол. наук: 10.01.06 / КНУ ім. Т. Шевченка. К., 2013. 203 с.
17. Фільц Б. Максим Рильський в історії української музичної культури. *Слов'янський світ.* 2011. № 9. С. 174–196.
18. Харченко Є. Інтертекстуальність в українській музиці двадцятого століття: інтонація, жанр, стиль: інтонація, жанр, стиль: автореф. дис. … канд. мист.: 17.00.03 / НАН України ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. К., 2011. 16 с.

References:

1. Ageyeva, V. P. (2023). The art of balance. Maksym Rylsky and his time. Kyiv. 336 [in Ukrainian].
2. Ageyeva, V. P. (2009). Psychoanalysis of socialist realism : Lyrics of Maksym Rylsky of the turning point period. *Naukovi zapysky NaUKMA*. Vol. 98. Pp. 11–24 [in Ukrainian].

3. Bakumets, A. Yu. (2021). Genre and stylistic features of choral cycles of Ukrainian composers of the late XX – early XXI centuries. PhD diss., NAKKKiM. Kyiv. 253 [in Ukrainian].
4. Varnava, R. A. (2017). Psychological portrait of the composer as a source of understanding the "author's image" (on the example of Borys Liatoshynsky and Vasyl Barvinsky). PhD Thesis, Lviv National Music Academy named after M. Lysenko, Lviv. 227 [in Ukrainian].
5. Volosianchuk, Kh. (2016). The composer's work with the verbal primary source (on the example of B. Liatoshynsky's choral cycle "Five mixed choirs a cappella on the words of M. Rylsky, op. 64"). *Kyivske muzykoznavstvo*. Vol. 54. Pp. 42–50 [in Ukrainian].
6. Kopytsia, M. D. (1995). The source study aspect in the study of B. Liatoshynsky's heritage. *Muzychnyi svit B. Liatoshynskoho*. Pp. 89–93 [in Ukrainian].
7. Literary dictionary-reference book. (2007). Kyiv. 752 [in Ukrainian].
8. Liatoshynsky, B., & Hlier, R. (2016). Epistolary heritage. (Vol. 1). Kyiv. 768 [in Ukrainian].
9. Lyashenko, I. (1995). Ethnoculturological characteristics of the creative collaboration between Borys Liatoshynsky and Maksym Rylsky]. *Naukovo-teoretychna konferentsiia prysviachena 100-richchiu vid dnia narodzhennia Borysa Liatoshynskoho*. Kyiv. Pp. 35–49 [in Ukrainian].
10. Moisiuk, V., & Shkoba, V. (2022). Modernist sound painting in Borys Liatoshynsky's "Five Choirs" to the poetry of Maksym Rylsky: The stylistics of choral thinking. *Fine Art and Culture Studies*. Vol. 1. Pp. 148–156 [in Ukrainian].
11. Parkhomenko, L. (2013). Ukrainian choral piece. *Khrestomatiia z khoroznavstva: Navchalny posibnyk.* Nizhyn. Pp. 323–334 [in Ukrainian].
12. Rylsky, M. (1983). Collected works in 20 volumes. Vol. 1. Poetry 1907–1929. Prose 1911–1925. 534 [in Ukrainian].
13. Rylsky, M. (1996). Collected works in 20 volumes. Vol. 20. Letters (1957–1964). 894 [in Ukrainian].
14. Savchuk, I. B. (2020). Borys Liatoshynsky and Polish culture. Communicative fields of creativity. Doctoral dissertation. National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv. 447 [in Ukrainian].
15. Samokhvalov, V. Ya. (1974). Borys Liatoshynsky. Kyiv. 48 p. [in Ukrainian].
16. Skyba, T. (2013). The poetic idiolect of Maksym Rylsky's early works. PhD dissertation. Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv. 203 [in Ukrainian].
17. Filts, B. (2011). Maksym Rylsky in the history of Ukrainian musical culture. *Sloviansky svit*. Vol. 9, Pp. 174–196 [in Ukrainian].
18. Kharchenko, Ye. (2011). Intertextuality in Ukrainian music of the twentieth century: Intonation, genre, style. Extended abstract of PhD diss., NAN Ukrainy, Instytut mystetstvoznav., folklorystyky ta etnolohii im. M.T. Rylskoho. Kyiv. 16 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 19 березня 2025 року

UDC 785.1(477):780.64
DOI 10.33287/222475

Лебедь Володимир Олександрович,
доктор філософії,
завідувач кафедри оркестрових інструментів
Дніпровської академії музики
тел. (097) 158 - 67 - 33
e-mail: lebedvolodymyr9@dk.dp.ua
https://orcid.org/0000-0003-2162-9759

СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА КАМЕРНА МУЗИКА В КЛАСІ САКСОФОНА (на прикладі твору В. Рунчака «Згадуючи забуту мелодію» для альт-саксофона та фортепіано)

Метою статті є виявлення специфіки сучасних музично-виконавських засобів виразності у царині академічного музичного мистецтва, зокрема у поєднанні саксофона та фортепіано, шляхом розкриття притаманних їм образних та ідейно-художніх сенсів. У низці **методів дослідження** даної розвідки означимо, насамперед, методи виконавського аналізу, синтезу, порівняння, структурно-функціональний метод, а також методи спостереження та узагальнення, індуктивний та дедуктивний методи. **Новизна** презентованої роботи криється у недостатньому рівні дослідження питань стосовно камерно-ансамблевого виконавства та виконання найновіших творів саксофонного репертуару, а саме – творів для саксофона і фортепіано, у зверненні до нового доробку Володимира Рунчака та у розкритті виконавської специфіки у поєднанні із художньо-образними особливостями твору. **Висновки**. Встановлено, що музика для саксофона Володимира Рунчака значно еволюціонувала за весь час його творчого шляху. Йдучи шляхом європейських тенденцій та трендів, Володимир Рунчак, завдяки своїм творам змушує вітчизняних виконавців саксофоністів розширювати рамки своєї технічної майстерності та досягати канонів європейського та світового рівня гри. Використання даного твору у класі саксофона значно розширить технічні та виразові можливості молодого саксофоніста. Даний твір доцільно впроваджувати на старших курсах бакалаврату, магістратури, або в аспірантурі, адже його виконання потребує значного розвитку технічної майстерності. Також цей твір стане

важливою віхою у розвитку умінь камерно-ансамблевого музикування в класі саксофона, оскільки вимагає від кожного ансамбліста вкрай загостреного відчуття темпо-ритму та внутрішньої пульсації. Бурхливий розвиток академічного саксофонного мистецтва дозволяє композиторам залучити у своїх творах широку палітру темброво-виражальних та колористичних засобів задля творення нових програмних композицій.

Ключові слова: саксофон, музичний твір, засоби виразності, камерний ансамбль, фортепіано, Володимир Рунчак, виконавство.

Lebed Volodymyr, PhD in Arts, Head of the Department of Orchestral Instruments of the Dnipro Academy of Music.

Contemprorary Ukrainian chamber music in the saxophone class (on the example composition by V. Runchak „Recalling a forgotten melody" for alto saxophone and piano)

The purpose of the article is to identify the specifics of modern musical and performing means of expression in the field of academic musical art, in particular in the combination of saxophone and piano, by revealing their inherent figurative and ideological and artistic meanings. Among the **methods of research** of this research, we will identify, first of all, the methods of performance analysis, synthesis, comparison, structural-functional method, as well as methods of observation and generalization, inductive and deductive methods. **The novelty** of the presented work lies in the insufficient level of research into issues related to the chamber and ensemble performance of the latest works of the saxophone repertoire, namely works for saxophone and piano, in addressing the new achievements of Volodymyr Runchak and in revealing the specifics of performance in combination with the artistic and figurative features of the work. **Conclusions**. It has been established that the music for saxophone by Volodymyr Runchak has evolved significantly throughout his creative career. Following the path of European tendencies and trends, Volodymyr Runchak, thanks to his works, forces domestic saxophonist performers to expand the framework of their technical skill and achieve the canons of the European and world level of play. The use of this work in the saxophone class will significantly expand the technical and expressive capabilities of the young saxophonist. This work should be introduced in the senior years of bachelor's, master's, or postgraduate studies, because its performance requires significant development of technical skill. This work will also become an important milestone in the development of chamber and

ensemble music-making skills in the saxophone class, as it requires each ensemble player to have an extremely acute sense of tempo-rhythm and internal pulsation. The rapid development of academic saxophone art allows composers to involve in their works a wide palette of timbre-expressive and coloristic means for the creation of new program compositions.

The key words: saxophone, musical work, means of expression, chamber ensemble, piano, Volodymyr Runchak, performance.

Постановка проблеми. Серед магістральних напрямків вітчизняного музикознавства одним із ключових є вивчення саме української музичної культури та її надбання. Увагу науковців з поміж іншого привертає творчість наших сучасників, композиторів, котрі поряд із нами творять музику та презентують вітчизняну музичну культуру на полях Європи та всього світу. Серед багатьох напрямків української музики вагоме місце посідають й твори для саксофона сучасних українських композиторів. Знаковою та вже знаменитою фігурою в українському колі сучасних композиторів є Володимир Рунчак, творець у доробку якого з поміж іншого є ряд творів для саксофона. Митець вже понад 40 років пише музику, з яких більше 30 років звертається й до саксофона. Твори Володимира Рунчака поступово входять до репертуарної палітри вітчизняних викладачів по класу саксофона, отже й розгляд нещодавно створеної композиції «Згадуючи забуту мелодію» для альт-саксофона та фортепіано вбачається своєчасним та затребуваним.

Отже цілком виправданим й **актуальним** є дослідження репертуару для саксофона у аспекті поширення виразових та технічних можливостей саксофоніста та в академічному виконавстві. Також важливість теми дослідження зумовлюється прагненням представників сучасного виконавства і, передусім, педагогів до розширення навчального репертуару зразками нового художньо-образного контенту, погоджених у новітніх соціокультурних реаліях, що і являє собою композиція «Згадуючи забуту мелодію» для альт-саксофона та фортепіано В. Рунчака.

Огляд літератури. Методологічним базисом пропонованої розвідки слугували роботи М. Мимрика, Д. Максименка, Л. Максименко, М. Крупея, В. Громченка. Серед робіт присвячених виконавству на саксофоні та проблемам духового репертуару особливо виділяються праці Д. Максименка та В. Громченка. Вивченню безпосередньо творчості Володимира Рунчака присвячені праці

М. Мимрика, зокрема велику увагу дослідник звертає на сучасні засоби художньої виразності. Але констатуємо, що твір запропонований до уваги у даній розвідці ще не був досліджений ані вітчизняними ані зарубіжними музикознавцями.

Метою статті є виявлення специфіки сучасних музично-виконавських засобів виразності у царині академічного музичного мистецтва, зокрема у поєднанні саксофона та фортепіано, шляхом розкриття притаманних їм образних та ідейно-художніх сенсів.

Об'єктом дослідження є сучасний вітчизняний камерно-ансамблевий репертуар для саксофона та фортепіано, а **предметом** – специфіка використання сучасних засобів виразності саксофоніста та піаніста, у відповідному окресленні властивих їм ідейно-художніх сенсів творів академічного музичного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Камерно-ансамблеве виконавство як винятково своєрідний напрямок музичного виконавства, посідає значне місце у сучасній музичній культурі. Зауважимо, найпопулярнішим зі складів камерного мистецтва з саксофоном є поєднання саксофона та фортепіано. Вітчизняний камерний репертуар для саксофона та фортепіано не є великим за обсягом, оскільки саксофон відносно нещодавно посів місце у академічній музиці у порівнянні із іншими духовими інструментами, особливо у вітчизняному виконавстві. Та все ж такі твори існують. Яскравими та знаковими творами камерно-ансамблевого спрямування українських композиторів є твори Юрія Іщенка, Ярослава Верещагіна, Назарія Скрипника, Золтана Алмаші, Артема Рощенка, Сергія Леонтьєва. Твори цих композиторів нещодавно були з успіхом виконані провідним українським академічним саксофоністом Романом Фотуймою та Дарією Шутко (фортепіано) у концертній програмі «Перетинаючи темряву». За виконання вищевказаних творів у концертній програмі «Перетинаючи темряву» Роман Фотуйма був вшанований премією імені Левка Ревуцького.Та окрім вищезгаданих творів до програми «Перетинаючи темряву» входила композиція Володимира Рунчака «Згадуючи забуту мелодію», твір, що заслуговує на увагу як слухачів так і дослідників музикознавців. Як зазначає у своєму дисертаційному дослідженні Л. Максименко: «Сьогодні концертний репертуар неможливо уявити без композицій засновника і найактивнішого організатора проекту «Нова музика в Україні»

Володимира Рунчака (1960), що вивів академічний саксофон на новий художній рівень» [5, 110].

Творчість Володимира Рунчака подекуди має реноме музики перенасиченої великою кількістю сучасних нетрадиційних засобів виразності та часто вимагає від виконавця неабиякого артистизму й сценічної майстерності. Декому його музика може здатися й епатажною та провокативною, та з плином часу, твори Володимира Рунчака довели свою художню цінність та актуальність у сучасному українському та світовому музичному мистецтві. Його композиції виконуються з успіхом на багатьох мистецьких платформах України, Європи та інших країн. Творчість Володимира Рунчака значно збагатила саксофонний репертуар у його доробку декілька творів для саксофона, та за участю саксофона. Зокрема одним з перших його творів є Концерт для саксофона з оркестром створений у 1987 році.

Композиція «Згадуючи забуту мелодію» написана у 2019 році та присвячена молодій сучасній саксофоністці з Китаю Кі-Лі (Qi-Li). Китайська школа саксофона тісно пов’язана з українськими школами саксофона, а саме київською та одеською, тож не є дивними зв’зки вітчизняних композиторів із представниками китайської музичної культури. Станом на сьогодні означений твір виконувався в Україні двома саксофоністами, а саме - лауреатом міжнародних конкурсів, учасником Київського квартету саксофоністів Національної філармонії України Романом Фотуймою, та автором даної розвідки. Володимир Лебедь виконував представлений твір на концерті 10 квітня 2025 року в рамках фестивалю музики Володимира Рунчака «Портрет», приуроченого до 65 річниці з дня народження композитора.

Як вже зазначалось, Володимир Рунчак відомий своєю особливою музичною мовою, експериментами з тембрами, колористичними характеристиками та сценічними виконавськими задачами. Використовуючи в даному творі достатньо велику кількість нетрадиційних засобів художньої виразності як у партії саксофона так і в партії фортепіано, композитор вдало застосовує їх відповідно до художньо-образної сфери композиції. Розглядаючи будову означеного твору, бачимо структурованість та чіткість форми. Твір складається із трьох частин, з двома каденціями в партії саксофона та невеликою кодою. Композиція насичена найширшою палітрою динамічних відтінків як у партії саксофона, так і в партії фортепіано.

Твір починається з переклички фортепіано та саксофона. Саксофоніст виконує так би мовити тему «згадування мелодії», тема розвивається із мотиву, що складається із 4-х нот, що представлені у висхідному русі та хроматично. Зауважимо, композиція починається з найнижчої ноти на альт-саксофоні - Сі-бемоль малої октави на нюансі піано, що несе певну складність для виконавців. Успішне виконання вищеозначеного епізоду потребує, передусім, відповідної налаштованості резонаторів та позиції амбушюра. За кожним повторенням першого мотиву, він розвивається, й до перших 4-х нот поступово додаються інші інтервали. В наслідок розвитку першого мотиву саксофоніст досягає ноти соль третьої октави. У 7 такті фортепіано також вступає із цією ж темою, в той час як саксофоніст виконує розспівну мелодію, котру намагається згадати. На протязі всього твору партія фортепіано насичені синкопами та складними ритмічними малюнками, можливо символізують перепони на шляху згадування забутої мелодії.

Далі звучить так би мовити «тема спіткання у пошуках». Вона викладена ритмічним малюнком: дві восьмі, дві шістнадцяті та восьма, і знову дві шістнадцяті та восьма. Ця «тема спіткання» викладена у різноманітних динамічних відтінках. Вслід за цим звучить мелодія схожа на ту ліричну тему, проводилась на початку твору у верхньому регістрі але в цьому епізоді вона викладена у нижньому регістрі саксофона з використанням прийому фрулато, що надає більшої емоційності епізоду.

У наступному розділі повторюється фрагмент, що звучав на початку із так би мовити «темою згадування», але на цей раз саксофон та фортепіано змінили місцями. Фортепіано виконує свою партію прийомом слеп, що вимагає притискання деяких струн долонею задля досягнення специфічного, сухого звучання. Композитор детально вказує яким саме чином потрібно виконувати даний прийом на фортепіано. Зауважимо, що не всі роялі мають конструкцію, що дозволяє в повній мірі виконати вищевказаний прийом. Деякі роялі мають обмежений доступ до струн у нижньому регістр інструменту, що не дозволить сповна відчути ефект від означеного засобу виразності.

Середня частина твору має гротескно- жартівливий характер, в основному побудована на використанні прийому слеп та ефекту багатозвуччя у партії саксофона. До розгляду прийому багатозвуччя

звертався М. Мимрик. «Однією з найбільших новацій сучасного виконавства на саксофоні є можливість виконання акордового багатозвуччя. Духовому багатозвуччю притаманна барвистість, гостра характерність звучання. Як наслідок, у другій половині XX століття композитори в камерно-інструментальних полотнах почали використовувати гру multiphonics як художній ефект і прототип поліфонічного мислення. Співзвуччя, які поліфонізують музичну канву на саксофоні, виникають на основі передування.Їх можна виконати від основних тонів (обертони), від тонів, виконаних допоміжною аплікатурою, на мікротональних сегментах. Застосування альтернативних (допоміжних) аплікатур дає змогу отримувати співзвуччя на саксофоні, інструменті принципово одноголосому. До співзвуч зазвичай відносять подвійні флажолети, розщеплені тони, різноманітні акорди тощо» [10, 163].

Композитор не вперше використовує означені засоби виразності у власних творах. Як зазначає пані Л. Максименко, розглядаючи композиції В. Рунчака «Tet-a-tet» та «Дайте дві Шевченківські премії всім, хто хоче мати одну!» – театралізований дует для двох альт-саксофонів і шести пультів: «З нетрадиційних прийомів тут використано висхідні губні гліссандо, гру акордами, специфічне поєднання тремоло акордів, що звучать в кульмінаційному епізоді і створюють ефект сварки між конкурентами, слеп, що звучить в завершальних тактах і шумовий ефект – exhalation (видих), що потужним повітряним потоком вдувається в саксофон і створює ефект вітру» [6, 221]. Знаходимо, що композитор обов’язково звертається до того чи іншого засобу виразності лише у тісному взаємозв’язку із художньо-образними задачами. Що стосується прийому багатозвуччя, то він вимагає специфічної роботи амбушюра, язика та гортані. Також виконання багатозвуччя потребує пошуку специфічних аплікатур, котрі можуть бути запропоновані й самим виконавцем-саксофоністом. Відбувається перегукування реплік у партії саксофона та у партії фортепіано. Також ця частина має кластери у партії фортепіано. Перша Каденція у партії саксофона має двоголосся, а саме одни голос виконується прийомом слеп, інший штрихом легато. Цей епізод починається трохи повільніше відносно попередньої частини, половина каденції виконується в одному темпі, а друга половина виконується з прискоренням, внаслідок чого виконавець повертається до першого темпу й звучить реприза. Важливим моментом у

відтворенні злагодженої ансамблевої гри є прискорення темпу саксофоністом до рівня першочергового темпу, хоча мусимо констатувати, що регістр та інтервали мелодичної лінії закінчення каденції є великою перепоною для вирішення означеної задачі. Звернемо вашу увагу на те, що переважна більшість партії фортепіано виконується без використання педалізації, що надає звучання більшої артикуляційної чіткості та ясності.

Наприкінці твору, в другій каденції соліста, звучить мелодія, котра проводиться у найвищому регістрі саксофона. Можливо, це та сама «забута мелодія», яку так наполегливо намагалися згадати. Найвищою нотою у творі є ре четвертої октави, котра в даному випадку виконується після хроматичного пасажу, що вимагає найвищого рівня віртуозності та технічної майстерності виконавця-саксофоніста. Задля найшвидшого та найкоротшого шляху до подолання труднощів, пов'язаних із виконанням регістру альтісімо, необхідно впровадити у навчальний процес гру обертонів, або гармонік, адже їх виконання, так само як і виконання регістру альтісімо, потребує віртуозного керування виконавським апаратом та станом ротової порожнини, й резонаторів. Наголосимо, виконання регістру альтісімо потребує не тільки специфічних аплікатур, а в першу чергу особливої злагодженості та керованості внутрішнього виконавського апарату саксофоніста.

Дана композиція є цінною саме камерно-ансамблевому аспекті, адже потребує найбільшої злагодженості виконавства. За влучним зауваженням М. Мимрика «важливою умовою успішного сценічного втілення того чи іншого камерно-інструментального доробку є створення ансамблістами спільного уявлення про твір як про цілісну систему, що розглядається у взаємозв'язках і взаємодії всіх основних виражальних засобів, у єдності змісту і форми, що згодом знайдуть своє відтворення у просторово-часовому континуумі спільного музикування» [10, 164]. Влучно щодо музики В. Рунчака та її впливу на стан сучасного саксофонного мистецтва зауважує Михайло Мимрик. На його думку: «завдяки творчості В. Рунчака у сфері сучасної камерно-інструментальної музики за участю саксофона відбувається значний розвиток і піднесення саксофонної музики на найвищий щабель професіональної майстерності» [10, 166].

Висновки. Музика для саксофона Володимира Рунчака значно еволюціонувала за весь час його творчого шляху. Йдучи шляхом

європейських тенденцій та трендів, Володимир Рунчак, завдяки своїм творам змушує вітчизняних виконавців саксофоністів розширювати рамки своєї технічної майстерності та досягати канонів європейського та світового рівня гри. Використання даного твору у класі саксофона значно розширить та технічні та виразові можливості молодого саксофоніста. Даний твір доцільно впроваджувати на старших курсах бакалаврату, магістратури, або в аспірантурі, адже його виконання потребує значного розвитку технічної майстерності. Також цей твір стане важливою віхою у розвитку умінь камерно-ансамблевого музикування в класі саксофона, оскільки вимагає від кожного ансамбліста вкрай загостреного відчуття темпо-ритму та внутрішньої пульсації. Бурхливий розвиток академічного саксофонного мистецтва дозволяє композиторам залучити у своїх творах широку палітру темброво-виражальних та колористичних засобів задля творення нових програмних композицій.

Перспективою дослідження означеної теми може бути вивчення та аналіз інших композицій камерно-ансамблевого репертуару для саксофона та фортепіано сучасних українських композиторів, з метою виявлення новітніх модифікацій використання традиційних та нетрадиційних засобів художньої виразності. Еволюційний поступ означеної репертуарної палітри спонукає до виконання та наукового дослідження нових зразків у доробку вітчизняних композиторів. Вочевидь, що звернення передусім до національного музичного надбання є пріоритетним у наш час.

Список використаних джерел і літератури:

1. Громченко В.В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX – початку XXI ст. (тенденції розвитку, специфіка,систематика). Київ-Дніпро: ЛІРА, 2020. 304 с.
2. Зотов Д.І. Виконавство на саксофоні в системі музичного мистецтва XX століття: автореф. … канд. мист. Суми: СумДПУ ім. А.С. Макаренка. 2018. 20 с.
3. Крупей М. Стильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості XIX – XX століть): дис. … канд. мист. Одеса: ОДМА ім. А.В. Нежданової, 2006. 236 с.
4. Максименко Д.П. Європейський саксофонний концерт: теоретичні засади та виконавські інспірації: дис. … канд. мист. Львів: ЛНМА ім. М. Лисенка, 2018. 203 с.
5. Максименко Л.В. Регіональні виміри академічного саксофонного мистецтва України: дис. … канд. мист. Львів: ЛНМА ім. М. Лисенка, 2020. 292 с.

6. Максименко Л. Специфіка сучасних прийомів гри на саксофоні (на прикладі саксофонної творчості композитора В. Рунчака). *Київське музикознавство.* 2013. Вип. 47. С. 217–223.
7. Мимрик М.Р. Саксофон в українській камерній музиці кінця XX – початку XXI століття: композиторська творчість і виконавська практика: дис. ... канд. мист. Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2013. 244 с.
8. Мимрик М.Р. Сонорні особливості інтонування у камерно-інструментальній творчості Володимира Рунчака наприкладі «Hoši'Anna» для 2-х саксофонів, ударних та фортепіано. *Культура і сучасність*. 2010. № 1. С. 195–198.
9. Мимрик М.Р. Характеристика виконавсько-виражального потенціалу саксофона у камерно-інструментальних творах В. Рунчака. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*: зб. наук. пр. Київ: Міленіум, 2014. № 32. С. 315–323.
10. Мимрик М., Савчук І. Контент музично-виражальних можливостей саксофона в сучасній українській камерно-інструментальній музиці. *Мистецтвознавство України*. щоріч. наук. журн. / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучасного мистецтва. Київ : «Спалах», 2017. Вип. 17. С. 159–179.
11. Пастушок Т. Новітні прийоми гри на саксофоні. Нова педагогічна думка. наук.-метод. журн. / РДГУ. Рівне: Принт-Хауз, 2016. № 3. С. 108–111.

References:

1. 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].
2. Zotov, D.I. (2018). Saxophone Performance in the System of Musical Art of the 20th Century. Extended abstract of cand. thesis. Sumy: SumDPU im. A.S. Makarenka. 20 [in Ukrainian].
3. 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].
4. Maksymenko, D.P. (2018). European Saxophone Concert: Theoretical Foundations and Performing Inspiration. Candidate's thesis. Lviv: LNMA im. M.V. Lysenka [in Ukrainian].
5. Maksymenko, L.V. (2020). Regional dimensions of academic saxophone art in Ukraine. Candidate's thesis. Lviv : LNMA im. M. Lysenka. 292 [in Ukrainian].
6. Maksymenko, L. (2013). The specifics of modern methods of playing the saxophone (on the example of saxophone works by composer V. Runchak). *Kyiv musicology*, Vol. 47, pp. 217–223 [in Ukrainian].
7. 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].
8. Mymryk, M.R. (2010). Sonorous features of intonation in the chamber and instrumental works of Volodymyr Runchak on example "Hoši'Anna" for 2

saxophones, percussion and piano. *Culture and modernity*. (№ 1). (pp. 195–198) [in Ukrainian].
9. Mymryk, M.R. (2014). Characteristics of the performing and expressive potential of the saxophone in the chamber and instrumental works of V. Runchak. *Current problems of the history, theory and practice of artistic culture. Collection of scientific publications* Kyiv: Millennium. № 32 pp. 315–323 [in Ukrainian].
10. Mymryk, M. Savchuk, I. (2017). The content of the musical and expressive possibilities of the saxophone in modern Ukrainian chamber and instrumental music. *Art History of Ukraine. Annual Scientific Journal.* Is. 17. pp 159 –179 [in Ukrainian].
11. Pastushok, T. (2016). Contemprorary techniques for playing the saxophone. *New pedagogical thought. Scientific-methodological journal.* Rivne State Humanities University Rivne. Print House №3. pp. 108–111 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 23 березня 2025 року

UDC 78.087.61
DOI 10.33287/222476

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

ДОСЛІДЖЕННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СПІВОЧОГО СТИЛЮ АВТЕНТИЧНОГО ВИКОНАВСТВА УКРАЇНИ В КІНЦІ XX – НА ПОЧАТКУ XXI ст.

Мета статті узагальнити теоретико-методологічні засади дослідження індивідуального стилю автентичного виконання у працях українських етномузикологів у кінці XX – на початку XXI ст. **Методологія** наукової розвідки ґрунтується на поєднанні системно-функціонального та контекстуального підходів, взаємодії методів жанрового, стильового аналізу виконавського процесу. **Наукова новизна**. Узагальнені складові індивідуального співочого стилю на взаємозв'язку об'єктивних умов: модусу мислення пісенного середовища, динаміки форм його функціонування, музичного діалекту та суб'єктивних рис особистості: типу темпераменту, потребі у творчій самореалізації. **Висновки**. Узагальнені положення досліджень українських науковців з характеристики творчості видатних

автентичних виконавців. Вирізнено складові індивідуального співочого стилю у взаємозв'язку об'єктивних умов трансмісії автентичного співу та суб'єктивних характеристик особистості виконавця. Розвинено положення про форми особистісної мотивації до відтворення пісенного фольклору автентичними виконавцями в сучасних умовах. Обґрунтованість феномену народнопісенного виконавства на узагальненні питомих ознак українського автентичного співу концептуалізована Ю. Карчовою у понятті народнопісенної виконавської парадигми. Проблему поєднання індивідуального і колективного в процесі засвоєння автентичного виконання студентським фольклористичним колективом розглядає В. Синельников [13]. Наближення до звукоідеалу місцевого співу через особливості ладового мислення, зокрема варіабельність висотного положення тонів під час інтонування поспівок, відчуття міри музичного часу по відношенню до складоритмічної моделі пісні, характер звуковидобування, артикуляцію, прийоми виконання досліджують В. Дубравін [3], А. Іваницький [4], О. Мурзина [11]. С. Грица [2] відмічає значення такої особистісної риси, як глибока внутрішня інтелігентність при виконанні дум Г. Ткаченком, винятковий дар перевтілення, рецитацію дум несильним але виразним голосом з осмисленою артикуляцією. «Спів для себе», за духовною потребою як ознака відновлення внутрішньої мотивації (активної форми побутування) у полтавської співачки М. Луценко аналізує О. Мурзина. Серед рис індивідуального виконавського стилю: ліризація виконання обрядових і моторних жартівливих пісень, трансформація ритмічних моделей, маніпулювання музичним часом, стала система емфатичних наголосів, мелодійне орнаментування, артикуляція, тембральність співу.

Ключові слова: музичне мистецтво, вокальна творчість, народнопісенне виконавство, сольний стиль автентичного виконання, народнопісенна виконавська парадигма, стиль, виконавські прийоми, форми побутування фольклору.

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

Study of the individual singing style of authentic performance in Ukraine in the late XX – early XXI centuries

The purpose of the article is to summarize the theoretical and methodological foundations of the study of the individual style of authentic performance in the works of Ukrainian ethnomusicologists in the late twentieth and early twenty-first centuries. **The methodology** of scientific research is based on a combination of systemic-functional and contextual approaches, the interaction of methods of genre, style analysis of the performance process. **Scientific novelty**. Generalized components of the individual singing style on the relationship of objective conditions: the mode of thinking of the song environment, the dynamics of the forms of its functioning, musical dialect and subjective personality traits such as type of temperament, the need for creative self-realization. **Conclusions**. The paper outlines the generalized provisions of the research of Ukrainian scientists on the characteristics of the creativity of outstanding authentic performers. The components of the individual singing style are characterized in the relationship between the objective conditions of transmission of authentic singing and subjective characteristics of the performer's personality. The validity of the phenomenon of folk song performance on the generalization of the specific features of Ukrainian authentic singing is conceptualized by Y. Karchova in the concept of folk song performance paradigm. The problem of combining the individual and the collective in the process of assimilating authentic performance by the student folkloristic collective is considered by V. Sinelnikov (2023). Approaching the sound ideal of local singing due to the peculiarities of mode thinking, in particular, the variability of the pitch position of tones during the intonation of chants, the feeling of the measure of musical time in relation to the syllable-rhythmic model of the song, the nature of sound production, articulation, and performance techniques are investigated by V. Dubravin [3], A. Ivanitsky [4], O. Murzina, [11]. S. Gritsa [2] notes the importance of such a personality trait as deep inner intelligence in the performance of thoughts by G. Tkachenko, an exceptional gift of reincarnation, recitation of thoughts in a weak but expressive voice with meaningful articulation. "Singing for oneself", according to spiritual need, as a sign of restoration of internal motivation (active form of existence) in the Poltava singer M. Lutsenko, analyzes O. Murzina. Among the features of the individual performing style are the following: lyrization of the performance of ritual and vivid comic songs, transformation of rhythmic models, manipulation of musical time, a constant system of emphatic accents, melodic ornamentation, articulation, timbrality of singing.

The key words: musical art, vocal creativity, folk song performance, solo style of authentic performance, folk song performance paradigm, style, performing techniques, forms of folklore.

Постановка проблеми Творчість носіїв сольної традиції співу складає своєрідне явище у народнопісенному виконавстві. Дослідження індивідуального стилю автентичного виконання актуалізується у 90-х роках ХХ – на початку ХХІ ст., в період активного професійного осягнення специфіки виконання народнопісенної спадщини вченими, викладачами вишів культури і мистецтва України в контексті розбудови нової ланки вищої освіти - створення структурних підрозділів: кафедр музичної фольклористики, українського народного співу, музичного фольклору. Потреба у поглибленому виконавському осягненні народнопісенного спадку сформувала методологічні засади узагальнення творчості видатних автентичних співаків, лідерів фольклорних гуртів – носіїв регіональної традиції співу, а також сучасних репрезентантів кобзарської традиції. Окремі питання в колі розробки проблематики сольного народнопісенного виконавства, його зв’язок із творчою діяльністю у виконавсько-освітньому просторі в період 90-х років ХХ – початку ХХІ ст. не отримали донині вичерпного розгляду, чим обумовлюється **актуальність** даного дослідження.

Мета статті узагальнити положення сучасних дослідників фольклору, зокрема тих, хто поєднує наукову й творчу та педагогічну діяльність у розробці теоретико-методологічних засад дослідження індивідуального співочого стилю сольного автентичного виконавства, як корінного субстрату народнопісенної виконавської парадигми.

Аналіз сучасних публікацій. Науково-методологічні засади узагальнення сольної традиції співу спираються на соціокультурну класифікацію сучасного автентичного виконавства як невід’ємної частини пісенної культури усної традиції. «Форми побутування фольклорної традиції – активна, активізована або пасивна зумовлюють продуктивність її існування й природність трансмісії» [12]. Розрізнення форм побутування фольклорної традиції в цілому притаманні й проявам мотивації автентичного виконання:

- активна (домінує внутрішня мотивація для виконання);
- активізована або творча (зовнішня мотивація – презентація творчості);

- пасивна (відсутність мотивації, але збереження в пам'яті наспівів і текстів, фактів їх культурного оточення, звичайно – у неповному вигляді).

Вирізняючи теоретико-методичні аспекти вивчення локальної виконавської традиції в міському фольклористичному колективі, зокрема, характер виконавського процесу, І. Синельников підкреслює, що «нова реальність кожної епохи обумовлює поступові і невідворотні зміни у музичному мисленні носіїв традиції» [13, 219]. Відомий педагог, доцент кафедри музичного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв (КНУКіМ), багаторічний керівник фольклористичного студентського колективу «Кралиця», носій традиції Житомирського Полісся, Іван Синельников також робить висновок про поєднання колективного та індивідуального у виконавському процесі: «Традиційний ансамблевий спів створює особливу музичну реальність, у який поєднуються індивідуальне і колективне, що є відображенням фольклорного менталітету і етнічної музичної свідомості» [13, 221].

Харківська співачка, ст. викладач кафедри естрадного та народного співу Харківської державної академії культури (ХДАК) Юлія Карчова концептувала і дала системне соціокультурне визначення явища народнопісенного виконавства [8], розглянула динаміку зміни форм побутування автентичного виконавства в ракурсі історичного розвитку сольної фольклорної пісні в Україні в XIX – XX ст. [6], визначила роль у становленні професійного українського музичного мистецтва атрибутивних рис автентичного вокального стилю [4; 5].

Вагоме значення творчої індивідуальності виконавця у формуванні критеріїв аналізу виконавського стилю розглядає Олена Мурзина на висвітленні особистісних й творчих рис непересічної народної співачки з Полтавщини Мотрі Степанівни Луценко (1909 р.н.). Теоретичною підвалиною розгляду видатна дослідниця фольклору вважає проблематику народного співака як суб'єкта виконавської акції, вплив особистості носія традиції на феномен стилю, морфологію пісенного організму. Вчена ставить питання про загальні закономірності відтворення фольклору в сучасних умовах, «екзистенції особистості… загубленої у власному середовищі» [11, 211]. Софія Грица присвятила кілька наукових статей

характеристиці творчості сучасного носія епічної традиції Георгія Кириловича Ткаченка (1898 – 1993) [2].

Об'єкт дослідження – автентичне народнопісенне виконавство, а **предмет** – індивідуальний співочий стиль автентичного виконавства.

Основний розділ. Дослідники народної музики розуміють, що у більшості випадків документують не стільки фольклор усної (усно-писемної) традиції, скільки автентичні форми виконавського фольклоризму. Пасивна форма побутування певною мірою сприяла втраті такої ознаки фольклорної традиції, як колективність пам'яті. При цьому змінюється й самовідчуття і самовизначення фольклорних виконавців. Вони не завжди пам'ятають власну місцеву традицію в цілому, здатні відтворити тільки окремі її зразки, неповно пам'ятають тексти пісень. В таких умовах зростає наукова цінність узагальнення індивідуального співочого стилю тих носіїв локальної пісенної традиції, в пам'яті яких вона постає у всій різнобарвності і повноті. Історія української фольклористики багата на характеристики окремих виконавців: кобзаря-бандуриста Остапа Вересая [10], визначного українського поета Івана Франка [9] та представника пісенної традиції Поділля Максима Микитенка у К.В. Квітки.

Суттєві виконавські характеристики містить невеликий за обсягом, але методично доцільний, багатий на етнографічний матеріал репортаж Ю. Виноградського «Співак Антін Матющенко та його репертуар» [1]. Елементи індивідуального стилю народних виконавців містять вступні статті до ґрунтовних публікацій пісенного фольклору «Пісні Явдохи Зуїхи» [15] та «Пісні однієї родини» [3].

М. Лисенко характеризує виконання дум видатним кобзарем Остапом Вересаєм: «Вересай мав гарний голос (драматичний тенор) і «підкреслено експресивну манеру співу» [14]. Його унікальний стиль, індивідуальні особливості рецитації вражали глибоким драматизмом, проникливістю у психологічну сутність тієї чи іншої думи, правдивим тлумаченням художніх образів. Мистецтво кобзаря приваблювало своєю простотою і щирістю, умінням скупими виразовими засобами відтворити інтонаційну природу слова і його внутрішню емоційну сутність» [14, 48]

Вичерпну характеристику пісенного спадку унікальної подільської виконавиці з Вінниччини Явдохи Микитівни Сивак (1855 – 1935) (вона вигадала собі прізвисько Явдоха Зуїха) склав Гнат Танцюра, місцевий сільський вчитель за фахом і збирач фольклору за

покликанням. Протягом 17 років він записав від Я. Сивак 1008 пісень, багато прислів'їв, приказок, загадок. У формі біографічного нарису Г. Танцюра змалював повний творчий портрет унікальної виконавиці, виклав багаторічні спостереження за її жанровими уподобаннями й тонким відчуттям мистецької сутності пісень. «Співала Зуїха охоче, красиво, мала свій індивідуальний стиль виконання. Однією з основних її творчих рис було прагнення донести до слухача ідею пісні, її мораль, тому вона різноманітними засобами підкреслювала провідну думку поетичного твору... Співачка і в похилому віці зберегла хороший, широкого діапазону голос, мала чудовий музичний слух і пам'ять» [15].

У збірці «Пісні однієї родини» видатний дослідник фольклору Сумщини Валентин Дубравін опублікував 100 пісень з репертуару співочого подружжя Марії Іллівни та Андрія Пилиповича Палунів (1908 та 1910 р.н.) із с. Волошнівка Роменського району. В аналітичному вступі дослідник характеризує укоріненість репертуару народних співаків, багатство виконавських варіантів, а також риси самобутнього співочого стилю: «наповнену, але м'яку манеру, без різкого формування звуку, в середньому регістрі (e–d2)» [3, 6 В. Дубравін звертає увагу на те, що «в сольному виконанні пісня ускладнюється значною хроматизацією і збагачена мелізматикою (наприклад, «Ой матінко-зірко», «Ой що у полі ай три доріжки різно») [3, 6]. Індивідуальний стиль відчутний у характері подання звуку А.П. Палуном, який надавав особливого значення ротовому резонатору, в результаті чого змінювалася динаміка, тембр його голосу. Відмінні якості виконання пов'язані з культурою усного професіоналізму – практикою рецитації епічного співоцтва.

У статті, присвяченій 90 річниці з дня народження Георгія Ткаченка [2], Софія Грица наголошує на укоріненість його манери виконання саме в філософії і життєвих настановах традиційного кобзарства. Дослідниця прослідковує зв'язок піднесеної духовності київського маляра, що особисто переймав думи від відомого кобзаря Петра Древченка, із мистецьким враженням від негучної, але змістовно зосередженої рецитації. Георгій Ткаченко володів харківським способом гри на бандурі, знав 8 дум, серед яких найбільш канонічні «Про піхотинця», «Про Хведора безродного, безталанного», «Про сестру і брата». У негучній, але емоційно виразній манері він виконував й історичні, жартівливі пісні кобзарського репертуару,

фольклоризовані переспіви літературних текстів. «Без відповідної культури, внутрішній інтелігентності складно увійти в світ епосу. Саме ці риси, притаманні Г. Ткаченку… винятковий дар емпатії (допомагає – В.О.) злитися із долями його героїв, відчувати їх як живих, говорити від їх імені із сучасником, «сповідуватися» йому несильним, але, для свого віку, виразним голосом з осмисленою артикуляцією» [2, 171].

На прикладі пісенної історії Мотрі Степанівни Луценко (1909 р.н.) з с. Велика Багачка на Полтавщині Олена Мурзина фактично відкриває можливі шляхи повернення ліричних пісень локального поширення до активної форми побутування, а саме відновлення під час співу внутрішньої мотивації для відтворення пісні. Особистісну близькість до теми і проникнення у душевний світ виконавиці О. Мурзина виражає тим. що трансформує заявлену тему до назви «Баба Мотря та її спів», який дослідниця вважає останнім етапом у системі вікової циклізації фольклору, коли пісні стають мірою духовних цінностей життя. Така поведінка характеризує інтровертно налаштовану людину, заглиблену в себе, у пережите. Особливо цінні для неї спогади про свій гучний та сильний голос, коли її запрошували виводити навіть до чоловічого гурту: «…в мене хватало вивести…як беруть мене дядьки в середину, то я всіх покриваю» [11, 215]. Улюблений тон співу останнім часом негучний, в середньому регістрі. Інтонаційна гнучкість манери дозволяє розгорнутися більшій кількості варіантів, орнаментальних прикрас. Імпровізаційність виконання Мотрі Степанівни залежить від бажання підлаштувати багатоголосний виклад пісні до одиночного співу, її втіхи та радості для душі. У репертуарі співачки багато пісень обрядових та лірики пізнього походження, які вона за допомогою виконавських прийомів адаптує під стилістику лірики традиційного розспіву, локального поширення. Серед рис виконавського стилю Мотрі Степанівни насамперед приваблює природність наспівної декламації, відповідність співу загальній інтонації її побутової мови – легкої, рухливої, інтонаційно гнучкої, мелодичної.

Серед питомих положень О. Мурзиної стосовно стилістики індивідуальної манери: трансформація ритмічних моделей, маніпулювання музичним часом, розгляд системи емфатичних наголосів, мелодійне орнаментування, артикуляція, тембральность співу. Насамперед необхідно прослідкувати ладомелодичні складові

пісенної строфи, як специфічні для «жіночих» пісень. Стосовно ритміки це епізодична схильність до втрати часової міри, що зменшує значення складоритмічної логіки для композиції пісні. Для наспівів Мотря Степанівна користується особливими типізованими ладо-ритмічними зворотами з низхідним характером поспівочного руху і тяжінням до закріплення на нижньому устої. Інерція типізованих ладо-мелодійних зворотів впливає на визначення мелодичного стилю співачки (стиль як інерція музичного мислення) тому розспів текстів «жіночих» пісень формує достатньо схожий в мелодичному сенсі репертуар. При цьому якість розспіву відмінна в сольних мелодіях і під час одиночного розспіву багатоголосної пісні, де точніше зберігається послідовність ритмодолей гуртового варіанту.

Значним показником індивідуального стилю виступає темпоральність, яка висвітлює спосіб проживання музичного часу в даному пісенному тексті. Звернення до категорії темпоральності, за думкою О. Мурзиної, актуалізує поняття часової міри по відношенню до складоритмічної моделі пісні, дозволяє акцентувати індивідуально-стильові характеристики співу [11, 226]. На відміну від прийомів агогіки, які мають випадковий характер, коливання стабільності і мобільності музичного часу відчуваються як елементи виконавського стилю. Такі дієві характеристики виконавського стилю збагачують етнофонічний аналіз, додають до нього питомі науково-методичні засади.

На узагальнення «ідеї виконавства, інтонації і ладу» спрямована основна думка А. Іваницького у ессе «Про старо-традиційне фольклорне виконавство» [4, 227]. Зокрема дослідник вважає суттєво відмінним від загально прийнятого трактування явище «загостреного» інтонування IV, VI ступенів ладу у народних співаків Полісся, особливо при виконанні обрядових пісень, а також доводить необхідність конкретизації терміну «нейтральна терція», вказуючи на те, що у відомих йому випадках слух фіксує кілька варіантів висотного положення третього ступеня ладу, які потребують спеціального формулювання. Ці спостереження важливі для особливостей ладового мислення народних співаків та визначення логіки інтонування в окремих сегментах наспіву-тексту, варіабельність інтонування прослідковується також у записах із Харківщини й Полтавщини.

Риси індивідуального співочого стилю поруч з іншими атрибутами автентичного виконавства досліджені Ю. Карчовою [7].

Вагомими можна вважати поняття: спосіб вокальної техніки та стиль селянського співу (К. Квітка) «манера народного співу, яке пов'язують також із специфікою резонування – грудною, з форсованою подачею звуку» [7, 248]; консервативно-захисне значення збереження звукоідеалу, постановка проблеми комунікації між носієм традиції та аудиторією, поняття суттєве для носіїв традиції кобзарства, бандурництва: «традиційне професійне виконавство» (І. Маційовський), «народний професіоналізм» (С. Грица) [7, 248].

Узагальнення специфіки атрибутивних ознак автентичного виконавства розвинено Ю. Карчовою під час характеристики творчості репрезентантів чоловічого гуртового співу «Майстерня ЧГС Перегук»: «…основою виконавської позиції серед найдавніших виконавських маркерів народнопісенної парадигми слугує відтворення певної лабільності інтонування, відкритого звукоутворення, посилання звуку „в далечінь", дотримання мовної позиції вокального апарату, високого динамічного тонусу, створення мелізматичного „мережива" підголосків. Збережено й такі найдавніші ознаки, як мовне обривання звуку та часткова редукція фінальних лексем, уведення додаткових приголосних» [5, 57].

Висновки. Теоретичну базу виконавського, етнофонічного аналізу для характеристики індивідуального співочого стилю автентичного виконавства сформовано на положеннях наукових досліджень С. Грици [2], В. Дубравіна [3], А. Іваницького [4], Ю. Карчової [5; 6; 7; 8], О. Мурзиної [11], І. Синельникова [13], власних спостереженнях автора [12].

Положення розглянутих наукових праць відображають взаємозв'язок об'єктивних складових: модусу мислення фольклорного середовища, усної форми засвоєння та передання тексту при виконанні, мовного та музичного діалекту. Серед суб'єктивних факторів: риси особистості виконавців, міра їх контактності, естетичні уподобання в колі системи цінностей, тип темпераменту, потреба у творчій самореалізації. В комплексі характеристики індивідуального співочого стилю наближають до розуміння звукоідеалу місцевого співу, зв'язок із канонами локальної традиції. Його риси відчутні в голосовому колориті, характері звуковидобування, артикуляції, виборі динаміки, свідомому використанні відносного висотного положення (лабіальності) окремих звуків мелодії в інтонаційних зворотах (поспівках), термінологічні визначення щодо «загостреного»

інтонування IV, VI ступенів ладу, «нейтральної» терції у народних співаків Полісся, особливо в обрядових піснях [4].

Серед прийомів виконання: «густе» глісандо, або ковзання між звуками мелодії, скиди голосу, мелізми, особливе оформлення цезур і довгих нот при кадансуванні. Термінологічні узагальнення питомих рис для мистецького відтворення автентичного співу здійснені Ю. Карчовою [5; 7]: крім загальних – відкритого звукоутворення, дотримання мовної позиції вокального апарату, високого динамічного тонусу, мелізматичного «мережива» підголосків. найдавніші ознаки, як мовне обривання звуку та часткова редукція фінальних лексем, уведення додаткових приголосних» [5, 57]. Вагомою складовою виконавського стилю О. Мурзина вважає відчуття міри музичного часу та інші ознаки темпоральності, які характеризують вже не випадкову варіантність (скорочення або продовження тривалості тону мелодії), але риси індивідуального виконавського стилю, або як ознака певного локусу співочої традиції. Узагальнення теоретико-методологічних засад індивідуального стилю спирається на соціокультурну класифікацію сучасного автентичного виконавства як невід'ємної частини пісенної культури усної традиції. Розрізнення відбувається на рівні активної, активізованої та пасивної форм його побутування, обумовлено особливостями функціонування. Явище відновлення під час співу внутрішньої мотивації [11], вказує на можливі шляхи повернення ліричних пісень локального поширення до активної форми побутування.

Перспективи досліджень постають у використанні узагальнених теоретико-методологічних засад для осягнення індивідуального співочого стилю сучасних автентичних виконавців, визначення специфіки осередкових, регіональних традицій сольного співу.

Список використаних джерел і літератури:

1. Виноградський Ю. СПІВАК Антін Матющенко та його репертуар. *Етнографічний вісник*. Київ. 1928. Кн. 7. С. 60–66.
2. Грица С. Епос у виконанні Георгія Ткаченка. Трансмісія фольклорної традиції. *Етномузикологічні розвідки*. Київ-Тернопіль. 2002. С. 170–186.
3. Дубравін В. [упоряд.] Пісні однієї родини / *Українські народні пісні*: Упоряд. В.В. Дубравін. Київ: Музична Україна, 1988. 125 с.
4. Іваницький А. Польові зошити. Фольклористичні розвідки. Рецензії. Вінниця: Нова Книга, 2014. 356 с.
5. Карчова Ю. Народнопісенна виконавська парадигма у творчості сучасних чоловічих гуртів. *Актуальні питання гуманітарних наук*. В. 71. 2024. С. 53–58.

6. Карчова Ю. Сучасні тенденції інтерпретування української народнопісенної виконавської парадигми. *Культура України*. Харків. 2018. В. 61. С.138–148.
7. Карчова Ю. Народне пісенне виконавство в термінології вітчизняної етномузикології. *Вісник НАКККМ*. № 2. 2014. С. 247–251.
8. Карчова Ю. Українське народнопісенне виконавство в професійній музичній практиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03, ХНУМ ім. І.П. Котляревського. Харків, 2016. 17 с.
9. Квітка Климент. Іван Франко як виконавець народних пісень. *Творчість Івана Франка*. Київ, 1956. С. 160–191.
10. Лисенко М. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая. Київ: Музична Україна, 1978. 95 с.
11. Мурзина О. Сольна лірика лівобережної Наддніпрянщини: питання методики аналізу. *Проблеми етномузикології*. Вип. 2. К., 2004. С. 210–231.
12. Осадча В. Класифікація фольклорних традицій та вивчення народної пісенності Сходу України і Середньої Наддніпрянщини. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро: ГРАНІ, 2021. Вип. 21 (2). С. 190–122.
13. Синельников І. Теоретико-методичні аспекти вивчення локальної виконавської традиції українського співу у міському молодіжному фольклористичному колективі. Матеріали наук.-практ. конф., м. Київ, 26–27 квіт. 2023 р. Київ: КНУКіМ, 2023. С. 219–276.
14. Рояк Н. (2023) Кобзарська майстерність Остапа Вересая у контексті становлення української музичної культури. *Остап Вересай – феномен української культури (до 220-річчя народження кобзаря)*. Матеріали Всеукраїнської наук.-практ. інтернет-конф. Київ: КНУКіМ, С. 44–49.
15. Танцюра Г. Пісні. Пісенники. Словник. Пісні Явдохи Зуїхи. Упоряд. Г. Танцюра. Вст. ст. З. Василенко, Г. Танцюра. ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. Київ, Наукова думка, 1965. 810 с.

References:

1. Vynohradskyi, U. (1928). SPIVAK Antin Matiushchenko ta yoho repertuar. *Etnohrafichnyi visnyk.* Kyiv, Kn. 7, 60–66 [in Ukrainian].
2. Hrytsa, S. (2002). Epos u vykonanni Heorhiia Tkachenka. Transmisiia folklornoi tradytsii. *Etnomuzykolohichni rozvidky*. Kyiv-Ternopil, 170–186 [in Ukrainian].
3. Dubravin, V. [uporiad.] (1988). Pisni odniiei rodyny. *Ukrainski narodni pisni*. Uporiad. V.V. Dubravin. Kyiv: Muzychna Ukraina, 125 [in Ukrainian].
4. Ivanytskyi, A. (2014). Polovi zoshyty. Folklorystychni rozvidky. Retsenzii. Vinnytsia: Nova Knyha, 356 [in Ukrainian].
5. Karchova, Yu. (2024). Narodnopisenna vykonavska paradyhma u tvorchosti suchasnykh cholovichykh hurtiv. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. V. 71, T. 2, 53–58 [in Ukrainian].
6. Karchova, Yu. (2018). Suchasny tendensiy interpretuvaniy ukrainskiy narodnopisenoy vikonavsky tradisiy. *Culture of Ukraine*. Kharkiv. V. 61, 138–148 [in Ukrainian].
7. Karchova, Yu. (2014). Narodne pisenne vykonavstvo v terminolohii vitchyznianoi etnomuzykolohii. Visnyk NAKKKM. № 2, 247–251 [in Ukrainian].

8. Karchova, Yu. (2016). Ukrainske narodnopisenne vykonavstvo v profesiinii muzychnii praktytsi ostannoi tretyny XX – pochatku XXI st.: avtoref. dys. ... kand. myst.: 17.00.03 / KhNUM im. I.P. Kotliarevskoho. Kharkiv, 17 [in Ukrainian].
9. Kvitka, K. (1956). Kvitka Klyment. Ivan Franko yak vykonavets narodnykh pisen. *Tvorchist Ivana Franka*. Kyiv. 160–191 [in Ukrainian].
10. Lysenko, M. (1978). Kharakterystyka muzychnykh osoblyvostei ukrainskykh dum i pisen u vykonanni kobzaria Veresaia. Kyiv: Muzychna Ukraina, 95 [in Ukrainian].
11. Murzyna, O. (2004). Solna liryka livoberezhnoi Naddnipriansh chyny: pytannia metodyky analizu. *Problemy etnomuzykolohii*. V. 2, 210–231 [in Ukrainian].
12. Osadcha, V. (2021). Klasyfikatsiia folklornykh tradytsii ta vyvchennia narodnoi pisennosti Skhodu Ukrainy i Serednoi Naddnipriansh chyny. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny*. Dnipro: HRANI, 21 (2), 190–122 [in Ukrainian].
13. Synelnykov, I. (2023). Teoretyko-metodychni aspekty vyvchennia lokalnoi vykonavskoi tradytsii ukrainskoho spivu u miskomu molodizhnomu folklorystychnomu kolektyvi. *Materialy nauk.-prakt. konf.*, Kyiv, 26–27 kvit. 2023, KNUKiM, 219–276 [in Ukrainian].
14. Roiak, N. (2023). Kobzarska maisternist Ostapa Veresaia u konteksti stanovlennia Ukrainskoi muzychnoi kultury. Ostap Veresai – fenomen Ukrainskoi kultury (do 220-richchia narodzhennia kobzaria). Kyiv: KNUKiM, 44–49 [in Ukrainian].
15. Tantsiura, H. (1965). Pisni. Pisennyky. Slovnyk Pisni Yavdokhy Zuikhy Uporiad. H. Tantsiura. Vst. st. Z. Vasylenko, H. Tantsiura. IMFE im. M.T. Rylskoho. Kyiv, Naukova dumka, 810 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 25 березня 2025 року

UDC 78.072.2
DOI 10.33287/222477

Мазур Томас Григорович,
викладач кафедри оркестрових інструментів
Дніпровської академії музики
тел.: (067) 645 - 49 - 42
e-mail: mazutomas1972@gmail.com
https://orcid.org/0009-0005-0845-4036

ОБРАЗНІСТЬ І НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ В УКРАЇНСЬКІЙ СУЧАСНІЙ ПРОГРАМНІЙ МУЗИЦІ ДЛЯ КЛАРНЕТА
(на прикладі творів композиторів Дніпропетровщини)

Мета статті полягає у виявленні характерних рис програмної музики для кларнета та визначенні найважливіших художніх образів, навколо яких вибудовується ідейно-художня концепція творів українських композиторів. **Методи дослідження**. У представленій

науковій статті застосовується культурологічний (для з'ясування історико-соціальних чинників) та виконавський аналіз, заснований на особистому досвіді виконавства та аналітичній роботі стосовно доступних для прослуховування записів (задля розкриття художньо-інтерпретаційних аспектів). **Наукова новизна** пропонованої статті полягає у визначенні та систематизації ключових художньо-образних концепцій в українській програмній музиці для кларнета кінця XX – початку XXI століття, з урахуванням впливу національних традицій та сучасних композиторських пошуків. Представлене наукове дослідження пропонує комплексний аналіз творів різних дніпропетровських композиторів, що дає змогу розглядати програмність як багатовимірне явище, яке інтегрує культурологічний та виконавський аспекти. Саме такий підхід уможливлює нове прочитання ролі кларнета як носія емоційної та стильової ідентичності в сучасній українській музичній культурі. **Висновки**. Дослідження сучасної української програмної музики для кларнета виявляє виразну тенденцію до інтеграції національних музичних традицій із новітніми стильовими й технічними пошуками. Аналітичний огляд творів («Натхнення» О. Нежигая, «Забуття» О. Архипової, «Coma» Д. Демченка, «Полуденна спека» А. Левандовського) підтверджує, що у центрі уваги принаймні частини сучасних українських композиторів перебуває образність, ґрунтована на глибокій емоційності та метафоричному наративі, внутрішніх переживаннях особистості, конкретних аспектах людської психології.

Ключові слова: кларнет, твір, композитор, програмна музика, виконавство.

Mazur Thomas, pedagogue of the department of Orchestra instruments in Dnipro Academy of Music

Imagination and national identification in Ukrainian modern program music for clarinet (for example of Dnipropetrovsk composers' masterpieces)

The purpose of scientific article is identification of the characteristic traits concerning program music for clarinet and detection of the more important artistic imaginations, around which holding the idea-artistically conception of musical masterpieces by Ukrainian compositions. **Methods** of the investigative article. The cultural method (for clarification of historically social factors), performing analysis (based on individual experience of playing and analytical activity in relation to hear of

recordings) are applied in represented investigative article. **The scientific newness** of submitted research consists of definition for key artistically imaginative conceptions in Ukrainian program music for clarinet of the end of 20th – the begin of 21st centuries, with taking into account of influence the national traditions as well as contemporary composer searches. The represented investigative research is suggesting the complex analysis of clarinet compositions by different Dnipropetrovsk composers, which takes the specialized opportunities for considering of the musical program as the multifaceted phenomenon, the appearance for integration of cultural and performing aspects. Exactly like this approach takes possibility for new reading of clarinet role as the instrument bringing of emotional and style identification in contemporary Ukrainian academic musical culture. **Conclusions**. The investigation of modern Ukrainian program music for clarinet discloses the expressive tendency to integration of national musical traditions with the new style and technical searches. The analytical review of the clarinet compositions („Inspiration" O. Nezhigay, „Oblivian" O. Arkhipova, „Coma" D.Demchenko, „Midday heat" A. Levandovskiy) confirms that center attention of contemporary Ukrainian composers is imagination, based on the deep emotional sphere, individual inner experience in specific aspects of human psychology.

The key words: clarinet, composition, composer, program music, performance.

Постановка проблеми. Програмна музика завжди відігравала особливу роль в історії світового музичного мистецтва, адже вона не лише відображає емоції та ідеї композитора, а й трансформує їх у художні образи, котрі слухач може безпосередньо уявляти або відчувати. У контексті української музичної культури першої чверті XXI століття програмна музика для кларнета набуває унікальних форм та змістових наповнень. Її розвиток тісно переплітається із національними традиціями, культурними рефлексіями та пошуками сучасних композиторів, які прагнуть поєднати глибинне коріння українського фольклору з новітніми стильовими тенденціями.

Кларнет, як один із найвиразніших духових інструментів, має багаті звукові й технічні можливості. Він здатен передавати як ліричну м'якість, так і гостру динаміку, а гнучкий тембр дозволяє охопити широкий спектр емоцій – від ніжності й задумливості до драми та трагізму. Саме ці особливості кларнета дають змогу композиторам створювати яскраві програмні твори з чітким образним контекстом.

Такі композиції стають своєрідними “звуковими картинами”, де кожен тематичний фрагмент відображає певний сюжет, настрій чи сцену.

Сучасний період розвитку української музики позначений прагненням до синтезу традиційних форм і новаторських ідей. Композитори, які працюють у жанрі програмної кларнетової музики, часто звертаються до глибинних пластів національної культури: народної пісенності, історичних сюжетів, фольклорних мотивів. Водночас вони активно експериментують із гармонією, фактурою, тембровими ефектами, вдаються до поєднання академічного підходу з елементами джазу, електроніки, авангардних технік. Така багатоаспектність є характерною для сучасного українського музичного процесу і сприяє формуванню нових яскравих образів у кларнетовому репертуарі.

Не дивлячись на наявність великої кількості глибоких досліджень програмної музики, як в цілому, так і в певних локальних контекстах, мало уваги приділяється загальним характерним особливостям образів сучасної української програмної музики, та першопричинам їхнього становлення в національній художньо-образній палітрі. Саме ці прогалини й покликана заповнити дана робота.

Актуальність дослідження**,** зумовлена зростанням інтересу до творчого переосмислення національної музичної спадщини та посиленням ролі програмності в інструментальних творах. Аналіз характерних образів дозволяє не лише виявити стильові особливості й тенденції української кларнетової музики, а й простежити, яким чином композитори втілюють сучасну українську ідентичність у своїх творах. Відтак, дана тема є важливою в контексті розуміння музичного процесу України, його історичних коренів і перспектив подальшого розвитку.

Огляд літератури. Джерелами аналізу є оригінальний нотний матеріал українських композиторів, доступний для загального використання, а також наукові роботи дослідників, присвячені темам духового академічного музично-виконавського мистецтва й праці з тематичним науковим вектором досліджень із царини суміжних галузей. Зокрема, у розробці даної наукової статті використовувались праці Т. Маринчук [2], О. Потоцької [3], В. Тітович [4], В. Громченка [1].

Мета роботи цієї статті полягає у виявленні характерних рис програмної музики для кларнета та визначенні найважливіших образів,

навколо яких вибудовується художня концепція творів українських композиторів.

Об'єкт даного дослідження – українська програмна музика для кларнета кінця ХХ – початку ХХІ століття. **Предмет –** художні образи, що втілюються в цих композиціях, їх семантика, стильові характеристики та виконавська інтерпретація.

Методологія дослідження. У роботі застосовується культурологічний (для з'ясування історико-соціальних чинників) та виконавський аналіз заснований на особистому досвіді виконавства та аналізі доступних для прослуховування записів (для розкриття художньо-інтерпретаційних аспектів).

Наукова новизна полягає у визначенні та систематизації ключових образних концепцій в українській програмній музиці для кларнета кінця ХХ – початку ХХІ століття з урахуванням впливу національних традицій і сучасних композиторських пошуків. Робота пропонує комплексний аналіз творів різних авторів, що дає змогу розглядати програмність як багатовимірне явище, яке інтегрує культурологічний та виконавський аспекти. Такий підхід уможливлює нове прочитання ролі кларнета як носія емоційної та стильової ідентичності в сучасній українській музичній культурі.

Основний матеріал. Розвиток програмної музики для кларнета в Україні не можна розглядати поза історично-культурними процесами, які формували національне музичне середовище впродовж усього ХХ століття. На зламі ХІХ–ХХ століть композиторська школа активно переймала європейські тенденції, проте водночас намагалася зберегти оригінальну національну самобутність. У міжвоєнний період (1920–1930-ті роки) українські музиканти все частіше зверталися до народної тематики, популяризуючи її крізь призму академічних жанрів. Після Другої світової війни значну роль у розвитку духових інструментів, зокрема кларнета, відігравали навчальні заклади та концертні майданчики при філармоніях та оперних театрах. У цей період виконувалося чимало зарубіжних творів, однак формування українського репертуару мало спорадичний характер. Варто зазначити, що композитори переважно зосереджувалися на симфонічному жанрі, хорі чи вокальних циклах, тоді як камерна музика з програмним підходом для духових інструментів залишалася менш актуальною. Проте вже у 1960–1970-ті роки з'явився інтерес до «озвучення» фольклорних витоків за допомогою новітніх гармонічних

і фактурних прийомів (зокрема в творчості окремих представників так званої «київської авангардної школи»). Незважаючи на ідеологічні обмеження радянської доби, ці тенденції, хай і завуальовано, впливали на утвердження нового погляду на кларнет як носія змістових та тембрових експериментів. Справжній прорив у царині української кларнетної музики відбувся на межі 1980–1990-х, коли поступово розширювалися можливості контактів із західним музичним середовищем, зростала кількість міжнародних фестивалів і конкурсів. У цей час композитори прагнули привносити в інструментальний репертуар елементи фольклору, проте вже на значно вищому рівні технічної та стильової складності. Формування нової національної школи кларнетистів було тісно пов'язане з тим, що виконавці почали активно замовляти твори й виступати ініціаторами тематичних концертів, присвячених досліджуваному інструментові. Поступово, від другої половини 1990-х і особливо в 2000-х роках, оформився помітний пласт програмної музики для кларнета, в якій композитори не лише зверталися до класичних прийомів розгортання тематичного матеріалу, а й виокремлювали образні концепції, об'єднані з новітніми звуковими технологіями (електроніка, мультифоніка, мікротональність). Накопичення подібних творів привело до того, що в межах української школи вирізнилася низка авторів, котрі відверто заявляли себе як продовжувачі й водночас реформатори фольклорної традиції, роблячи її платформою для експериментів із формою, фактурою та тембром. У такий спосіб проглядається чітка еволюція: від поодиноких спроб використати кларнет як «голос» певного образу або традиції – до повноцінних програмних циклів, у яких відбиваються різнопланові картини сучасного світу. Зазначена тенденція тісно пов'язана з національною самоідентифікацією української культури на загальноєвропейському тлі: створюються твори, в яких народна інтонаційність переосмислюється крізь призму загальносвітових стильових пошуків (джазові, авангардні, електронні елементи). Саме в цьому контексті варто розглядати й сучасні зразки програмної кларнетової музики, які аналізує дана стаття.

Багато наукових робіт включають глибокий аналіз музичних творів на основі виключно семіотичних деталей, таких як дослідження музичної мови в цілому, дослідження певних музичних аспектів, як суто теоретичних, так і практичних, дослідження художніх образів як «фінальної мети» твору – через способи передачі, особливості

відтворення чи внутрішньотворовий контекст. Втім, існує вже достатньо велика кількість творів, що несуть прописану програмність для того щоб не лише вивчати аспекти цієї програмності як суб'єкта, а й як об'єкт дослідження – як частину загального зрізу психо-образної картини певного періоду національної школи чи, навіть, конкретних композиторів.

Одним з виразних прикладів української програмної музики є твір «Натхнення» Олександра Нежигая втілює специфічну програмність, характерну для національної традиції кінця XX – початку XXI століття. Уже сама назва підкреслює емоційно-образний фундамент: композитор не приховує свого наміру передати стан духовного піднесення, що постає в образі «творчого осяяння».

Водночас «Натхнення» не тільки репрезентує «внутрішню» програму, а й нагадує про національну складову української музики. У ліричних епізодах відчуваються мелодичні звороти, що відсилають до фольклорних співучих інтонацій або до характерної м'якої хвилеподібності, яку часто можна зустріти у творах інших вітчизняних композиторів. Проте суто фольклорна основа тут не домінує – традиція виступає радше тонким відтінком, ніж яскравим стилізаційним прийомом.

«Натхнення» виявляється одночасно й інтимно-особистісним, і виразно стильовим твором. У ньому переплітаються традиційна співуча природа української музики, що живиться фольклором і постійно шукає нові шляхи самовираження, та модерні елементи гармонічної, ритмічної й тембрової організації, покликані підкреслити унікальність сучасної композиторської мови. Така інтеграція найкраще відображає загальну тенденцію розвитку української кларнетної музики останніх десятиліть: прагнення яскравої образності, глибокого психологізму й свободи у зверненні до різноманітних жанрово-стильових пластів.

«Забуття» Олени Архипової вирізняється помітно більшою емоційною драматичністю порівняно з «Натхненням»: замість спокійного внутрішнього осяяння тут постає тема приглушеної пам'яті, втрати або розчинення важливих переживань. Кларнет у цьому творі виконує роль голосу, який ніби пробивається крізь пелену забуття, намагаючись відродити пригаслі спогади. У творі помітні також епізоди, де тембр кларнета ніби занурюється в нижні регістри фортепіано й «губиться» в басових відголосках — це створює

враження втраченості, зникнення серед великого простору невпинно згасаючих спогадів.

З точки зору національної традиції це знову виявляється досить віддаленим від прямої фольклорної цитатності, проте лірична спадщина української музики відчувається в поєднанні співучості з особливою «приглушеною» експресією, що ніби відтіняє невисловлені почуття. Своїми контрастами, особливою тривожністю й пошуком «утраченого звуку» кларнетна партія підкреслює всю складність психологічного процесу «забуття» та повертає слухача до роздумів над тим, як глибоко в музику можна втілити драму внутрішніх переживань.

На перший погляд, образно контрастним до «інтимної лірики» попередніх творів є «Coma» Дмитра Демченка. Твір, присвячений явищу коми комети (хмари пилу й газу навколо її ядра), вирізняється нетиповим образним задумом і тяжінням до експериментальних тембрових та фактурних рішень. Композитор, актуалізуючи астрономічну метафору, перетворює кларнет і фортепіано на два полюси «звукової комети», де кларнет, завдяки яскравому тембру в Es-налаштуванні, символізує летючий «центр» музичної матерії, а фортепіано створює навколо нього розріджений звуковий простір – своєрідну «газопилову хмару». Порівняно з традиційними програмними зразками, у «Coma» домінують не стільки ліричні чи драматичні мотиви, скільки відчуття космічної віддаленості та невловимості, що підкреслюється нерегулярними ритмічними структурами, дисонантними інтервалами й динамічними «спалахами» в обох партіях.

Програмність у «Coma» спирається на образну паралель: звучання обох інструментів подається як живий процес формування й видозміни об’єкта (комети) під впливом сонячної енергії. Відповідно, музичний розвиток нагадує постійний рух між зосередженим «ядром» (звуковими кластерами в нижньому регістрі або раптовими акцентами на «верхах») і розрідженими, «ефемерними» звучаннями, які уособлюють невидимий, але присутній простір космічного пилу.

Тож «Coma» репрезентує одну з провідних тенденцій у сучасній українській кларнетовій музиці, коли композитор, тяжіючи до позажанрових асоціацій, формує масштабний образ, у якому реальні наукові поняття (комети й космічний простір) перетворюються на розширену метафору самотнього пошуку нового звукового і

просторового досвіду, що повертає нас від далекого, на перший погляд, космічного художнього образу твору, до глибоко ліричних та інтимних сфер образності музики української національної школи.

Натомість «Полуденна спека» Антона Левандовського повертає слухача до суто земної та позбавленої зовнішньої динаміки картини: замість космічних масштабів тут розгортається образ нерухомого, задушливого полудня. У творі домінує відчуття заціпенілості й млявості, коли кожен звук кларнета тягнеться немов у розпеченому повітрі, а фортепіано формує напівпрозоре «теплове» тло. Така монотонність не позбавлена образної виразності: приглушені гармонії, підсилені активним педалюванням, створюють ефект марева, у якому будь-який голос чи рух відчуваються надмірно навантаженими спекою. В загальному контексті твору, образ спеки – це відображення тенденції до внутрішньої рефлексії задля передачі приземленого, але водночас глибоко психологічного стану.

Аналіз художнього змісту обраних творів демонструє, що серед невеликої добірки творів різних композиторів, є одразу і різноманіття програмності, і стійке звернення до інтимно-ліричної сфери образів, що характерне для української музичної традиції. Таке тяжіння до образу особистісного переживання, рефлексії та внутрішнього монологу чи емоції, навіть крізь призму далеких космічних, природних чи метафізичних тем, є, на нашу думку, одним з визначальних елементів програмної музики сучасної української композиторської школи не лише для кларнета, а й в цілому для більшості жанрів.

Висновки. Дослідження сучасної української програмної музики для кларнета виявляє виразну тенденцію до інтеграції національних музичних традицій із новітніми стильовими й технічними пошуками. Аналітичний огляд творів («Натхнення» О. Нежигая, «Забуття» О. Архипової, «Coma» Д. Демченка, «Полуденна спека» А. Левандовського) підтверджує, що в центрі уваги принаймні частини сучасних українських композиторів перебуває образність, ґрунтована на глибокій емоційності та метафоричному наративі, внутрішніх переживаннях особистості, конкретних аспектах людської психології.

Перспективи. Подальше дослідження особливостей програмної музики в контексті сучасної української музичної школи, є важливим елементом загального розкриття ідей та способів їх втілення як в національній музичній культурі, та і в національній культурі в цілому. Дослідження характерних образів відкриває погляд на психологію,

зміни світосприйняття нації в той чи інший період, ще є визначальним для розуміння свідомості нації та її шляху.

Крім цього, такі дослідження мають і суто утилітарні перспективи, а саме – можливість більш якісного сприйняття та відтворення авторської програмної музики через розкриття більш тонких прошарків ідей композитора. Це з'являється завдяки більш глибокому порівняльному аналізу, заснованому не лише на контекстному аналізі твору, а й узагальненню притаманних певному періоду образів з подальшою деконструкцією та поринанням у психологію творця в певний період національної історії.

Список використаних джерел і літератури:

1. Громченко В.В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX – початку XXI ст. (тенденції розвитку, специфіка,систематика). Київ-Дніпро: ЛІРА, 2020. 304 с.
2. Маринчук Т.Т. Формування уявлень про художній образ у процесі викладання музичних дисциплін. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2005. В. 21. С. 209–210.
3. Потоцька О.В. Виконавський аналіз музичного твору як необхідна складова інтерпретаторської діяльності. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2016. (36). С. 235–245.
4. Тітович В.І. Виконавський аналіз як провідний ресурс в роботі музиканта. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. 2021. В. 197. С. 170–175.

References:

1. 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].
2. Marynchuk, T.T. (2005). Formation of ideas about the artistic image in the process of teaching musical disciplines. *Visnyk Zhytomyrsjkogho derzhavnogho universytetu imeni Ivana Franka*, 21, 209–210 [in Ukrainian].
3. Potocjka, O.V. (2016). Performance analysis of a musical work as a necessary component of interpretive activity. *Aktualjni problemy istoriji, teoriji ta praktyky khudozhnjoji kuljtury*, 36, 235–245 [in Ukrainian].
4. Titovych, V.I. (2021). Performance analysis as a leading resource in the work of a musician. *Naukovi zapysky. Serija: Pedaghoghichni nauky*, 197, 170–175 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 10 квітня 2025 року

Музичне виконавство і педагогіка

Musical performing and pedagogic

UDC 78.03:780.62
DOI 10.33287/222478

Скляров Олександр Давидович,
професор, заслужений діяч мистецтв України,
завідувач кафедри фортепіано
Харківської державної академії культури
тел. (067) 991 - 90 - 38
e-mail: proskliarov@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-0720-9838

ОРГАННЕ І ФОРТЕПІАННЕ МИСТЕЦТВО С. ФРАНКА В ЕВОЛЮЦІЇ ФРАНЦУЗЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Метою статті є аналіз особливостей втілення неокласичних і необарочних інтенцій у творчості С. Франка в контексті професійної французької музичної культури XIX ст., а також окреслення вкладу композитора в еволюцію французького фортепіанного і органного виконавства. У ряді **методів дослідження** слід відзначити, передусім, інтегративну методологію, засновану на поєднанні загальнонаукових фундаментальних методів дослідження – емпіричних і теоретичних, а також метод жанрово-стильового аналізу та інтерпретаційний метод. **Новизна** теми статті обумовлюється тим, що вперше у вітчизняній музикології виявлено специфіку французького музичного мистецтва в контексті взаємодії національних і загальноєвропейських мистецьких традицій, уперше в українському музикознавстві здійснено досвід комплексного жанрово-стильового аналізу творчості С. Франка в дзеркалі неокласичних і необарокових тенденцій розвитку музичного мистецтва. Актуальність запропонованої теми дослідження зумовлюється стрімким зростанням інтересу к творчої біографії Сезара Франка, аналізу його композиторського доробку в контексті естетичних і стильових домінант тієї історичної доби, в яку він жив і творив, а також відсутністю в українському музикознавстві спеціальних досліджень, присвячених вивченню проблем сучасної виконавської інтерпретації тих чи інших творів Франка. **Висновки**. Устремління митця до відродження великих традицій високого бароко впроваджується ним крізь ознаки сучасності. Його творчість

кристалізує органічний синтез характерних барокових поліфонічних законів і своєрідних романтичних музично-виразних рис, духовної зосередженості й чуттєвої глибинності. Мистецькі пошуки С. Франка, націлені на зближення, насамперед, органної і фортепіанної своєрідностей, усталені в 2-х його циклах, що означило новий етап в еволюції французької музичної культури – «Прелюдія, хорал та фуга» (1884) й «Прелюдія, арія та фінал» (1886 – 1887). Утворюються різні жанри стосовно органно-фортепіанної літератури; за умовами максимального збереження розмежованих форм та окремих складових, кожен із циклів з'єднується «наскрізною» тематикою.

Ключові слова: С. Франк, орган, фортепіано, французька органне та фортепіанне мистецтво, необароко, творчість.

Skliarov Oleksandr, Professor, Honored Artist of Ukraine, head of the Piano Department of the Kharkiv State Academy of Culture

Organ and piano art by C. Frank in the evolution of French musical culture

The **purpose** of the article is to investigate the details of the embodiment of neoclassical as well as neo-baroque trends in works by C. Frank at the context for French musical culture of the 2 half of the XIX century, as well as to identify the composer's contribution to the development of French organ and piano art. Among the **research methods**, it should be noted, first of all, the integrative methodology based on a combination of general scientific fundamental research methods – empirical and theoretical, as well as the method of genre and style analysis and the interpretive method. The **novelty** of the article's topic is due to the fact that for the first time in national musicology the specifics of French musical art in the context of interaction of national and European artistic traditions have been revealed, and for the first time in Ukrainian musicology the experience of complex genre and style analysis of C. Frank's works in the mirror of neoclassical and neo-baroque trends in the development of musical art has been carried out. The relevance of the proposed research topic is due to the rapid growth of interest in the creative biography of Cesar Frank, the analysis of his compositional heritage in the context of the aesthetic and stylistic dominants of the historical period in which he lived and worked, as well as the lack of special studies in Ukrainian musicology devoted to the problems of modern performing interpretation of certain works by Frank. **Conclusions**. The leaders desire to recover the societies of the great baroque is understood through a prism of innovation. His labor mirrors an biological

synthesis of baroque polyphonic philosophies and romantic musical and sensitive resources, spiritual attention as well as emotional depth. C. Franck's inventive efforts to bring organ and piano particulars closer together are reflected in his two sequences, which marked a original stage in the improvement of French piano works: „Prelude, Chorale and Fugue" (1884) and „Prelude, Aria and Finale" (1886 – 1887). They make different genres of organ and piano composition; while maintaining clearly described forms of individual movements, each of the sequences is united by a „cross-cutting" theme.

The key words: C. Franck, organ, piano, French organ and piano art, neo-baroque, creativeness.

Постановка проблеми дослідження. У французькому музичному мистецтві другої половини XIX ст. усталився особливий, стилістично оригінальний шлях подальшої еволюції європейської фортепіанної, та особливо наголосимо, органної культури, що складається із ексклюзивного та дуже органічного синтезу традиційної бароковості й часткового проникнення сучасних компонентів композиторської техніки, а також художньої образності.

В цьому історичному періоді сукупність особливостей еволюції музики такого стильового напряму була максимально результативною. Французька фортепіанна й органна музика поширила тенденцію до розповсюдження найбільш світських фортепіанних і органних концертів. А католицтво, яке дуже обмежувало діяльність саме церковних органістів і витісняло їхню творчість із церкви, з іншого боку – посилювало цю тенденцію.

Одним з видатних французьких митців другої половини XIX століття, який присвятив велику частину своєї творчості фортепіанній та органній музиці є Сезар Франк (1822 – 1890). Він сприяв відродженню у французькій музиці великих органних традицій бароко, а також формування неокласичного напряму в європейському музичному мистецтві. Музика знаного композитора вражає глибиною задуму, холістичністю ідейного задуму, вишуканістю мелодій та винахідливістю стосовно засобів виразності. Тому складно пізнати, що вона не відбилася будь-яким відгомоном у тогочасних колег композитора, та радість пошанування йому сталося відчути, підкреслимо, наприкінці життєвого шляху. Композиції С. Франка дісталися світового визнання, а серед музикантів, що виконували їх,

назвемо такі як Олександр Гольденвейзер, Ганна Єсипова, Альфред Корто, Маргеріт Лонг, Святослав Ріхтер та ін.

В останні десятиліття у професійній виконавській та педагогічній практиці усталюється актуалізація найвідоміших творінь Сезара Франка. Однією із затребуваних сфер композиторської творчості майстра є його органна та фортепіанна література, при цьому, зазначимо, що новітньому виконавському ренесансу органних композицій майстра багато у чому сприяла й поява їхніх фортепіанних транскрипцій. Водночас, в українському музикознавстві дотепер практично не існує спеціальних досліджень, присвячених вивченню творчої біографії Сезара Франка, аналізу його композиторського доробку в контексті естетичних і стильових домінант тієї історичної доби, в яку жив і творив майстер, а також проблемам сучасної виконавської інтерпретації тих чи інших його творів. Якнайшвидше проведення подібних досліджень є важливим завданням сучасної вітчизняної музичної науки.

Саме зазначеним протиріччям між вагомою культуротворчою роллю Сезара Франка як одного з основоположників неокласицизму і необароко в європейському мистецтві XIX століття, величезною мистецькою цінністю композиторського доробку великого французького музиканта і фактичною неопрацьованістю названого проблемного поля в українській музикології й визначається **актуальність** обраної теми статті.

Огляд літератури. Творіння С. Франка не є предметом частої серйозної уваги науковців. Це пов’язано із тим, що культура пізнього романтизму, акцентуватимемо, дала уславлених постатей, зокрема, як могутня особистість Ріхарда Вагнера. А також, сам стиль С. Франка – недокучливий, без різких емоційно-чуттєвих перемін, але обійнятий великодушної простоти і французької рафінованості – не завжди привертає погляд слухачів.

У дослідницькій літературі є наукові роботи у галузі музичної естетики, а також історії зарубіжної і французької музики, теорії й історії органного мистецтва, а саме – Є. Курта, Є. Александрова, С. Протопопова, А. Санга, М. Скребкової-Філатової, Р. Моргана, М. Мюррея, Г. Картера, В. Мора, М. Кунела, Ф. Сабатьє, а також праці, що пов’язані із життям і творчістю Сезара Франка у роботах С. Жиляєва, О. Єпанішникової, Т. Фоміна, Л. Міхєєвої, М. Рогожиної, та ін.

Метою статті є аналіз особливостей втілення неокласичних і необарочних інтенцій у творчості С. Франка в контексті професійної французької музичної культури XIX ст., а також окреслення вкладу композитора в еволюцію французького фортепіанного і органного виконавства.

Об'єктом дослідження є французька музична культура др. пол. XIX ст., а **предметом** – стильова своєрідність творчості С. Франка, що була розглянута у дзеркалі неокласичних та необарочних інтенцій еволюції музичного мистецтва Франції XIX ст.

Виклад основного матеріалу. С. Франк постав у історію музики як виразник французького руху еволюціонування. В спадщині митця основне місце обіймає інструментальна література, їй притаманні узагальненість, а також інтелектуалізм. Майстер є одним із найбільших французьких авторів, що поновили національні традиції французької та бельгійської музики, композитор поєднав філософську глибину із чистотою та зв'язністю почуттів і розуму. «Немає більш чистого імені, ніж ім'я цієї великої, чистої душі. Майже кожен, хто наближався до С. Франка, відчув його непереборний шарм, і ця особиста чарівність, вірогідно, відіграє велику роль у впливі, який його твори здійснюють на французьку музику зараз», – написав про нього Ромен Роллан [4].

В інтонаціях С. Франка немає риси, що традиційно вважалися похідними для французького мистецтва: жвавість, витонченість, блиск. Для Франка властиві пафос, суворість та строга величність.

С. Франк займає чинне місце у музичному мистецтві саме й тому, що він віднайшов до нового життя симфонічну і камерну музику; пробудив інтерес саме до ораторії, причому дав її не лише мальовничо-образотворче трактування, інтерпретацію, як це мало місце у Берліоза, але й розкрив її лірико-драматичне єство [5].

Головна звитяга С. Франка полягає у тому, що він привніс нові ознаки у фортепіанну музику: на додаток до впливу клавішної музики І.С. Баха та фортепіанних шедеврів Л. Бетховена, фортепіанні творіння С. Франка не мають собі рівних у французькій фортепіанній музиці.

Фортепіанні мініатюри С. Франка означуються достеменною для його пізньої творчості складністю («Прелюдія, хорал та фуга» поєднують фугу й сонату, а теми хоралу і фуги – об'єднані в коду).

Серед органних шедеврів С. Франка дуже знані, відомі три хорали (1890), що входять до репертуару будь-якого органіста [2].

Наголосимо, що ці віртуозні твори постають вершиною органної творчості композитора; С. Франк досягає тут симфонічного розмаху («Хорал сі мінор» є чудовим прикладом варіацій basso ostinato в музиці XIX ст.). Припустимо, що у них зберігаються відгомони композиторських імпровізацій, це найкраще спостерігається у хоралі ля-мінор. Але ж найважливіше – своєю музикою С. Франк ствердив непорушні моральні принципи задля митця-гуманіста, який переконано відстоював щонайбільші мистецькі ідеали.

Адекватно до періодизації, усталеної Н. Рогожиною у її роботі про С. Франка, життєвий та творчий шлях митця можна поділити на три періоди [1].

Першій – до 40-х років XIX ст., коли еволюціонує індивідуальний стиль майстра, у яскравому породженні «Рут» – біблійної ораторії для солістів, хору та оркестру (1843–1846). У цей час музикант, будучи навантаженим тяжкою опікою стосовно батька, абсолютно вирішує позбутися батьківського притулку. Надалі, одруження та радісне примноження сім'ї, зобов'язують композитора працювати викладацькою діяльністю. Майстер починає працювати органістом у церкві міста Парижу.

У середньому періоді творчість С. Франка вкрай змінюється порівняно із раннім. Зміни утворили те, що майстер відмовився від написання виразно-блискучих віртуозно-рухливих творів. У 1850-х – митець спробував сили у опері («Наймит з ферми», у 1880–1890-х – написав опери «Гульда» та «Гізела»), та отримав творчу поразку, і невдовзі під впливом величі церковної активності і опануванням мистецтва імпровізації на органі, майстер звернувся до легендарної органної музики. У авторському доробку цього періоду є створення фортепіанних тріо, великої кількості п'єс, що були створені для фісгармонії.

У той період є знана самотність С. Франка, згенерована, безсумнівно, як подіями власного життя, й своєрідними векторами еволюції мистецтва, так званної, Другої імперії, призвела до ознак у творчості С. Франка прикладів чуттєвої поодинокості, відстороненості [3].

Протягом останніх 15-и років діяльності – а це саме 3-й проміжок активності майстра, С. Франком були написані композиції-шедеври

(симфонії та 2-а фортепіанні цикли, тріада хоралів для органу і твори для фортепіано у супроводі оркестру).

Того часу, композитор продовжує грати як виконавець-піаніст, та вагому частину його професійної практики обіймає виконавство на органі. Майстер стає відомим органістом, котрого включають до активності у святкових актах оновлення нових інструментів. Від 1858 року композитор розпочинає роботу у церкві Сент-Клотільд, де розмістили новітній орган за будівництва знаним майстром Каває-Коль [5].

Наголосимо, що саме цей інструмент, із його кольористими перспективами, означився можливим задля окреслення художніх уподобань Сезара Франка. Та уподібнюючись тому, як плідна робота з високоякісним колективом генерує еволюції виконавської майстерності диригента, так і виконавство на цьому високоякісному інструменті, породжувало зростання композиторського таланту Сезара Франка.

У своїй творчості майстер обіймав романтичну художність із устремлінням до чіткої точності почерку. У той же час для музики митця доречні протилежності відданості й строгості, свободи вислову та рельєфної упорядкованої злагодженості (монотематизм), інструментальної тягочості стосовно оркестрового письма та речитативів.

У мові Сезара Франка чітко встановлюються властивості органного почерку – точність векторів басової лінії, а також регістрований полярис угрупувань оркестру («Симфонії d-moll»), щильність поліфонічного вислову та широке використання різноманітних імітаційних форм.

Композитор означив і новітні вектори у музиці для фортепіано. У його циклах для цього інструмента, оминаючи віяння музики великого Й.С. Баха та уславленого Л. Бетховена, знаходимо і риси циклів для фортепіано Р. Шумана, тут відзначимо конструкційну ускладненість мови Сезара Франка.

Від органного доробку композитора винятково знаними постають 3 хорали (1890), котрі є основою репертуарних списків для будь-якого виконавця-органіста. Це феноменально віртуозні композиції – пік академічних творінь митця для органу. С. Франк дістається в них грандіозної симфонічної амплітуди (хорал h-moll – винятковий приклад у музиці XIX ст. з варіаціями на basso ostinato). Маємо

можливість стверджувати, що у них відкарбувалась імпровізаційна майстерність митця.

У науковій праці спрямованій на вивчення творчості С. Франка, Н. Рогожина розподіляє його твори для органа на самостійні три угрупування, що означують три різні періоди життєтворчості видатного митця.

Початковий період, котрий означений 1860 – 1862 роками, означує Франка, який не приймав участі у культурних звершеннях в Парижі, залишаючись у церкві Святої Клотільди. Саме у цей період були створені «Молитва» (E-dur, op. 20), «Прелюдія, фуга та варіація» (h-moll, op. 18), «Велика симфонічна п'єса» (fis-moll, op. 17), «Фантазія» (№ 1, C-dur, op. 16), «Пастораль» (E-dur, op. 19), «Фінал» (B-dur, op. 21), «Шість п'єс для великого органу».

Вперше видання творів для органу, написаних Сезаром Франком, здійснюється у 1868 році, майстру було на той час 46 років.

Наголосимо, що коли знаний композитор вже був відомим професором інструментальної кафедри органу, з'являються «Три п'єси для великого органу», що побачили світ у 1878 р. Саме цією композицією розкривається 2-й період мистецтва гри на органі відомого виконавця-композитора. Майстер пише твори часу представлення визначного органу в залі Трокадеро, що був створений задля Всесвітньої виставки, котра відбувалась у ті часи в столиці, місті Парижі. Відзначимо такі твори, як «Героїчна п'єса», «Кантабіле», «Фантазія».

Стосовно третього періоду мистецької активності Сезара Франка для органу зазначимо, що він окреслюється 1890 роком, саме тоді було завершено цикл для органу, означений вагомою симфонічною характерністю, зокрема «Три хорали для великого органу». Олександр Гільман та Ежен Жіге означились у присвяті відповідно першому і третьому хоралам, а відомий виконавець Теодор Дюбуа – став у присвяті в другому хоралі. Наголосимо, що кожна композиція з вищеозначеного циклу дорівнює, за характером і силою вираження, симфонічній поемі.

Тут, закцентуємо, Сезар Франк поєднує стилістику полярно різних 2-х епох, зокрема мистецький почерк Й.С. Баха та споріднену французькому майстру романтичну стилістику. С. Франк не вдається до застосування старовинної церковної пісенності, натомість майстер,

утверджує характерну свободу інтонаційної ладовості, а також гармонізації.

Натхненність почерку майстра означується вже у перших органних творах ранього періоду творчості митця. Композиції відтворюють своєрідність інтонаційного мовлення та еволюції звукоінтонування, заснованих на імпровізаційних інтенціях майстра. Найбільш притаманне органним творам, що й об'єднує їх у органні цикли – це вільно-імпровізаційна фантазійність, застосування варіацій, усталення принципів сонатної побудови, а також хоровий почерк розвитку фактури.

До творчого доробку Сезара Франка, окрім органних шедеврів крупних жанрів, належать і твори-мініатюри, написані для органа і фісгармонії. Ці твори найчастіше замовлялись провінциальними виконавцями на органі. Також французький композитор активно створював репертуар для навчально-освітніх цілей. Ці п'єси були видані друком у двох збірниках і, наголосимо, сформували спеціалізовано характерну виконавську школи з мистецтва гри на фісгармонії.

Уславлений французький органіст Сезар Франк став відомий також і як витончений виконавець-майстер інструментальної імпровізації. Закцентуємо, що Сезара Франка означують другим композитором сфери органного мистецтва після унікального генія Й.С. Баха. Огранна симфонія, найбільша з яких на 25-ть хвилин «Велика симфонія», означується як прототип органних симфоній Марселя Дюпре, Шарля-Марі Відора, а також Луї Вієйрі. Сезар Франк також поєднував звучання великого органу, хору з численними професійними оркестровими інструментами, зокрема у таких творах як «Офеторії» для триголосного хору, органа та великого оркестру (1888), «Меса» для сопрано, тенора й басу, в супроводі органа, арфи, віолончелі та контрабасу (1860) й ін.

Так званний «чистий» музично-професійний інструменталізм також представлений у мистецькому доробку відомого французького майстра – оркестрові та камерно-інструментальні композиції, зокрема, означимо такі твори як Соната для скрипки (1886), Симфонія ре мінор (1888), Фортепіанний квінтет (1879) та ін.

Творча активність Сезара Франка означила новітній етап в еволюції органної та фортепіанної музики Франції. Відбулось взаємопроникнення специфіки органного та фортепіанного

виконавства, взаємозбагачення виконавських технік. У видатних шедеврах, а саме – «Прелюдія, арія і фінал» (1887), «Прелюдія, хор і фуга» (1884), композитор зіставлює жанрову різноманітність органного та фортепіанного виконавства. Стверджується синтез глибинного бахівського інтелектуалізму, а також романтично-емоційного музично-інтонаційного вислову. При цьому, наголосимо, що основою пізнання органних та фортепіанних шедеврів уславленого французького митця – є його виконавська діяльність, зумовлена самобутністю композиторських та виконавських стилістичних ознак французького музичного генія.

Висновки. Головними царинами мистецької практики С. Франка постають сфери органного мистецтва, симфонічної музики, а також камерно-інструментального (фортепіанного) виконавства. Творчі погляди митця, увиразнюються на поєднанні органних і фортепіанних самобутностей, усталених у 2-х його найвідоміших циклах, що ознаменувало новітній етап для еволюції французької професійної фортепіанної та органної музики – «Прелюдія, хорал і фуга» (1884) та «Прелюдія, арія і фінал» (1887).

Означені шедеври поєднують у собі різноманітні жанри органної та фортепіанної творчості. В усвідомленні розмежованості певних форм деяких частин, кожен із окреслених циклів винятково виразно поєднується «наскрізним» вишуканим тематизмом. Необарочні ознаки творчості Сезара Франка надзвичайно виразно позначились також і у його композиції для органа, а саме – «Прелюдія, фуга та варіації», жанрово-стильові та композиційні властивості якої багато в чому пов’язані вже із варіацією самобутності органа та, в цілому, органного звучання, а також із розвитком глибинних, великих традицій барокового циклу.

Перспективою дослідження є більш детальний аналіз специфіки перетворення неокласичних і необарочних тенденцій у творчості С. Франка в контексті французької музичної культури кінця XIX – початку XX століття, а також вивчення ресурсного потенціалу фортепіанного і органного мистецтва у творчій діяльності композитора, здійснення компаративного інтерпретологічного аналізу творів Франка для фортепіано та органу.

Список використаних джерел і літератури:

1. Фоміна Т. Традиції виконання фортепіанної музики С. Франка у контексті методичних принципів професора Л.Н. Гінзбург (на прикладі «Прелюдії, хоралу та фуги»): сайт. 2009, Жовтень. URL: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mmik (дата звернення: 03.04.2025).
2. Encyclopædia Universalis: site. URL: http://www.universalis.fr/encyclopedie/choral/ (дата звернення: 08.04.2025).
3. Paland Ralph, Strucken-Paland Christiane. Cesar Franck im Kontext: Epoche, Werk und Wirkung. Köln: Dohr, 2009. S. 61–100.
4. Smith Rollin. Playing the Organ Works of Cesar Franck. NY: Pendragon Press, 1997. Series: The Complete Organ No. 1. Hillsdale. URL: https://archive.org/details/playingorganwork0000smit/page/n9/mode/2up (дата звернення: 18.04.2025).
5. Stove R.J. Cesar Franck: His Life and Times. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2012. URL: https://books.google.com.sg/books?id=hTF8a7eYAkC&printsec (дата звернення: 15.04.2025).

References:

1. Fomina, T. (2009). Traditions of performing C. Frank's piano music in the context of the methodological principles of Professor L. N. Ginzburg (on the example of "Preludes, Chorales and Fugues"). URL: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mmik (from 03.04.2025) [in Ukrainian].
2. Encyclopædia Universalis (2025) URL: http://www.universalis.fr/encyclopedie/choral/ (from 08.04.2025) [in English].
3. Paland Ralph, Strucken-Paland Christiane (2009) Cesar Franck im Kontext: Epoche, Werk und Wirkung. Köln: Dohr. S. 61–100 [in German].
4. Smith Rollin, (1997). Playing the Organ Works of Cesar Franck. NY: Pendragon Press. Series: The Complete Organ No. 1. Hillsdale. URL: https://archive.org/details/playingorganwork0000smith (18.04.2025) [in English].
5. Stove, R.J. (2012). Cesar Franck: His Life and Times. Lanham, Maryland: Scarecrow Press. URL: https://books.google.com.sg/books (15.04.2025) [in English].

Стаття надійшла до редакції 27 квітня 2025 року

UDC 78.071.2
DOI 10.33287/222479

Писаренко Юлія Василівна,
голова циклової комісії мистецтва сучасного співу
Дніпровської академії музики,
заслужений діяч мистецтв України
тел. (095) 693 - 31 - 22
e-mail: jazz.julia16@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-3545-1958

ПОСТБОП ТА НОВІ ШЛЯХИ ДЖАЗОВОГО ВОКАЛУ (за матеріалами інтерв'ю Джазмейї Хорн)

Метою статті є висвітлення формування сучасного джазового стилю постбоп та його втілення у творчості найвпливовішої американської джазової співачки Джазмейї Хорн. **Методи** дослідження, що застосовані у презентованій статті, складають взаємодію наступних науково-дослідницьких підходів, а саме – історико-стильовий, порівняльний, структурно-функціональний, мелодико-синтаксичний, виконавський. **Новизна** предсталеної наукової статті полягає в аналізі характерних рис постбопу та їх втіленні у творчості Джазмейї Хорн, що здійснюється вперше в українському музикознавстві. **Висновки**. Інновації в постбопових джазових композиціях 1960-х років відбулися в кількох вимірах, у сферах гармонії, форми, мелодії та каденції і були обумовлені поколінням музикантів, які не тільки знайшли альтернативу усталеним джазовим стилям, але й інтерпретували їх по-новому. Композитори та виконавці постбопу дуже стримано використовували техніки тонального джазу, джазових стандартів та оригінальних композицій, які були притаманні репертуару малих груп у 1950-х роках (орієнтація на одну тональність, 32-тактові рамки (у формах AABA або ABAC), часто з тональними каденціями в кінці складових 8-тактових розділів, тональні гармонічні прогресії). Стійкими рисами постбопових творів стають так звані осьові прогресії (гармонічні, мелодичні або басові послідовності на один інтервал), відсутність функціональних гармонічних відношень, загальні прогресії структури як форми, прискорення гармонійного ритму, що відрізняє постбоп-джаз від так званого модального джазу, який спирається на повільніший гармонічний ритм. Втілення рис постбопу у вокалі Джазмейї Хорн,

водночас – загальною тенденцією у розвитку джазових стилів до рекомбінування та ускладення виразної мови.

Ключові слова: постбоп, вокальний стиль, Джазмейя Хорн, імпровізація, рекомбінування джазової лексики.

Pysarenko Yuliy, Head of subject commission „Art of modern singing" of Dnipro academy of music, Honored person of Art Ukraine

Post-bop and new paths of jazz vocal (based on interview materials with Jazzmeia Horn)

The purpose of the article is to highlight the formation of the modern jazz style post-bop and its embodiment in the work of the most influential American jazz singer Jazzmeia Horn. **Research methods** – historical-stylistic, comparative, structural-functional, melodic-syntactic, performing method. **The novelty** of the article lies in the analysis of the characteristic features of postbop and their embodiment in the work of Jazzmeia Horn for the first time in Ukrainian musicology. **Conclusions**. Innovations in postbop jazz compositions of the 1960s took place in several dimensions, in the areas of harmony, form, melody and cadence and were due to a generation of musicians who not only found an alternative to established jazz styles, but also interpreted them in a new way. Postbop composers and performers used very sparingly the techniques of tonal jazz, jazz standards, and original compositions that defined the repertoire of small groups in the 1950s (orientation to one key, 32-bar frames (in the forms of AABA or ABAC), often with tonal cadences at the end of the constituent 8-bar sections, tonal harmonic progressions). The socalled axial progressions (harmonic, melodic, or bass sequences on one interval), the absence of functional harmonic progressions, general progressions of structure as form, and the acceleration of harmonic rhythm, which distinguishes post-bop jazz from the socalled modal jazz, which relies on a slower harmonic rhythm, become the constant features of post-bop compositions. The embodiment of post-bop features in Jazzmeia Horn's vocals is due to her broad philosophical and social ideas and, at the same time, the general trend in the development of jazz styles. to recombining and composing expressive language.

The key words: post-bop, vocal style, Jazzmeia Horn, improvisation, recombining jazz vocabulary.

Постановка проблеми. Другу половину ХХ століття ознаменовано суттєвими зрушеннями у джазовому просторі, зокрема з активною взаємодією джаза із іншими позаджазовими мистецькими

галузями, з формуванням нового погляду на досягнення бібопу та появою більш складних та інтелектуально вишуканих форм джазового вираження, що відображено у творчості декількох поколінь виконавців. Перед дослідниками постає проблема усвідомлення особливостей цього процесу, що отримав назву «постбоп». Однією з яскравих представниць цього стилю вважається американська джазова співачка, композитор та продюсер Джазмейя Хорн.

Актуальність. Усвідомлення формування нового стилю у джазовому мистецтві було пов'язано из творчістю видатного трубача Вінтона Марсаліса, який сприяв максимальній відкритості джазового виконавства будь-яким стилям та напрямкам та об'єднав біля себе велике коло відомих музикантів. Але, за висновками Н. Фоломеєвої, процеси, яки виходили за межи джазу, зокрема у бібопі, не призвели до появи достатньої кількості спеціальних досліджень, «у яких аналізуються пізні етапи еволюційного розвитку й естетики даного впливового джазового стилю» [1, 131]. Тобто, не існує системи досліджень щодо постбопу та його авторських варіацій. В українському музикознавстві відсутні дослідження стосовно втілення постбопу у творчості Джазмейї Хорн, яка останнє десятиліття займає перші місця на провідних джазових вокальних конкурсах та фестивалях. Це обумовлює актуальність теми наданої статті.

Огляд літератури. Проблем постбопу торкається Н. Фоломєєва, яка доводить певну кількість досліджень щодо різних періодів становлення відомих джазових стилів та водночас невизначеність саме сучасного періоду джазового мистецтва. Спираючись на праці Д. Юдкіна, авторка намагається узагальнити «найважливіші ознаки та характеристики, що дозволяють виокремити постбоп як окремий феномен у глосарії сучасних джазових стилів» [1]. Аналізуючи записи В. Марсаліса як провідного майстра постбопу, Н. Фоломєєва підкреслює, що «найбільший ступінь розробки ідейного пласта В. Марсаліса спостерігається в записі „The Stan-dard Time, Vol. 1" (CBS Records, 1987 р.). <…> Досить звернути увагу на те, як організовано ритмічний простір "April in Paris" або вступ до „Autumn Leaves", щоб зрозуміти, хто став натхненням для такої модної у джазі 1990 – 2000-х рр. витонченої інтерпретації ритміки. Власне перетворення ритміки є якістю музичної мови постбопу» [1, 133].

Ретельній опис феноменів джазу, які пов'язуються із постбопом, представлено у праці К. Вотерса «Postbop Jazz eith Waters in the 1960»

[5]. Автор аналізує діяльність таких відомих музиканті в 60-х років, як Майлз Девіс, Уейн Шортер, Гербі Хенкок і Чік Коріа, що часто вдавалися до мікстів так званого тонального джазу попередніх десятиліть, а саме бібопу, хард-бопу і соул-джазу. Заначимо, що автор досліджує сутність постбопу завдяки узагальненню конкретного авторського виконавського стилю, наприклад, форми та метричного зміщення в імпровізаціях Хенкока та Кіта Джарра, нефункціональну гармонію в композиціях Хенкока та Коріа та імпровізації у другому квінтеті Майлза Девіса. Стосовно творчості Джазмейї Хорн як визнаної представниці постбопу, цінні матеріали можна знайти у численних інтерв'ю зі співачкою та критичних оглядах її альбомів та концертів.

Метою статті є висвітлення втілення джазового стилю «постбоп» у творчості Джазмейї Хорн.

Об'єкт дослідження – джазовий стиль постбоп, а **предмет** – риси втілення постбопу Джазмейєю Хорн.

Виклад основного матеріалу. У другій половині XX ст. у джазовому просторі з'являються музиканти, які починають нову взаємодію із принципами бібопу, зокрема дуже різні за естетикою виконавці, як В. Марсаліс, Д. Дуглас, Д. Зорн (проект „Masada") та ін. Один із важливих зразків постбоп-джазу можна знайти вже в композиції Джона Колтрейна „Giant Steps" (1959), яка презентувала потужну альтернативу традиційним тональним конструкціям.

У творчості означених музикантів можна спостерігати такі сучасні моделі мислення, як акцентуація певних ладових елементів, непарні та змінні розміри, ритмічні іррегулярності в сумісній роботі контрабасиста і барабанщика, яскраві прийоми агогіки, складні поліритмічні протискладнення, що формуються кількома членами ансамблю. Інтерпретація відомих джазових стандартів теж змінилася, стала більш вишуканою та майстерною, що відбилося на численних змінах у галузі ритму та гармонії.

Зазначимо, що вокалізація музикантів, презентуючи нову естетику постбопа, спирається на елементи, характерні для глосолалій, використовує найскладніше фразування з численними відхиленнями від основного метроритму, агогікою, побудовою ритмічних протискладень із ритм-секцією, активно виходить за межі імпровізаційного квадрату. Інструментальна імпровізації вокалістів рухаються не в бік традиційного спрощення, а навпаки, в бік

ускладнення. Елементи «силабічної» техніки, які прийшли у вокал зі сфери інструменталізму, найчастіше розкриваються у процесі прямого перенесення фразування саксофоністів та трубачів в галузь складової вокальної техніки. Безумовно, цей процес мав своїм корінням класичний період бібопового вокалу (Е. Фіцджеральд, С. Воен, Д. Макрей), але у постбопі прийнятне стилістичне ранжирування творчості джазових вокалістів ускладнюється. Це потребує більшої художньої обґрунтованості, що і спостерігається у Д. Хорн.

Діяльність Марсаліса сприяла тому, що переосмислення і рекомбінування різноманітної лексики бібопу стало значно активнішім. Також це стосувалося і самого процесу імпровізації, який було частково оновленно та пристосовано до різноманітних культурних впливів. Як відомо, ідеї Марсаліса підхопили такі музиканти, як Ніколас Пейтон, Теренс Бланшар, Рассел Ганн, Девід Мюррей. Важливу роль зіграв, наприклад, барабанщик Е. Харланд, який сильно відрізнявся від ритм-манери 1970-х років. Харланд спирався на поліритмію, тонку агогіку, що поєднує його із постбопом (альбом „Wandering Moon”).

Для Джазмейї Хорн, як і для В. Марсаліса, джаз не просто стиль музики – це сенс життя. Принципи джазу вона застосовує до всього, що її оточує та надає широкого соціального сенсу тому, що створює. Якщо Марсаліс виробив свою особливу естетику виконання джазу та імпровізації на настроях та враженнях від літератури та фольклору, максимально широкої взаємодії із академічною музикою, то Джазмейя передусім трансформує будь-які людські зустрічі та враження.

Співачка існує на джазовій сцені з піснями, сповненими енергією, змістом, та виплеканих її динамічним вокалом. Як композитор, вона написала сім із дванадцяти пісень, які вона записала. Починаючи з „Free Your Mind”, критики писали, що згадують джазові послання 1960 року про мир і свободу Бетті Картер і Колтрейна, Ламберта, Хендрікса і Росса.

Джазмейя вільно комбінує різні джазові стилі, наприклад, „No More” – це пісня, яка спирається на блюз, написана Г’юбертом Лоусом і Джоном Хендріксом для проголошення жіночої сили та незалежностісті Хорн. Як зазначає К. Робертсон, «…це лірика, сповнена ультиматумів і декларацій, яка часом нагадує мені тон Марлени Шоу, коли вона співала в період свого розквіту: „Нехай дверна ручка вдарить туди, де собака повинна бити ча”» [3].

Балада „Legs and Arms” теж ліричного забарвлення, присвячена чоловічому коханню. Також у цій пісні міститься екпресивне соло на тенор-саксофоні Стейсі Діллларда. Під час свого живого закордонного виступу на виставці Jazz Ahead Trade Fair Джазмейя Хорн пояснила, що надихнуло її написати цю пісню: це був підглядаючий хлопець, якого вона колись зловила, як він дивиться (у бінокль) у її вікно. Він був поруч, коли вона щоранку прокидалася, щоб прийняти душ. Вона пояснила, як ми часто можемо знайти щось хороше, щоб вийти з негативного досвіду. Отже, вона склала цю пісню про той самий момент і про те, про що він, можливо, думав.

Переходячи від бі-бопу до сфери хіп-хопу, вона оновила пісню Erykah Badu „Green Eyes” з групою виконавців, яка підтримує її намагання відтворювати будь-яку музику завдяки джазовим аранжуванням. Преса називає її „безстрашною”, коли співачка виконує кавер на пісню „Reflections of my Heart”, написану Джорджем Дьюком і чудовою вокалісткою Рейчел Феррелл. Це записано як дует з барабанщиком і співаком Джеймісоном Россом, яакий має дуже вражаючій голос голос, який ідеально поєднується зі щирістю Хорн. На завершення цього альбому Бен Вільямс грає на контрабасі під час виконання джазового стандарту „I Thought About You” у дуеті з Хорн.

Цікаво прослідкувати, як формувався талант виконавиці: у численних інтерв’ю співачка згадує, що саме її бабуся, яка любить джаз і грає на піаніно, запропонувала охрестити дитину чудовим ім’ям «Джазмейя». Будучи маленькою, вона вже співала свої пісні та демонструвала своє захоплення музикою. Вон обуло закріплено у навчанні у Вищій школі виконавських та візуальних мистецтв імені Букера Т. Вашингтона, відому тим, що саме там починалися кар’єри великих музикантів, зокрема Роя Харгроува, Нори Джонс та Еріки Баду. Пізніше Хорн навчалася у таких майстрів джазу, як Бетті Картер, Боббі Макферрін та Еббі Лінкольн. У 2013 році вона взяла виграла міжнародний джазовий конкурс у Ньюарку, названий на честь Сари Воган, а у 2015 році Хорн стала переможцем Міжнародного джазового конкурсу Інституту Телоніуса Монка. Частиною її призу був контракт з Concord, який призвів до її колишнього дебютного релізу „A Social Call”. Хорн виступає і як авторка пісень: «Чесно кажучи, зараз я набагато більше в захваті від „Love and Liberation”, тому що це переважно моя авторська музика. Не зрозумійте мене неправильно.

Мені подобається „A Social Call”, і всі схвалення були чудовими… огляди в Downbeat, The New York Times і London Times. Але тепер я думаю, ви, хлопці, не знаєте, що нас чекає. Чоловіче, у мене щось для тебе є» [4].

Як зазначає Джон Чанд, її голос іскрився і спалахував навіть більше, ніж її синьо-золоте плаття у світлі вогнів, а її віртуозність робить її неперевершеною. Так само, як саксофоніст Чарлі Паркер або басист Скот Лафаро розширили можливості своїх інструментів, так ніхто раніше, вважає Чанд, не поєднував таку «лазерну» інтонацію, ритмічну винахідливість і мелодійну винахідливість з діапазоном в чотири октави. Постійне прагнення співачки до бурхливого розвитку призвело до появи у 2019 році найсміливішого запису 2019 року — Love and Liberation, якій презентує песні водночас актуальні та експресивні. Співачка говорить: «Усі ці пісні про мене та мій досвід, але також як частину шляху будь-якої молодої людини. Послання, яке вони всі поділяють, полягає в тому, що вам просто потрібно вчитися – про людей, про стосунки, про бізнес, кохання чи про що завгодно. Вони не просто розповідають історію однієї людини, вони розповідають історії багатьох людей» [4].

У музичному плані композиції Хорн надають враження «дихаючих», вишукано інтерпретуючих традиції бібопу та хіп-хопу, з примітним акцентом на мелодиці. Це можна почути у треку «Free Your Mind» як заклику до більшої людської взаємодії та меншої уваги до цифрових медіа та скромному, «Time» як спонукання жадібного шанувальника перевести дух і охолодити свій запал. Оптимістичний, нестандартний, ритмічний „Out The Window” презентує попередження про іншу жінку, а інтелектуальність дуету a capella „Only You” – це сплетіння внутрішньої мови двох закоханих.

Високий артистизм співачки, неймовірне відчуття часу, винятковий діапазон і незмінно красивий тембр викликають порівняння з такими шановними музичними попередниками, як Картер і Сара Воган, обидва з яких, безсумнівно, є впливовими фігурами для музичного простору співачки. Але, слухаючи фрази Хорн в блискучій та водночас мінливій пісні „Willow Weep For Me” у Ronnie’s, такі інструменталісти, як Кліффорд Браун і Рой Харгроув, також згадувалися як не менш важливі постаті.

Хорн зазначає в інтерв’ю: «Усі вони надихали мене по-різному. Наприклад, Кліффорд Браун – його натхнення приходить від його

інтонації та контролю над інструментом. Моє тіло – це мій інструмент, і я прагну мати такий же контроль. З Сарою Воган, її солодкістю та зухвалістю – здатність володіти обома – ось що надихає мене; і з Бетті Картер, її твердість. Я отримую різноманітні живильні речовини в музичному плані від усіх цих чудових музикантів, які були до мене, і це допомагає мені розширити мій словниковий запас, створити свій репертуар і свою експресивність» [4].

Якщо є одна пісня, яка найкраще ілюструє сильне почуття Хорн, то це „The Medley" з альбому „A Social Call", яка переносить слухача в захоплюючу подорож, в якій звучить музика Стародавнього Єгипту та Західної Африки, а також звуки індіанців, що рухаються важкими шляхами. У „Afro Blue" є вірш Хорн „Eye See You", потім відбуваєтьси розв'язка його смислу у „Wade in the Water", що є ще одним духовним твором, який Хорн вперше чула, як співає її бабуся.

Це була мета цілого альбому, просто будь собою – незалежно від того, що це, або хто. Якщо „Time" стосується найціннішого елемента людського існування, то „Free Your Mind", що відкриває альбом Love and Liberation, прекрасно формулює цілу філософію життя, як пояснює Хорн. «Альбом є свого роду продовженням „A Social Call". Цей альбом майже повністю складався з пісень про звільнення та заклик до усвідомлення. Чи знаєте ви, що це відбувається у суспільстві?» [4].

Розмірковуючи про резонансний альбом „Love and Liberation", вона зазначає, що його ідея – це заклик до дії. «Тепер, коли ви знаєте, що відбувається багато речей, настав час щось із цим зробити. Перш за все з собою, тому що любов - це акт звільнення, а звільнення – це акт любові. Перший спосіб, яким ви можете це зробити, – звільнити свій розум» [4]. Філософія свободі майже головна для співачкі: «Я бачу це у своїх дітей, я бачу це у своїх шанувальників. Вони можуть бути мусульманами, вони можуть бути гомосексуалістами, вони можуть бути трансгендерами. Вони кажуть мені: „Вау, ти такий вільний, хто ти є, це допомагає мені бути вільним у собі". Це робить мене такою щасливою» [4].

Оцінюючи живий виступ приблизно в той час, коли вийшов її дебютний альбом, „The New York Times" зазначила, що «вона має деякі відмінні навички, всі з яких були продемонстровані: різкий, зухвалий тон у найвищому регістрі; любов до відкритих дуетів з басистом ...; масив грубих, дзвінких невербальних звуків, які додають драматизму кодам та інтермедіям, натякаючи на смисли в музиці, які

виходять за межі того, що вміщується на сторінці». Втім, саме співачка так коментує вказану різкість, як те, що критики вважають новим засобом джазового вокалу: «Скоріше, я сказала би, що для інших вокалістів нетипово використовувати свій голос як інструмент так, як це роблю я. У цьому й різниця. Я використовую свій голос як інструмент, тому, якщо не співаю тексти, я все одно розповім історію своїм голосом, видаючи якийсь звук або граючи з тембром, як це зробив би інструменталіст. Я можу використовувати все своє тіло як свій інструмент – це, по суті, те, що я роблю <…>Я просто ніби дозволяю цьому відбуватися природно. Моє тіло як інструмент, проти «О, дозвольте мені просто бути співачкою». При цьому, якщо музика диктує, що я кричатиму, я кричатиму. Якщо мені потрібно буде створити якийсь амазонський, ембієнтний звук своїм голосом, я зроблю це» [3]. «Ви повинні вийти за межі своєї «коробки», вийти зі свого чоловічого світу і прийти в мій божественний жіночий світ» – коментар Джазмеї до альбому [3].

Поєднання цього сміливого підходу до джазу, до імпровізації та глибокої прихильності Хорн до груву привносить із собою певний душевний елемент. Але Хорн недвозначно заявляє, що бути «душевною» – це неусвідомлене зусилля з її боку. «Я просто співаю від свого духу», – каже вона, – «і якщо це звучить як церква, то, мабуть, тому, що саме там я вперше знайшла Бога у дитинстві. Я не мала вибору. Це не було схоже на «О, тобі не треба ходити до церкви». Це було схоже на «Ні, тут ти виховуватимешся. Тут ти будеш щонеділі». Знаєте, як дитина проповідника – це те, що мені довелося зробити. Отже, якщо я звучу так, наче співаю госпел, то, мабуть, це просто тому, що мій дух був спрямований туди» [3].

Безумовно, найважливіша подія у кар'єрі Хорн відбулася у листопаді минулого року, коли вона дізналася, що була номінована на премію Греммі за найкращий джазовий вокальний альбом „A Social Call” (Concorde/Prestige). «Я так назвала альбом», — розповідає Хорн, — «тому що я дійсно хотіла виступити із закликом до соціальної несправедливості, закликом навести збільшувальне скло на проблеми, з якими ми стикаємось сьогодні: расизм, ксенофобія, забобони, спадщина рабства, витікання з атомних електростанцій у струмки, наші душі в полоні, наші уми в полоні, оскільки ЗМІ промивають нам мізки всім цим лайном, технологіями, які нам не обов'язково потрібні. І «соціальний» не обов'язково означає вийти, випити та бути

товариським. Я маю на увазі «соціальний» у сенсі: що насправді відбувається у суспільстві? У чому проблема?» [3].

Хорн додає: «Я відчуваю, що музика – це брама до душі. Ми продовжуємо використовувати нашу платформу, щоб говорити про цю соціальну несправедливість і просто нести позитивне світло, позитивні думки, позитивні вібрації та позитивні звуки людям. Я думаю, ми можемо зробити світ кращим для майбутніх поколінь, а не для того руйнування, яке відбувається у всесвіті прямо зараз. Коли ви допомагаєте комусь іншому, ви допомагаєте собі. „Влада" – це не влада. У владних немає ніякої влади. Їх лише кілька, а ми всі. У групі є справжня сила. Ми маємо працювати разом та створювати свою власну валюту. І якщо це означає бартер, то нехай буде так. Іноді ви повинні це робити. Але будь-що, давайте створимо свій власний шлях і повернемо собі свою власну силу. Навіть якщо це лише невеликі стосунки: «Я знаю цього агента з бронювання. Я знаю цього менеджера. Я зв'яжу вас з ним і т.д. д.», і тоді вся ця мережева штука стане революційним актом» [3].

Хорн усвідомлює, що її відвертість не завжди подобається глядачам, і що її не завжди сприймають як сильну чорношкіру жінку, яка твердо стоїть на своїх позиціях, особливо тому, що вона не завжди виглядає усміхненою та щасливою. Однак вона каже мені, що багато людей також позитивно відреагували на її послання. Вона каже: «Коли ми нещодавно були в Італії, у нас було десь від 600 до 800 осіб, і триста чи чотириста з них поверталися щовечора. Ми грали п'ять вечорів поспіль у різних місцях, і кожного разу, коли ми грали інший концерт, я бачила багато одних і тих самих осіб у залі. І багато з цих людей продовжували підходити до мене після шоу з розгубленими особами, на кшталт: «Я не знаю, чи повинна я любити цю музику або ненавидіти її», розумієте? Тож у моїй аудиторії багато таких людей. Багатьом людям не подобається те, що вони бачать, або багатьом людям дуже подобається те, що вони бачать. Багато людей просто збентежені!» [2]. Таким чином, Хорн дуже яскраво коментує власні художні цілі, які обумовлюють її незвичайні прийоми вокалу та спрямовані на велику кількість людей у всьому світі.

Висновки. Кількість джазових творів, які демонструють суттєві зрушення у джазовій стилістиці та філософії, призвели до визначення їх як постбоп. Інновації в постбопових джазових композиціях 1960-х відбулися в кількох вимірах, у сферах гармонії, форми, мелодії та

каденції та були обумовлені поколінням музикантів, які не тільки знайшли альтернативу усталеним джазовим стилям, але й інтерпретували їх по-новому. Композитори та виконавці постбопу дуже стримано використовували техніки тонального джазу, джазових стандартів та оригінальних композицій, які визначали репертуар малих груп у 1950-х роках (орієнтація на одну тональність, 32-тактові рамки (у формах AABA або ABAC, часто з тональними каденціями в кінці складових 8-тактових розділів, тональні гармонічні прогресії). Стійкими рисами постбопових композицій стають так звані осьові прогресії (гармонічні, мелодичні або басові послідовності на один інтервал), відсутність функціональних гармонійних відношень, загальні прогресії структури як форми, прискорення гармонічного ритму, що відрізняє постбоп-джаз від так званого модального джазу, який спирається на повільніший гармонічний ритм. Втілення рис постбопу у вокалі Джазмеї Хорн обумовлено її широкими філософськими та соціальними ідеями, досконалою вокальною школою та водночас – загальною тенденцією у розвитку джазових стилів до рекомбінування та ускладення виразної мови джазу.

Перспективи дослідження. Постбоп та творчість Джазмеї Хорн демонструють формування нових стильових напрямків та концепції джазового вокалу, що потребує подальшого наукового осмислення передусі з боку систематизації постбопових рис в конкретних авторських стилях та практичного втілення його надбань у навчанні джазових музикантів.

Список використаних джерел і літератури:

1. Фоломєєва Н. Становлення терміна «постбоп» у системі сучасного джазового виконавства. *Слобожанські мистецькі студії*. Вип. 1 (04), 2024. С. 130–135.
2. Jazzmeia Horn Dynamic Agency. URL: http://dynamicagency.co.uk/jazzmeia-horn/ (дата звернення: 2 січня 2025 р.).
3. Robertson C. Jazzmeia Horn – „Love and Liberation" – a black music month feature. Musicalmemoir`s blog, 2019, 26 (дата звернення: 5 січня 2025 р.).
4. Quinn P. Dazzmeia Horn interview: „You have to get outside of your box and get outside of your masculine world and come into my divine feminine world". URL: https://www.jazzwise.com/features/article/jazzmeia-horn-interview. Friday, January 24, 2020 (дата звернення: 7 січня 2025 р.).
5. Waters K. Postbop Jazz in the 1960's: The Compositions of Wayne Shorter, Herbie Hancock, and Chick Corea. New York: Oxford University Press, 2019. 192 p.

References:

1. Folomieieva, N. (2024). Stanovlennia termina «postbop» u systemi suchasnoho dzhazovoho vykonavstva. *Slobozhanski mystetski studii*, V. 1 (04). 2024. 130–135 [in Ukrainian].
2. Jazzmeia Horn Dynamic Agency. URL: http://dynamicagency.co.uk/jazzmeia-horn/ (the date 02.01.2025) [in English].
3. Robertson, C. (2019). Jazzmeia Horn – „Love and Liberation" – a black music month feature. Musicalmemoir`s blog, 26 (the date 05.01.2025) [in English].
4. Quinn, P. (2020). Dazzmeia Horn interview: „You have to get outside of your box and get outside of your masculine world and come into my divine feminine world". URL: https://www.jazzwise.com/features/article/jazzmeia-horn-interview (the date 07.01.2025) [in English].
5. Waters, K. (2019). Postbop Jazz in the 1960's: The Compositions of Wayne Shorter, Herbie Hancock, and Chick Corea. New York: Oxford University Press, 192 [in English].

Стаття надійшла до редакції 21 лютого 2025 року

UDC 78.088/784.4/787.8
DOI 10.33287/222480

Буйновська Діана Сергіївна,
аспірантка кафедри
музикознавства, композиції та виконавської майстерності
Дніпровської академії музики
тел. (066) 332 - 05 - 87
e-mail: dianaband8@gmail.com
https://orcid.org/0009-0006-8041-7464

«ВІЗУАЛІЗОВАНЕ ВИКОНАВСТВО» УКРАЇНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ В БАНДУРНОМУ МИСТЕЦТВІ

Метою запропонованої статті є дослідження явища «візуалізованого виконавства» у вимірі сучасних запитів і тенденцій бандурного мистецтва у період XXI століття. Серед обраних **методів** дослідження: *пошуковий* – при формуванні інформативної бази та підбору актуального музичного репертуару з автентичних народних пісень, що стали предметом для втілення «візуалізованого виконавства»; *аналітичний* – під час вияву теоретичного підґрунтя: жанрово-стильових, структурних особливостей і безпосередньої роботи з обраними музичними творами; *метод виконавського аналізу*

– для розуміння нюансів тої чи іншої виконавської версії; *історичний*, що сприяє засвоєнню періодизації процесу розвитку конструкції бандури; *емпіричний* – в ході створення авторських відеокліпів, зокрема на тематику української народної пісенності; *семіотичний* – у вигляді реінтерпретації візуалізованого виконавства на прикладах різних жанрів традиційної української творчості; *компаративний* – при порівнянні автентичних та сучасних інтерпретацій спільних першоджерел. Не дивлячись на достатню кількість досліджень в бандуристиці за останній період, залишається недостатньо освітленим аспект сучасної виконавської інтерпретації та візуалізації творів оновленого бандурного репертуару, заснованого на зразках фольклорних пісенних традицій різновекторних форм та жанрів, що обумовлює **новизну роботи**. **Висновки**. Проаналізувавши «візуалізоване виконавство» відібраних прикладів інтерпретації автентичної пісенності, стає зрозумілим актуальність вивчення даної тематики. У сучасних реаліях популяризація бандури стрімко зростає, тому потрібно підтримувати бандурне мистецтво відповідно до запитів і потреб як слухачів, так і виконавців. Сучасне бандурне «візуалізоване виконавство» має поєднуватися з автентичними традиціями, тим самим забезпечуючи збереження та поширення народної творчості.

Ключові слова: інтерпретація, виконавство, візуалізація, бандура, аранжування, народна пісня, сучасний, фольклор.

Buinovska Diana, postgraduate student of the Department of Musicology, Composition and Performing Arts of the Dnipro Academy of Music

„Visualized performance” of Ukrainian folklore in bandura art

The purpose of the proposed article is to study the phenomenon of „visualized performance” in the context of contemporary demands and trends in bandura art in the twenty-first century. The chosen research methods include: *search* – in the formation of an informational base and selection of relevant musical repertoire from authentic folk songs that became the subject for the embodiment of „visualized performance”; *analytical* – in identifying the theoretical basis: genre-stylistic, structural features and direct work with selected musical works; *the method of performance analysis* – to understand the nuances of a particular performance version; *historical,* which contributes to the assimilation of the periodization of the process of development of the bandura construction; *empirical* – in the course of creating the author's video clips, in particular on

the subject of Ukrainian folk songs; *semiotic* – in the form of reinterpretation of visualized performance on examples of various genres of traditional Ukrainian creativity; *comparative* – in comparing authentic and modern interpretations of common primary sources. Despite a sufficient amount of research in bandura studies in the recent period, the aspect of modern performance interpretation and visualization of the works of the updated bandura repertoire based on samples of folk song traditions of various forms and genres remains insufficiently covered, which determines the novelty of the work. **Conclusions**. After analyzing the „visualized performance" of the selected examples of interpretation of authentic songwriting, the relevance of studying this topic becomes clear. In modern realities, the popularization of the bandura is growing rapidly, so it is necessary to support bandura art in accordance with the requests and needs of both listeners and performers. Modern bandura „visualized performance" should be combined with authentic traditions, thus ensuring the preservation and dissemination of folk art.

The key words: interpretation, performance, visualization, bandura, arrangement, folk song, modern, folklore.

Постановка проблеми. З кінця XX століття бандурний репертуар перебуває у фазі активного збагачення не тільки оригінальною музикою, так і перекладами творів фольклорного походження. Інтерпретація перекладених творів на будь-якому інструменті, особливо на бандурі – це завжди експериментальний шлях, який має переваги у вигляді новизни, індивідуальності та самобутності бачення музиканта. В інтерпретології визначають декілька видів інтерпретації : композиторська (трансформація одного і того ж твору з точки погляду автора), слухацька (індивідуальне сприйняття музики аудиторією), режисерська (візуальне бачення драматургії твору), редакторська (графічні видозміни нотного тексту), автентична (максимальне наближення виконання до епохи написання художнього матеріалу), виконавська (безпосередньо виконання твору музикантом). Саме виконавська інтерпретація є вищою формою музичного виконавства. «Візуалізоване виконавство» може розглядатися як додатковий різновид музичної реінтерпретації. Оригінальний бандурний репертуар з плином часу втрачає актуальність і, як наслідок, знижується зацікавленість серед молодого покоління, що негативно впливає на популяризацію академічної

бандури. Внаслідок того важливо шукати нові шляхи інтерпретації, осучасненні та відмінні від традиційних прочитань творів.

Не дивлячись на достатню кількість досліджень в бандуристиці за останній період, залишається недостатньо освітленим аспект сучасної виконавської інтерпретації та візуалізації творів оновленого бандурного репертуару. Розгляд питання щодо нового бачення автентичних творів та їх перекладень на бандурі, сучасна виконавська «візуалізована» інтерпретація українського фольклору обумовлюють **актуальність обраної теми.**

Огляд літератури. Проблематика візуалізації бандурного виконавства та оновлення концертно-педагогічного репертуару все більше набуває актуальності та частіше розглядається провідними науковцями сфери бандурного мистецтва. В дисертаційному дослідження Ірини Дружги [1] розкриваються виконавські перспективи в сучасній бандуристиці та провідні тенденції розвитку академічного бандурного мистецтва як культурного надбання кінця XX – початку XXI століть. Бандурист-науковець Георгій Матвіїв в дисертаційній праці [3] освітлює виконавський аспект звукообразних чинників, проблематику жанрово-стильового розвитку оригінальної інструментальної бандурної творчості та деякі аспекти модернізації комунікації виконавця зі слухачем, завдяки застосуванню діджиталізації (створенню відеокліпів). В науковій статті кандидата мистецтвознавства Вадима Кочеткова [2] розглядається питання візуалізації в сфері музичного виконавства. В науковому дослідженні [4] бандуристки-науковиці Христини Петринки висвітлюється аспект сучасного бандурного мистецтва з погляду формування національної культурної самосвідомості українців. Музикознавець Віктор Соловйов в своєму дослідженні [5] вивчає технологічний підхід до специфіки музичної інтерпретації. В монографії [6] бандуристки, кандидатки мистецтвознавства Інни Лісняк розкривається питання актуалізації «культурного образу» сучасного бандурного мистецтва на міжнародній музичній арені.

Вищезазначені роботи формують інформаційний базис для подальшого вивчення та опрацювання питання візуалізації та сучасного виконавства в сфері бандурного мистецтва. Окрім того, невелика кількість робіт на дану та суміжну тематику проявляє актуальність виствітлення питання бандурного «візуалізованого виконавства».

Метою статті є дослідження явища «візуалізованого виконавства» у вимірі сучасних тенденцій бандурного мистецтва.

Об'єктом дослідження виступають сучасні бандурні вокально-інструментальні твори. **Предметом дослідження** є реінтерпретація фольклорних пісенних зразків в контексті їх візуального бачення на бандурі.

Виклад основного матеріалу. На сучасному етапі виборення українцями свого права на незалежність, національну гідність, свободу і самодостатність гостро постає питання збереження культурного генофондах та його розповсюдження. В такому процесі одне з першочергових місць посідають наша мова і певні культурні коди. Одним з них є бандура, національна емблема, національний голос і душа. Можливо, доказом того служать факти фізичного знищення кобзарів та лірників після «З'їзду народних співців Радянської України» в Харківському оперному театрі в грудні 1930 року, насильна русифікація, запобігання як мови, так, загалом, й української культури. Відродити національні традиції, доторкнутися до автентичних першоджерел – першочергові культурні задачі. І бандурі відведена одна з ключових ролей, адже саме вона, як «автентичний інструмент від моменту його поширення серед народу, виступає ідейним символом українців боротьби за свободу, який супроводжує людей, підтримуючи їх у важкі часи» [4, 28].

Тривалий історичний період роль національних струнно-щипкових інструментів, що супроводжували спів козаків, мандруючих музикантів, виконували передвісники сучасної бандури – діатонічні за строєм кобза і старосвітська бандура. І тільки від початку XIX століття інструмент здобув удосконаленої форми, хроматичного строю у Г. Хоткевича і таким чином розпочав свій шлях до академізації. Тим не менш, звертання бандуристів до автентичних першоджерел не перестає втрачати своєї актуальності.

Виконання акомпанементу до пісень на бандурі, як і сторіччя назад, сприймається актуально та природно. Музиканти, бажаючи підкреслити, зберегти автентичність та популяризувати широкі можливості модернізованого інструменту, звертаються до обробок, аранжувань українських народних пісень, доповнюючи візуалізацією виконавства. Це сприятиме індивідуалізації бандури, позбавленню її другорядної ролі акомпонуючого інструменту.

Життя в епоху випробувань пандемією та війною змушує суспільство підлаштовуватися до реалій сьогодення, тому музиканти віднайшли спосіб комунікації між виконавцем та слухачем: створення та поширення музичних відеокліпів у соціальних мережах та на різноманітних платформах. Завдяки розвитку технічних можливостей, діджиталізації, стають можливими збереження та поширення звуку, зображення концертних виступів у високій якості.

У процесі популяризації бандури відбувається синтез традиційності та інноваційності. Артисти все частіше залучають театральні ефекти, показ кліпів, яскраві декорації на сцені, виконуючи як академічні, так і традиційні твори на бандурі. Свідоцтвом прийняття за даність можливість візуалізації при виконавстві, на міжнародних конкурсах виконавців на народних інструментах впроваджується спеціальна категорія «Музичний відеокліп». Тож, визначення «візуальне виконавство» відтворює сучасні реалії, і потреби комунікативного процесу між слухачем і виконавцем.

Нинішнє суспільство споживає більшість інформації способом зорового сприйняття, тож з метою заохочення інтересу громадськості в нагоді стає візуалізація, яка, за словами Вадима Кочеткова, «в сучасному вимірі стала невід'ємною складовою в різних виявах музичної творчості, <...> здібна до заглиблення ключових, вузлових моментів, до висвітлення авторської думки, розстановки смислових акцентів» [2, 121].

Досить нетривалий період становлення академічної бандури актуалізує проблематику збагачення педагогічно-концертного репертуару. В нагоді стають інтерпретації традиційних творів різноманітних видів: обробки народних пісень, аранжування, переклади тощо. Музикознавець В. Соловйов стверджує, що поняття музична інтерпретація – це художнє тлумачення, трансформація виконавцем твору в процесі його сценічного реалізування [5].

Спираючись на тенденцію до академізації бандури, візуалізоване виконавство передбачає виконання академічних творів. Реалізація традиційних пісень фольклорного походження на бандурі довгий період сприймалася як супровід, однак тепер, за допомогою синтезу візуалізації та авторської інтерпретації складаються сприятливі умови для народження і розвитку інноваційного, конкуретноздатного творчого феномену.

Відзначимо провідних сучасних виконавців бандурної сфери, що активно збагачують та поширюють «візуалізоване виконавство»:

- Марина Круть – композиторка, двічі фіналістка Нацвідбору «Євробачення–2020/2023», учасниця восьмого сезону талант-шоу«Х-Фактор» (2017);
- Гурт «Шпилясті кобзарі» (засновник, лідер гурту Ярослав Джусь) – випускники Стрітівської школи кобзарського мистецтва, музиканти, що увійшли у топ п'ятидесяти найталановитіших артистів, за версією шоу «Україна має талант – 3», учасники проєктів «Мистецький арсенал», фестивалів «Трипільське коло», «Ше.Fest», «КобзАрт», «ГогольFest» (2013–2015) та ін.;
- Георгій Матвіїв – кандидат мистецтвознавства, лауреат багатьох міжнародних академічних та джазових конкурсів, соліст «European Jazz Orchestra 2012»;
- Дніпровська капела бандуристів «Чарівниці» – лауреат всеукраїнських та міжнародних конкурсів.

В прийнятті і обґрунтуванні мистецтва візуалізації в бандурному виконавстві ключова роль належить Георгію Матвіїву. Бандурист одним із перших почав створювати відеокліпи; в 2011 році вийшла авторська композиція для бандури соло «Дикий західний джаз»[7] («Wild West Jazz», режисер Анастасія Урсу), яка неодноразово транслювалася на українському телебаченні та досі набирає перегляди в соціальній мережі Facebook. Автор композиції та виконавець особисто приймає участь у зйомках, що робить візуальну складову близькою до оригінального виконання. Завдяки використанню чорно-білих кадрів у стилі «нуар» (американський кінематограф 1940-х — початку 1950-х років), боді-арту (протягом кліпу на спині акторки-моделі була намальована бандура) та звичного, сучасного виконання бандуриста в кліпі відбувається синтез автентичної української та кричущої західної культур.

В одному із підрозділів своєї дисертації [3, 153] Г. Матвіїв пропонує власну класифікацію відео-кліпів:

1. *постановочний-ігровий* (з використанням ігрових, тобто театралізованих, епізодів з професійними та непрофесійними акторами; виконанням твору спеціально для візуалізованого оформлення сюжетної лінії),

[7] https://www.youtube.com/watch?v=suIz-N8ti2U

2. *концертний-позаігровий* (професійний запис виступу кількома камерами, з використанням професійного монтажу; виконавці не виконують спеціальні театралізовані дії, сюжетної лінії не передбачено),
3. *анімаційний* (з накладанням ілюстрованого відеоряду) .

Щоб продемонструвати природне поєднання сучасних інтерпретацій традиційних українських пісень із «візуалізованим виконавством», звернімося до кількох прикладів:

постановочний ігровий кліп			**концертний позаігровий кліп**	
Марічка Дмитрів	Діана Буйновська	О.Саратський, переклади М. Дмитрів С. Овчарової	«Шпилясті кобзар»:і «Ой, у полі вітер виє»	авторська інтерпретація
«По садочку ходжу»				
Марина Круть KRUT «Пряля» (Ой, пряду, пряду)		Обр. М. Леонтовича, аранж М. Круть	«Шпилясті кобзарі»: «Щедрик»	авторська інтерпретація
Дніпровська капела бандуристів «Чарівниці» «Іди, іди дощику»		Обр. укр.н.п. І. Гайденко, аранж В. Башевського, аранж. для капели бандуристів С. Овчарової	Софія Аль-Хадіді. «Була в Чеколата»	авторська інтерпретація

Рис. 1. Приклади «візуалізованого виконавства» автентичних пісень за класифікацією кліпів Г. Матвіїва

Оскільки анімаційний відеокліп у сфері бандурного мистецтва ще не створено, тому розглянемо два інших формати – постановочний ігровий та концертний позаігровий кліпи.

В якості постановочного ігрового кліпу звернемося до двох інтерпретацій «візуалізованого виконавства» інструментальної фортепіанної мініатюри київського композитора-піаніста, аранжувальника і диригента Олександра Саратського **«По садочку ходжу»**[8]. Вона є прикладом сучасного бачення автентичного матеріалу крізь призму джазової культури. Авторська обробка однойменної української весільної народної пісні, присвяченої темі складних родинно-сімейних стосунків, викладена в строфічній формі зі вступом та кодою на основному матеріалі і передбачає імпровізацію перед

[8] https://www.youtube.com/watch?v=-8042cNyaR4

подачею пісенної теми[9]. Такий вільний вираз творчої думки натякає на можливе інтерпретування авторської версії народної пісні. Твір «проростає» з чотирьох-тактового мотиву, свого роду патерну, який становить остинатну гармонічну будову.

З'єднувальними фрагментами трьох строф п’єси стають вислови інтерлюдійного типу, які виконують роль двох зв'язок (Piu mosso). Обидві мають імпровізаційний характер і насичені фрагментами хроматичної гами. мелодико-ритмічним вставками, мелодичним, хроматичним одноголосним та подвійним пасажам. Деталізована контрастно-штрихова палітра додає вишуканості звучанню. Одночасно з цим гармонічний акомпанемент дещо спрощується, стає більш подібним до вальсового та готує основну динамічну кульмінацію твору (тт. 85–86). Повертання ключового мотиву пісні, гармонічного остинатного патерну в коді (Tempo I) створює ефект аркоподібної композиції і вносить симетрію, завершеність. Композитор повертає звичний. Почуттєва палітра набуває спокійних тонів, фінальний хроматичний пасаж (Piu mosso, тт. 117–120) ставить остаточну крапку.

П’єса О. Саратського ніби чекала на своє візуальне втілення, яке розкриває головний меседж пісні: «Любов ніколи не вмирає. Любов врятує світ». Для передачі цієї ідеї використовуються наступні візуальні ефекти: дах як локація, що символізує безмежність світу; рожевий колір в одязі як відтінок ніжності та тепла; кольорова корекція, яка підкреслює витонченість; біло-рожеві троянди[10].

У процесі перекладу для бандури педагогиня, заслужена працівниця культури України, доцентка та професорка кафедри народних інструментів Дніпровської академії музики Світлана Овчарова внесла певні зміни до вмісту основної кульмінації та репризного розділу мініатюри О. Саратського. Це надало твору більшої динаміки та масштабності у його фінальній частині. Як результат, «візуалізоване виконання» твору автором доповіді в аранжуванні С. Овчарової набуло більшої виразності, з активною зміною кадрів під час монтажу. Оскільки цей варіант є візуальною інтерпретацією перекладу твору на основі фольклорного матеріалу, його можна розглядати як реінтерпретацію музичної мініатюри.

[9] Автентичне виконання квартетом «Явір» https://www.youtube.com/watch?v=UGIyhr4uxsc

[10] https://www.youtube.com/watch?v=biRU6kgA7Bg

Київська бандуристка Марічка Дмитрів подала той самий твір у більш лагідній інтерпретації, що відображається як у візуальній складовій, так і у самому виконанні. Спокійний темп гри, плавна зміна кадрів та розташування виконавиці в парковій зоні формують споглядальну, рефлексійну атмосферу, наповнену витонченістю та роздумами. Начебто основний задум інтерпретації: «Момент невпинний, але варто спробувати заповільнитися, хоч на хвилину…». Обидва варіанти інтерпретування пісні «По садочку ходжу» є прикладами постановочних ігрових кліпів.

У вересні 2023 року Марина Круть, українська бандуристка, співачка та композиторка в стилі інді-соул, презентувала відеокліп української народної пісні **«Пряля» («Ой, пряду, пряду»)**. Робота виконана у стилістиці вокально-інструментального ансамблю (ВІА) 70-х років ХХ століття, що надає їй особливого ретро-звучання та атмосферності. В описі до кліпу на каналі Youtube співачка пояснює, що пісня нагадує про зв'язок з батьком, який грав у вокально-інструментальному ансамблі.

«Ой пряду, пряду» – побутова лірико-драматична пісня. За сюжетом в ній розповідається про тяжке життя невістки в родині чоловіка, тяжку працю зранку до вечора, нарікання свекрів. Вибір пісні Пряля не випадковий, адже за словами виконавиці, «місія хористів, що вперше виконували її в обробці Миколи Леонтовича на закордонних концертах, дуже перегукується із моїм особистим музичним шляхом зараз. Моя місія – показувати і закохувати у красу української музики іноземців та робити її все більш впізнаваною у світі. Це дуже важливо не тільки з культурної точки зору, а й як нагадування, що у нас досі триває війна і нам потрібна допомога»[11].

«Візуальне виконання» пісні у версії Марини Круть кардинально відрізняється від оригіналу за своїм естетичним задумом. Виконавиця мала на меті не лише переосмислити твір, а й передати особисту емоційну історію, повязану з втратою батька. Для цього вона звернулася до стилістики 70-х років ХХ століття, що додає відео ностальгійного звучання. Водночас кліп несе глибший меседж – привернення міжнародної уваги до проблеми війни в Україні. презентувати національну культуру, як це робили Українська

[11]https://www.youtube.com/watch?v=zY8ZUD1lo8E

республіканська капела під керівництвом О. Кошиця та Національна заслужена академічна капела України «Думка» (Н. Городовенко)[12].

Завдяки сучасному аранжуванню авторці вдалося надати твору нове звучання та свіже прочитання, поєднуючи традиційність із модерними музичними елементами. Стиліст/дизайнер костюмів Марія Старчак створила максимально наближене до стилю української естради 70-х рр. минулого століття вбрання, зачіски та макіяж виконавців ансамблю. Команада звернулася до нейтральної кольорової палітри (бежеві, білі тони), що гармонійно вписується в природні фарби (чисте блакитне небо, пожовкла трава, ніби символи прапору України), локації «Літепло» (с. Кобзарівка, Тернопільська обл.), де Марина часто проводить концерти.

Окремо варто відзначити використання у кліпі авторських інструментів провідного виконавця-бандуриста, заслуженого артиста України Дмитра Губ'яка, що надає звучанню особливого характеру та підкреслює унікальність його музичного стилю. Гра співачки на сучасній електробандурі відсилає до стилістики вокально-інструментального ансамблю (ВІА) з характерним для нього використанням електроінструментів. У фінальному кадрі відеокліпу чотири бандури, розташованв у формі трикутника, немов символізують єдність регіонів, адже у відео представлені бандури різних типів – харківського, львівського та київського.

Дніпровська капела бандуристів «Чарівниці» має найбільш академізований варіант з наведених прикладів виконання обробки Ігоря Гайденка української народної пісні, дитячої заклички **«Іди, іди дощику»**[13], Композиторська обробка для хору з акомпанементом зроблена з використанням джазових ритмів та гармонії, осучаснивши звучання народної пісні. Керівниця капели бандуристів «Чарівниці» Світлана Овчарова аранжувала твір для капели бандуристів, показавши, що сучасні джазові інтерпретації можуть яскраво звучати в ансамблевому вокально-інструментальному виконанні. Викладачка, заслужена діячка мистецтв України, докторка філософії з «Музичного мистецтва», доцентка кафедри народних інструментів Дніпровської академії музики Марина Березуцька пізніше створила відео-кліп, який і досі просувається на платформі You-Tube.

[12] https://www.youtube.com/watch?v=kWiZ44IFWYA&list=PLFCn-ELz5u7qyZOC134_YVkEhbDqwuvRz&index=2

[13] https://youtu.be/F-wRONytKFE?si=05aLEsZ5Xuk-EzIW

Колектив виконує пісню в своїх авторських українських костюмах на різних локаціях Січеславської набережної Дніпра, що створює ефект святковості та підтримує патріотичний дух міста. Аби динамізувати кадри та задіяти всі переваги у великій кількості учасників капели при зйомці використано режисерські концепції постановки людей у кадрі: півколо, шахова розстановка, низька та висока рівневі позиції (гра та спів сидячи, спів стоячи).

Гурт «Шпилясті кобзарі» активно сприяє розвитку та популяризації бандури, експериментуючи з її звучанням і розширюючи можливості інструмента. Колектив постійно шукає нові музичні підходи, поєднуючи традиційні елементи з сучасними стилями. Гурт яскраво проявляє тяжіння до театралізованості використання піротехніки, оригінальних костюмів, епатажної поведінки музикантів. Всесвітньо відома обробка М. Леонтовича **«Щедрик»**[14] отримала кардинально нове прочитання в аранжуванні лідера гурту, бандуриста-винахідника Ярослава Джуся. Музикант поєднав сучасні джазові ритми та гармонію з автентичною мелодикою, зберігаючи її впізнаваність. В інструментальній партії він використав імпровізаційні мотиви, синтезуючи тим самим традиційність й модерновість. У концертно-позаігровому кліпі «Щедрик» виконання доповнене візуальними ефектами. Відеоробота пронизана святковим новорічним настроєм завдяки сценічним декораціям, світловому оформленню, кольоровим акцентам на червоній стилізованій ялинці, контрастному синьому екрану позаду виконавців із рухливою геометричною проекцією, що нагадує сніжинки, а також приглушеному освітленню. Зйомка кліпу відбувається безпосередньо під час концерту, проте завдяки професійному монтажу з динамічною зміною кадрів камера фокусується то на солістах, то на реакції глядачів.

Висновки. Проаналізувавши «візуалізоване виконавство» відібраних прикладів інтерпретації автентичної пісенності, стає зрозумілим актуальність вивчення даної тематики. У сучасних реаліях популяризація бандури стрімко зростає, тому потрібно підтримувати бандурне мистецтво відповідно до запитів і потреб як слухачів, так і виконавців. Сучасне бандурне «візуалізоване виконавство» має

[14] https://www.youtube.com/watch?v=FWIgoNhRQXY&list=PLFCn-ELz5u7qyZOC134_YVkEhbDqwuvRz&index=6

поєднуватися з автентичними традиціями, тим самим забезпечуючи збереження та поширення народної творчості.

Перспективою дослідження заявленої теми може стати моделювання концепції «візуалізованого виконавства», розробка нової класифікації видів візуалізації.

Список використаних джерел і літератури:

1. Дружга І.С. Сучасна бандуристика: композиторські пошуки та виконавські перспективи: дис. … канд. мистецтвознавства: спец. 17.03.03 «Музичне мистецтво» / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. 215 с.
2. Кочетков В.Є. Візуалізація та її місце у сучасних естрадно-театральних постановках. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених ДДПУ ім. І. Франка. Випуск 48, том 1 (2022). Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2022. С. 120–124.
3. Матвіїв Г.В. Звукообразні чинники сучасної бандурної творчості: інструментально-виконавський авторський підхід: дис. … канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / ОНМА ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2021. 123 с.
4. Петринка Х. Сучасне бандурне мистецтво як уособлення культурного коду українців. Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В Лисенка, 2023, 49. С. 28–40.
5. Соловйов В.А. Специфіка музичної інтерпретації: технологічний підхід. Молодий вчений, № 4.2 (44.2), 2017. С. 83–88.
6. Lisniak H. «Культурний образ» сучасного бандурного мистецтва: Zinovii Shtokalko: from kobzar traditions to bandura modern style: Collective monograph. Riga, Latvia: Baltija Publishing, 2021. P. 144–164.

References:

1. Druzhha, I. (2021). Contemporary bandura music : composer's search and performance perspectives: diss. …. cand.. art history : speciality. 17.03.03 Musical art / Kotlyarevsky State University of Applied Sciences. Kharkiv, 215 [in Ukrainian].
2. Kochetkov, V. (2022). Visualization and its place in contemporary variety theater productions. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: Interuniversity collection of scientific works of young scientists of Drohobych State Pedagogical University named after I. Franko. Issue 48, volume 1. Drohobych: Vydavnychyi dim «Helvetyka», 120–124 [in Ukrainian].
3. Matviiv, H. (2021). Sound-forming Factors of Modern Bandura Creativity Instrumental and Performing Author's Approach: diss. …. cand.. art history : speciality. 17.03.03 Musical art / ONMA named after A.V. Nezhdanovai. Odesa. 123 [in Ukrainian].
4. Petrynka, Kh. (2023). Contemporary bandura art as an embodiment of the cultural code of Ukrainians. Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii im. M.V. Lysenka, 49, 28–40 [in Ukrainian].

5. Soloviov, V. (2017). The specificity of musical interpretation: a technological approach. Molodyi vchenyi. № 4.2 (44.2), 83–88 [in Ukrainian].
6. Lisniak, H. (2021). «Cultural Image» of Contemporary Bandura Art: Zinovii Shtokalko: from kobzar traditions to bandura modern style: Collective monograph. Riga, Latvia: Baltija Publishing, 144–164 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 29 березня 2025 року

UDC 78.087.684
DOI 10.33287/222481

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

ІННОВАЦІЙНЕ ТРАКТУВАННЯ ДУХОВНИХ ЖАНРІВ МЕСИ І РЕКВІЄМУ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ

Метою статті є вияв інноваційних підходів трактування духовних хорових жанрів меси і реквіємів у національному музичному просторі 2000-х років. Для розкриття обраної теми в роботі використано наступні **методи** дослідження: аналітичний метод – при розгляді відібраних сучасних зразків мес і реквіємів, створених українськими композиторами; метод інтерпретологічного підходу при порівнянні різних інтерпретацій обраних творів; метод синтезу – для виявлення спільних композиторсько-виконавських тенденцій у трактуванні сталих циклічних жанрів мес і реквіємів. **Наукова новизна** статті полягає у звертанні до новітніх зразків духовних жанрів мес і реквіємів в українській музиці XXI ст. (*«Український реквієм»* («Лемківський») Олександра Козаренка на вірші Назара Федорака, *«Український реквієм»* Василя Гайдука на латинський текст в українському перекладі, *«In memoriam»* Валентина Сильвестрова з вільним авторським прочитанням текстів Олександра Кониського, *Четверта симфонія-реквієм «Тридцять третій»* Олександра Яковчука на вірші Василя Юхимовича), що не розглядались науковцями в даному контексті, і в яких виявляється інноваційний

композиторсько-виконавський підхід. **Висновки.** Сутність сучасного етапу визначається особливим інтересом до різноманіття композиторсько-виконавських підходів до жанрів духовної музики, зокрема мес і реквіємів, адже вони вимагають перегляду та оновлення, пристосування до сучасних потреб слухацької аудиторії. Під оновленням маються на увазі: тенденція до камернізації – спрощення виконавського складу, скорочення масштабів; включення новітніх технічних засобів, які візуалізують той чи інший твір, відмова від обов'язкових канонічних латинських текстів, соціальна направленість, концептуальність мес-реквіємів, присвячених історично-важливим подіям, що сформували національну ідентичність (Голодомор, Революція Гідності, російсько-українська війна).

Ключові слова: меса, реквієм, жанр, духовна музика, сучасність, візуалізація, композиторсько-виконавський, інновація.

Makarenko Oleksandr, postgraduate student of the department of Musicology, Composition and Performing Skills in Dnipro Academy of Music

Innovative interpretation of spiritual genres Mass and Requiem in contemporary Ukrainian music

The purpose of the research is to identify innovative approaches to the interpretation of the sacred choral genres of masses and requiems in the national musical space of the 2000s. **The following research methods** were used to reveal the chosen topic: the analytical method – when considering selected contemporary examples of masses and requiems created by Ukrainian composers; the method of interpretive approach to compare different interpretations of the selected works; the method of synthesis to identify common composer-performer trends in the interpretation of the established cyclical genres of masses and requiems. **The scientific novelty** of the article is in the appeal to the latest examples of the spiritual genres of masses and requiems in Ukrainian music of the XXI century, („Ukrainian Requiem" („Lemkivskyi") by Oleksandr Kozarenko on Nazar Fedorak's lirics, „Ukrainian Requiem" by Vasyl Haiduk based on a Latin text in Ukrainian translation, „In memoriam" by Valentyn Silvestrov with the author's free reading of texts by Oleksandr Konysky, The Fourth Symphony-Requiem „Thirty-third" by Oleksandr Yakovchuk to the poems of Vasyl Yukhymovych), which have not been considered by scholars in this context, and which reveal an innovative compositional and performing approach. **Conclusions.** The essence of the modern stage is determined by

a special interest in the diversity of compositional and performing approaches to the genres of sacred music, in particular masses and requiems, because they require revision and renewal, adaptation to the modern needs of the listening audience. Updating means that the tendency to chamber music is simplification of the performing cast, reduction of scale; inclusion of the latest technical means that visualize a particular work, refusal from mandatory canonical Latin texts, social orientation, conceptualization of masses-requiems dedicated to historically important events that shaped national identity (the Holodomor, the Revolution of Dignity, the Russian-Ukrainian war).

The key words: mass, requiem, genre, sacred music, modernity, visualization, composer-performer, innovation.

Постановка проблеми. Сучасна духовна музика, зокрема жанри меси і реквієму, знаходиться на перетині традиції та інновації. Основна проблема полягає у збереженні балансу між канонічними засадами жанру та його модернізацією відповідно до вимог музичної культури. Виникають питання щодо збереження ідентичності жанру в умовах глобалізації та впливу різних музичних стилів. Використання новітніх композиторських і виконавських технік у рамках традиційної форми сприяє розширенню меж духовної музики. В сучасних інтерпретаціях меси та реквієму відчувається вплив цифрових технологій, новий підхід до співвідношення сакрального та світського начал, текстової основи, виконавського складу.

Актуальність представленого дослідження пояснюється оновленим сучасним композиторсько-виконавським підходом до сталих канонічних жанрів, зокрема меси, детермінованим розвитком технологій і зміною уявлень про мистецтво в цілому. Для підтвердження даної думки відібрані зразки українських мес і реквіємів 2000-х років (за винятком Четвертої симфонії-реквієму «Тридцять третій» Олександра Яковчука, яка вперше прозвучала у 2000-х роках, але була написана 1993 року.

Огляд літератури. Базова інформація щодо сучасної хорової музичної культури, в тому числі жанрів меси і реквієму міститься в наукових працях провідних українських музикознавців: Ірини Вербицької-Шокот [2], Ольги Зосім [4], Аделіни Єфименко [3], Ольги Муравської [6]. Становлення і розвиток меси/реквієму розглядаються ними в історико-культурному процесі. Роботи

Тараса Хмилюка [7; 8] збагачують і доповнюють основні постулати стосовно мес XX–XXI ст. дослідженнями їх нових зразків.

Метою статті є вияв інноваційних підходів трактування духовних хорових жанрів меси і реквіємів у національному музичному просторі 2000-х років.

Об'єктом дослідження є новітні зразки духовних жанрів мес і реквіємів в українській музиці XXI ст., а **предметом** – інноваційне композиторсько-виконавське трактування мес і реквіємів у сучасній національній музиці.

Виклад основного матеріалу. Протягом XX – першої чверті XXI ст. у нашій державі відбулось і відбувається багато негативних подій. Боротьба з репресіями, Голодомор, Чорнобильська трагедія, революції, війни спонукають художників, письменників, композиторів згадати про свою ідентичність, відродити національну культуру та її цінності. Шукаючи відповіді на глобальні одвічні сакральні питання, українські митці звертаються до багатьох жанрів духовної музики, зокрема меси і реквієму як заупокійної меси. Серед достатньої кількості українських хорових духовних творів 2000-х рр. сконцентруємось на окремих зразках мес-реквіємів та окремих частинах реквієму-жанру в якості самостійних завершених творів.

Починаючи з періоду зламу XX–XXI ст., реквієм трактується як «жанрова константа» (визначення Ірини Вербицької-Шокот); саме в даний період утвердження державності незалежної України композитори відчули внутрішню необхідність звернути увагу на трагічні події в нашій історії, максимально відтворити ідентичні ознаки.

У 11-частинному *«Українському реквіємі» («Лемківському»)* для солістів, мішаного хору, симфонічного оркестру та оркестру народних інструментів **Олександр Козаренко,** окрім віршів львівського поета Назара Федорака, заснованих на переспівуванні текстів латинської меси і наповнених народною образністю, концентрує використання додатково певних ознак національного контенту, що формують специфічний колорит твору:

– автентичні інструментальні тембри дерев'яної духової групи – трембіти, сопілки-одинцівки, тилинки, фрілки і цимбал;

– національний пісенний тематизм («Lux aeterna» в дусі старовинної колядки «Дай, Боже наш»);

– архаїчні пласти фольклору – весільні обрядові пісні (*ладкання*), розповсюджені в Карпатському регіоні.

Відповідно до дефініцій жанру реквієму, викладених Іриною Вербицькою-Шокот [2], «Український/Лемківський реквієм» Олександра Козаренка відносять до «реквієму-симфонії» сюїтного типу, насиченого драматичним змістом, конфліктністю і концептуальністю. Синтезування виявляється і на текстуальному, і на оркестрально-тембральному рівнях. Канонічна латина поєднана з українським віршованим текстом у різних співвідношеннях: в I ч. латинська мова запроваджена лише у хоральному вступі з подальшою заміною українським текстом впродовж всього номеру, в V ч. («Lacrimosa») відбувається чергування фрагментів латинського і українського текстів, і залишається виключно українська мова.

У симфонічний оркестр включений орган, як необхідний інструмент католицької служби, разом з українськими національними інструментами духової і ударної груп. Показово, що основним лейтмотивом Реквієму є суто національний мотив награвання у цимбалів у характері думи; він відкриває першу частину «Introitus» (Mesto) і повертається в «Agnus Dei», але з додаванням тембру фрілки на тлі органу. Ще одним свідченням національного контексту твору О. Козаренка стає момент вступу цимбалів у другій частині «Dies irae» зі специфічною ознакою гуцульського ладу. У третій частині «Tuba mirum» задіяно тембр трьох трембіт.

Дванадцятичастинний «Український реквієм» Василя Гайдука, відомого своїми духовними творами (зокрема кантатою «Посланіє» на слова Тараса Шевченка, хоровими концертами, Літургією св. Івана Золотоустого), вирізняється використанням українського перекладу замість традиційного латинського тексту.

Подібно до Олександра Козаренка, Василь Гайдук спирається на музичні традиції, закладені ще Костянтином Матезонським (1794–1858) – видатним діячем музичної культури Закарпаття. Його творчість пов’язана з регіональними особливостями духовної музики Західної України, що знайшло відображення й у концепції «Українського реквієму».

Шестичастинна *Четверта Симфонія-реквієм «Тридцять третій»* на вірші Василя Юхимовича (1990, прем’єра 2003), написана з нагоди 75-х роковин Голодомору в України, є поліжанровим твором **Олександра Яковчука**. Він став одним з перших українських

композиторів, який підняв закриту в інформаційному просторі радянському союзі тему Голодомору. Пам’ять про його жертви на музичному рівні асоціюється з наскрізною в Симфонії-реквіємі православною молитвою «Господи, помилуй». Вона тричі проводиться: в 1-й частині «Господи, помилуй», в 2-й частині – «Ой, у вік новий» в репризному розділі, в коді фіналу «Де пшениця росте». У тканину Симфонії-реквієму О. Яковчук вплітає не типові для реквієму жанри – в 3-й частині «Лийся, водо–бідо» інфернального скерцо в дусі Danse Macabre і в 4-й «За Адама» – похоронного маршу як необхідної рефлексії на попередню частину. Ще однією новацією музичної частини реквієму є вкраплення символів радянської доб; один з них – цитата-алюзія народної червоноармійської пісні «Проводи» («Як рідна мене мати проводжала») на вірші Дем’яна Бєдного і ритмоформула польсько-більшовицької революційної пісні-маршу «Варшавянка» як приклад викривленої гіперболізованої стилізації радянських бадьорих пісень епохи сталінізму в 4-й частині «Його називали». В обох випадках композитор використовує поширені мотиви в якості символів епохи радянського періоду, яка призвела до трагедії Голодомору. Фінал симфонії-реквієму «Де пшениця росте густа» обрамовує твір, репрезентуючи його провідну ідею пам'яті про загиблих і повертаючи початкову молитовну тему «Господи, помилуй». Тим самим, поєднавши ознаки жанрів симфонії і реквієму, О. Яковчук зберіг властиві останньому траурний характер звучання, закладений в першоджерелі поминальний сенс через звертання до автентичної православної молитви і досягнення стану катарсису.

2021 року хормейстер Тарас Хмилюк звернувся до двох зразків сучасних українських мес, дослідивши їх в контексті оновлення традицій сучасної української хорової духовної музики і зробивши їх нове аранжування, що і стало основою його власного творчого проєкту [8]. Зразками осучаснених мес стали 7-частинна «Урочиста меса» Олега Польового (2009) на канонічний латинський текст, наближена до типу Missa solemnis і розрахована виключно на концертне виконання, і 6-частинна «Messa-memoria» Миколи Попова (2017) на канонічні латинські тексти [8].

Науковець Сергій Бородавкін відзначає, що Олег Польовий в своїй месі «не копіює стилістику минулих епох, а органічно поєднує її риси з елементами неокласицизму…» [1, 206].

«Messa-memoria» Миколи Попова призначена для сопрано та басу-соло, мішаного хору, великого симфонічного оркестру з розширеною групою ударних інструментів і бас-гітарою і є різновидом Missa concertata (концертної меси) з її оновленим трактуванням, бачення жанрової моделі крізь призму лірико-психологічної рефлексії. Композитор переосмислює традиційну жанрову модель, поєднуючи її з елементами лірико-психологічної рефлексії, що надає твору особливої виразності та глибини [7].

Ще одним із новітніх творів сучасної камерної духовної музики, у якому пропонується нестандартний підхід до традиційного хорового жанру, є «Missa Luminosa» для сопрано та струнного квартету Олександра Родіна (2013). Твір поєднує традиційну католицьку жанрову модель із канонічним латинським текстом та обов'язковими частинами меси, водночас збагачуючи її рисами камерно-вокального жанру. Відсутність в месі хорової маси та повноцінного оркестру змінює жанрові акценти, наближаючи композицію до концертної арії, моноопери, вокального квінтету або вокального циклу. В окремих частинах можна помітити риси монологу та концертної арії, що підкреслює багатожанровість твору [3].

«Missa Luminosa» відзначається полістилістичністю, з алюзіями барокової музики. Камернізація жанру меси не лише оновлює його, а й робить більш доступним для виконання, що сприяє конкурентоспроможності твору. Композиція легко адаптується до різних форматів, зокрема відеокліпів, мультимедійних проєктів та концертних програм із візуальним супроводом [5].

Інтегрованим сприймається твір *«In memoriam»* ***Валентина Сильвестрова*** (2020–2021) для хору a cappella[15]. В ньому немов зібрані ті властивості, які визначені вище:

- належність до національного концепту – українська мова у вільному авторському прочитанні текстів Олександра Кониського;
- наявність канонічних ознак у зверненні до латинських текстів;
- концептуальність – відображення значних соціополітичних подій.

«In memoriam» – варіант «Missa defunctorum» («Меса для вшанування пам'яті померлих») – задуманий композитором як 9-

[15] https://www.youtube.com/watch?v=8JCuV_EPzBM

частинний Реквієм пам’яті жертв Революції гідності 2014 року. У ньому поєдналися не тільки різні мови – латинська й українська, дві релігії – православ’я та католицизм, але й різні жанри – духовні і світські: реквієм, елегія (№ 6, 9) молитви «Святий Боже» (№ 3), «Отче наш» (№ 8). П’ять з дев’яти частин твору відповідають традиційній структурі реквієму, а інші чотири є не типовими для нього розділами. Таке поєднання частин свідчить про варіативність моделі реквієму у В. Сильвестрова при збереженні стильової атрибутивності композитора – перебуванні у молотивно-рефлексивному стані зі стриманим затушованим хоровим звучанням.

Українські зразки духовних жанрів першої чверті XXI ст. сконцентровані не стільки на зовнішньому факторі, скільки на моментах внутрішньої глибинності, сакральності, інтертекстуальності. Тому в більшості, зберігаючи провідну тенденцію примирення, пристосування в концертному форматі, меси і реквієми лише фрагментарно виявляють паростки візуалізованого або умовно візуалізованого формату (введення в оркестр цимбалів, трембіт у О. Козаренка в «Українському / Лемківському реквіємі»).

В межах акції «Голодомор. Пам’ятай» змонтовано відеокліп запису концертного виступу Ансамбля класичної музики імені Б.М. Лятошинського Національного Будинку органної і камерної музики з текстовим поясненням сюжету. Гротесковість, плакатність, концептуальність Четвертої симфонії-реквієму «Тридцять третій» О. Яковчука загострено виконавською інтерпретацією і візуалізацією соціальних плакатів, постерів доби 1920-х–30-х рр. (плакат Дмитра Моора «Царь Голод», 1921–1922 рр. або листівка «Victims of bolshevik terror» («Жертви більшовицького терору: 8 мільйонів українців, загиблих з голоду в 1933 р.») і сучасних пам'яток із зображенням символіки Голодомору і політики узурпації радянської влади (пам'ятний знак жертвам Голодомору 1932–1933 рр., м. Київ Василя Перевальського, Миколи Кислого або малюнок «Гегемон» Юрія Журавля, 2019). Вони інтерпретуються як засоби гротеску, сатири або пропаганди.

Висновки. Сутність сучасного етапу визначається особливим інтересом до різноманіття композиторсько-виконавських підходів до жанрів духовної музики, зокрема мес і реквіємів, адже вони вимагають перегляду та оновлення, пристосування до сучасних потреб слухацької аудиторії. Під оновленням маються на увазі: тенденція до камернізації

– спрощення виконавського складу, скорочення масштабів; включення новітніх технічних засобів, які візуалізують той чи інший твір, відмова від обов'язкових канонічних латинських текстів, соціальна направленість, концептуальність мес-реквіємів, присвячених історично-важливим подіям, що сформували національну ідентичність (Голодомор, Революція Гідності, російсько-українська війна).

Перспективи дослідження. Підвищена зацікавленість у духовних творах відбувається за допомогою прийомів візуалізації, шоу, кліпів, яскравого оформлення сцени, нетипового розташування виконавців, прийомів інтертекстуальність, що може бути розглянутим, як нові вектори дослідження означеної теми.

Список використаних джерел і літератури:

1. Бородавкін С.О. Стильові риси «Урочистої меси» О. Г. Польового. *Українське мистецтвознавство. Матеріали, дослідження, рецензії*: зб. наук. пр. К; 2017. 17. С. 196–207.
2. Вербицька І.В. Принципи типології жанру реквієму. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. пр. Вип. 17. Харків: ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2006. С. 223–232.
3. Єфіменко А.Г. Католицька меса першої половини середини ХХ століття: художньо-естетичні та літургійні аспекти : автореф. дис. ... докт. мист.: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / НМАУ ім. П.І .Чайковського. К., 2011. 34 с.
4. Зосім О.Л. Західноєвропейська богослужбова музика нового часу у вимірах «нової сакральності». *Мистецтвознавчі записки*. Вип. 28. К., 2015. С. 99–110.
5. Макаренко О. «Missa luminosa» Олександра Родіна: оновлення жанру меси. *Слобожанські мистецькі студії Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка*. № 1 (2024) від 20 березня 2024 р. С. 70–73.
6. 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.
7. Хмилюк Т. «Messa-memoria» М. Попова: канонічне та неканонічне прочитання жанру. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 44. Том 3. 2021. С. 65–69.
8. Хмилюк Т. «Messa-memoria» М. Попова та «Урочиста меса» О. Польового в контексті оновлення традицій сучасної української духовної музики. *Наукове обгрунтування творчого мистецького проєкту*. 79 с. URL: https://nni-dam.dp.ua/atestatsiya-kadriv-vyshchoyi-kvalifikatsiyi/osvitno-tvorchyy-stupin-doktor-mystetstva/ (дата звернення: 19.04.2025).

References:

1. Borodavkin, S. (2017). Stylistic features of «Solemn Mass» by O. Polevyi. *Ukrainske mystetstvoznavstvo. Materials, research, reviews* : a collection of scientific papers; 2017. 17. 196–207 [in Ukrainian].

2. Verbytska, I. (2006). Principles of the Requiem genre typology. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*: Kharkiv: Kotlyarevsky Kharkiv State University of Culture and Arts, 2006. 223–232 [in Ukrainian].
3. Yefimenko, A. (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 / P. Tchaikovsky NAM. K., 34 p. [in Ukrainian].
4. Zosim, O. (2015).Western European Liturgical Music of the New Age in the Dimensions of the «New Sacredness». *Mystetstvoznavchi zapysky*. Is. 28. 99–110 [in Ukrainian].
5. Makarenko, O. (2024). Alexander Rodin's «Missa luminosa» : a renewal of the Mass genre. *Slobozhanski mystetski studii Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko*. No 1 (2024) of March 20, 2024. 70–73 [in Ukrainian].
6. 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. 49–63 [in Ukrainian].
7. Khmyliuk, T. (2021). M. Popov's «Messa-memoria»: canonical and non-canonical readings of the genre. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Is. 44, Vol. 3. 65–69 [in Ukrainian].
8. Khmyliuk, T. (2021). M. Popov's «Messa-memoria» and «Solemn Mass» Oleg Polevoy`s in the context of renewing the traditions of contemporary Ukrainian sacred music. Scientific substantiation of the creative art project. 79 p. URL: https://nni-dam.dp.ua/atestatsiya-kadriv-vyshchoyi-kvalifikatsiyi/osvitno-tvorchyy-stupin-doktor-mystetstva/ (the date 19.04.2025) [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 27 квітня 2025 року

UDC 785.6:780.647.2.071
DOI 10.33287/222482

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

«OPALE CONCERTO» ДЛЯ БАЯНА ЗІ СТРУННИМ ОРКЕСТРОМ Р. ГАЛЬЯНО ЯК ЯВИЩЕ СУЧАСНОГО ФРАНЦУЗЬКОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Мета статті полягає у висвітленні жанрово-стильових та виконавських особливостей «Opale concerto» для баяна зі струнним оркестром Рішара Гальяно в контексті тенденції розвитку жанру концерту для баяна з оркестром у сучасному французькому музичному

мистецтві. **Методологія наукової розвідки** опирається на комплекс спеціальних та загальнонаукових методів та підходів, зокрема: історичному підході – необхідному задля розкриття шляхів розвитку жанру концерту для баяна з оркестром у творчості французьких митців періоду кінця XX – початку XXI століть; біографічному методі – спрямованого зокрема на висвітлення життєвого та творчого шляху Р. Гальяно; метод жанрового аналізу – націленого на дослідження жанру концерту для баяна з оркестром як складного багатоаспектного явища музичного мистецтва; стильового методу, роль якого полягає у виокремленні стильових та мовно-стилістичних показників в «Opale concerto» Р. Гальяно; системний підхід, що дозволив обґрунтувати комплекс жанрово-стильових особливостей в «Opale concerto» для баяна зі струнним оркестром Р. Гальяно, та узагальнити магістральні тенденції розвитку жанру концерту для баяна з оркестром у сучасному французькому баянно-акордеонному мистецтві загалом. **Наукова новизна** пропонованої роботи полягає в актуалізації проблеми жанру концерту для баяна з оркестром у сучасному, французькому музичному мистецтві та у висвітленні жанрово-стильових ознак «Opale concerto» для баяна зі струнним оркестром Р. Гальяно. **Висновки**. Результати дослідження доводять, що жанр концерту для баяна з оркестром у творчості сучасних французьких композиторів відображений у різноманітних стильових та мовно-стилістичних формаціях та численних техніках композиторського письма. Окрім цього, доведено, що «Opale concerto» Р. Гальяно представлений комплексом жанрово-стильових та виконавських особливостей, зокрема значним впливом стилю «*New Musette*» та традиційного мюзета на зазначену композицію, наявністю елементів джазової музичної традиції та чималої кількості імпровізованих каденцій.

Ключові слова: музичне мистецтво, французьке баянно-акордеонне мистецтво, жанр, стиль, концерт, баян, Р. Гальяно.

Vasylenko Oleksandr, postgraduate student of the Department of Theory and History of Music, Kharkiv State Academy of Culture

«Opale concerto» for accordion with string orchestra by R. Galliano as a phenomenon of contemporary French musical art

The purpose of the article is to highlight the genre-stylistic and performance features of Richard Galliano's „Opale concerto" for accordion and string orchestra in the context of the development trend of the concerto genre for accordion and orchestra in contemporary French accordion art.

The methodology of scientific research is based on a set of special and general scientific methods and approaches, in particular: the historical approach is necessary for revealing the ways of developing the genre of concert for accordion and orchestra in the work of French artists of the late 20th-early 21st centuries; the biographical method is aimed in particular at highlighting the life and creative path of R. Galliano; the method of genre analysis is directed at studying the genre of concert for accordion and orchestra as a complex multi-faceted phenomenon of musical art; the style method, the role of which is to identify stylistic and linguistic-stylistic indicators in R. Galliano's „Opale concerto"; the systematic approach, which allowed to substantiate the complex of genre-stylistic features in R. Galliano's „Opale concerto" for accordion and string orchestra, and to generalize the main trends in the development of the genre of concert for accordion and orchestra in modern French accordion art in general. **The scientific novelty** of the proposed work lies in the actualization of the problem of the genre of the concerto for accordion and orchestra in modern, French accordion and accordion art and in highlighting the genre and stylistic features of the „Opale concerto" for accordion and string orchestra by R. Galliano. **Conclusions**. The results of the study prove that the genre of concerto for accordion and orchestra in the work of modern French composers is reflected in various stylistic and linguistic-stylistic formations and numerous techniques of composer writing. In addition, it is proven that R. Galliano's „Opale Concerto" is represented by a complex of genre-stylistic and performance features, in particular, the significant influence of the „New Musette" style and traditional musette on the specified composition, the presence of elements of jazz musical tradition and a considerable number of improvised cadenzas.

The key words: musical art, French accordion art, genre, style, concert, accordion, R. Galliano.

Постановка проблеми. Сучасне французьке баянно-акордеонне мистецтво посідає вельми важливе місце у світовому музичному просторі. Будучи представленою в різноманітних жанрово-стильових та мовно-стилістичних формаціях, численних техніках композиторського письма музика для баяна (акордеона) у творчості французьких композиторів значною мірою впливає на формування сучасного академічного баянно-акордеонного репертуару. Не є винятком і жанр концерту для баяна з оркестром, роль якого в жанровій системі баянно-акордеонного мистецтва безумовно

залишається ключовою. Наразі жанр концерту для баяна з оркестром у творчості сучасних французьких композиторів активно збагачується композиціями, які, за вельми короткого періоду часу, вже стали невід'ємною складовою репертуару багатьох баяністів (акордеоністів) по всьому світу. Так, серед значного різноманіття творів у зазначеній жанровій сфері особливої уваги заслуговує «Opale concerto» для баяна зі струнним оркестром сучасного французького композитора та баяніста Рішара Гальяно. Даний концерт користується значною популярністю серед виконавців та поціновувачів баянно-акордеонного мистецтва, проте досі ще не ставав предметом спеціального музикознавчого дослідження, що й зумовило **актуальність** пропонованої статті.

Огляд літератури. Проблемам дослідження жанру саксофонного концерту в музиці ХХ ст., зокрема висвітленню еволюції жанру інструментального концерту від часу його виникнення до 80-х років ХХ ст. присвячена кандидатська дисертація Д. Максименка [6]. Специфіка проявів гри та діалогу, а також ігрових структур у жанрі скрипкового концерту комплексно досліджена в дисертаційній праці Л. Скрипнік [8]. Питанням висвітлення характерних рис жанру інструментального концерту, зокрема дослідженню понять «концертність», «концертантність», «концертуючий стиль» присвячена наукова робота О. Варданян [2].

Проблемам розкриття жанрово-стильової динаміки розвитку та типологічній класифікації жанру баянного концерту в період другої половини ХХ – початку ХХІ століть націлена праця А. Нижника [7]. Дослідженню системи музичних виражальних засобів у баянній музиці сучасних українських композиторів, почасти в жанровій сфері баянного концерту, присвячена докторська дисертація А. Сташевського [9]. Висвітлення провідних тенденцій розвитку жанру концерту для баяна з оркестром у світовому музичному мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ століть здійснено в науковій розвідці О. Василенка [3].

Проблеми специфіки та функціонування естрадно-джазової музики в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століття висвітлені в дисертаційному досліджені М. Булди [1]. Питанню теоретичного осмислення естрадно-джазового напряму у світовому баянно-акордеонному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть, зокрема його етапів розвитку, присвячена праця

Ю. Дяченка [4]. Дослідженню основних тенденції розвитку французького джазу, зокрема у творчості Д. Рейнхардта, М. Петруччіані та Р. Гальяно спрямована наукова стаття С. Зубарева [12]. Висвітленню особливостей груву та різноманітних за формою імпровізацій у сфері баянно-акордеонної музики присвячена праця Н. Франкліна [10]. Розкриттю еволюції та специфіки жанрової моделі мюзету, а також віддзеркаленню його природи у творчості французьких митців ХХ – початку ХХІ століть націлена наукова розвідка В. Кучерука [5]. Вибраний список концертів для баяна з оркестром, почасти концертів для баяна з оркестром у творчості сучасних французьких композиторів, відображений в науковій роботі Клаудіо Джакомуччі [11].

Мета статті полягає в розкритті жанрово-стильових та виконавських рис та особливостей «Opale concerto» для баяна зі струнним оркестром Рішара Гальяно в контексті розвитку жанру концерту для баяна з оркестром у французькій музиці кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Об’єктом дослідження є жанр концерту для баяна з оркестром у творчості сучасних французьких композиторів, а **предметом** – аналіз жанрово-стильових та виконавських аспектів «Opale concerto» для баяна зі струнним оркестром Рішара Гальяно.

Основний матеріал. Жанр концерту для баяна з оркестром у творчості французьких композиторів на сьогоднішній час відображений досить значною кількістю композицій[16]. Зазначимо, що вагома роль у розвитку зазначеної жанрової сфери належить визначним митцям сучасності – французьким баяністам Паскалю Конте (Pascal Contet) та Максу Бонне (Max Bonnay), а також

[16] Серед творів, написаних у жанровій моделі баянного концерту у творчості сучасних французьких композиторів, слід назвати: «Transformations» (1990) Патріса Шортіно (Patrice Sciortino); «Accordion concerto» (1993) Жана Франсе (Jean Françaix); «Cirrus» (2000) Гая Олів'є Ферла (Guy Olivier Ferla); «Concerto traditionnel for accordion» (2002) Етьєна Кіппелена (Etienne Kippelen); «Mikroncerto II» (op.26) (2002) Річарда Дюбюньона (Richard Dubugnon); «Itaun for accordion and orchestra» (2003) Рамона Ласкано (Ramon Lazkano); «Reflexion sonore» (2003) Ченбі Яна (Chengbi An); «Lento e semplice y tango» (2004) та «Karl Koop Konzert» (2007/2008) Бернара Кавання (Bernard Cavanna); «Wunderblock» (2005) Жерара Пессона (Gerard Pesson); «Illuminations» (2006) Жана-Філіпа Бека (Jean-Philippe Bec); «Cri de lame» (2007) Бруно Моріса (Bruno Maurice); «Concerto des deux mondes» (2011) Омара Ягоубі (Omar Yagoubi); «Rouge et Ocre» (2012) Крістіана Дачеса (Christian Dachez); «Concerto for accordion and orchestra» (2015) Жульєна Лабро (Julien Labro); «Concerto pour accordéon» (2015) Жоржа Аперґіса (Georges Aperghis); «Sketches of seven» (2017) Вільяма Сент-Джеймса (Guillaume Saint-James).

італійському баяністу Теодоро Анзеллотті (Teodoro Anzellotti). Окрім цього відмітимо, що жанр концерту для баяна з оркестром у творчості французьких композиторів представлений у різноманітних стильових напрямах та течіях, численних композиторських техніках тощо. Так, «Accordion concerto» (1993) французького композитора Жана Франсе (Jean Françaix) є яскравим прикладом проникнення неокласицизму в жанрову природу баянного концерту. Композиція складається з чотирьох частин (I частина не має програмної назви; II – *Minuetto*; III – *Andante*; IV – *Rondo*). Композитор у творі умисно обмежується традиційними техніками композиторського письма та виконавськими прийомами. Окрім цього, митець звертається до класичних музичних форм, у яких досить чітко прослідковується квадратність структур. Даний концерт користується значною популярністю в концертній та навчальній практиці, а також досить часто виконується у версії для баяна та фортепіано.

«Mikroncerto II» (op.26) для баяна з камерним оркестром Річарда Дюбюньона (Richard Dubugnon) за сукупністю елементів музичної мови дотримується стильового напряму модерну. Концерт був написаний у 2002 році та присвячений його першому виконавцю Адаму Орваду (Adam Ørvad). Незважаючи на досить стислу тривалість звучання концерту, твір складається з 4 частин: I – *Allegro tumultuoso*; II – *Lento*; III – *Cadenza funebre*; IV – *Allegretto*. Однією з яскравих рис зазначеної композиції слід назвати вагому роль малого барабану. Так, в III частині концерту, що слугує каденцією композиції, віртуозні пасажі баяна супроводжуються імпульсивними ударами та тремоло барабана, які певною мірою додають музичному полотну гострої ритміки та специфічного тембрового колориту. Таким чином, поєднуючи разом у каденції малий барабан та баян без участі оркестру композитор урізноманітнює темброву палітру твору та композиційні грані жанру баянного концерту загалом. Крім цього, у композиції наявна значна кількість терпких співзвучь, хроматичних зміщень та раптових модуляцій.

Окремої уваги заслуговують концерти для баяна з оркестром Бернара Каванни (Bernard Cavanna, народ. у 1951 р.). Так, його концерт «Lento e semplice y tango» (2004) для баяна з оркестром за стильовими ознаками дотримується магістральної лінії естрадно-джазового напряму, у якому виражено: 1) розмаїття градацій жанрової моделі танго; 2) віртуозність та видовищність гри партій соліста та оркестру;

3) загальна простота мелодії твору. Іншим, не менш цікавим твором у доробку композитора слід назвати «Karl Koop Konzert» (2007/2008) для баяна з оркестром. Композиція присвячена Паскалю Конте, багаторазовому виконавцю баянних концертів Бернара Каванни. Відмітимо, що назва твору має авторське доповнення: соціальна, популярна та реалістична комедія для баяна з оркестром (*social, popular and realist comedy for accordéon and orchestra*). Тож, програмне підґрунтя твору одразу налаштовує слухача на позитивне, комедійне сприйняття музики. Концерт складається з чотирьох частин: I – Мюзет (*Musette*); II – Без надмірностей (*Sans flon-flon*); III – Галоп пожежника (*Galop pompier*); IV – Кінець балу (*La fin du bal*). Особливістю даного твору слід назвати використання солістом під час гри двох баянів: I – налаштований на унісонний стрій (*Dry tuning*); II – баян, який має так званий ефект «розливу», або «французького розливу» (*Musette tuning*)[17]. Таким чином, звернення композитора до «мюзетного» тембру баяна в «Karl Koop Konzert» з одного боку значно збагачує музичну палітру твору, а з іншого – розширює межі жанру баянного концерту, зокрема звертаючись до «народного» («musette tuning») різновиду настройки баяна.

Слід відмітити, що у вітчизняному музикознавстві термін «розлив» («французький розлив») ще не отримав значного наукового осмислення, незважаючи на його вельми високу роль у баянно-акордеонному мистецтві, зокрема у французькому. Так, Ю. Дяченко в дисертаційному досліджені зазначає, що однією із характерних ознак стилю мюзету слід вважати використання інструментів із

[17] Аналізуючи досвід зарубіжних майстрів та фабрик із настройки баянів (акордеонів) можна спостерігати значну диференціацію «розливів» (Wet tuning) в залежності від різниці герц між голосами. Окрім цього, слід відмітити, що кожен із різновидів «розливів» має своє поширення в тій чи іншій сфері баянно-акордеонного мистецтва. Серед форм налаштувань (tuning) назвемо: 1) «Unison» (Dry tuning) (0 hz = 0 cents, класична, академічна музика); 2) «Concert» або «Violin» (0.5hz = 2 cents, джазовий напрям); 3) «Swing mosso» (1hz = 4 cents, циганська та клезмерська музика); 4) «Mezzo swing» (2hz = 7 cents, ірландський фольклор); 5) «American» (2.5hz = 10 cents, музика етнічних груп «каджунів» та «квебекців»); 6) «Moderate tremolo» (3hz = 12 cents, словенський фольклор); 7) «Standard tremolo» (4hz = 15 cents, німецькі та італійські естрадні баянно-акордеонні композиції); 8) «Fast tremolo» (5hz = 18 cents, сучасна, французька, естрадна баянно-акордеонна музика); 9) «Very fast tremolo» (6hz = 22 cents, італійські та французькі баянно-акордеонні твори кінця XIX – першої половини XX ст.); 10) «Extremely fast tremolo» (7hz = 25 cents, шотландський фольклор). Зауважимо, що дана градація є вельми умовна і може видозмінюватися в залежності від уподобань композитора, майстра або фабрики з виробництва баянів (акордеонів).

«французьким розливом» [4, 64]. Потім дослідник доповнює, що це стан інструмента, коли регістр «баян» із трьома унісонними голосами має характерну звуковисотну неточність [4, 64]. Українська дослідниця М. Булда свідчить, що «під розливом мається на увазі своєрідна налаштованість двох, а деколи й трьох голосів» [1, 60], проте далі музикологиня не уточнює яким чином настроюються дані регістри. Подібної думки дотримується також А. Сташевський, пояснюючи на прикладі акордеона «Supita-5» німецької фірми «Weltmeister», що «розлив» – це є настроєний на декілька герц нижче за сусідні голоси ще один тембро-регістр «концертина» [9, 62], однак дослідник не зазначає, чи можлива настройка даного тембро-регістра на кілька герц вище, або ж ні, в інших моделях баяна (акордеона). Тому, проблема музикознавчого осмислення органології тембро-регістру «розлив» («французький розлив»), зокрема його різновидів та класифікації на думку автора розвідки потребує глибшого наукового аналізу і може бути об'єктом окремого дослідження.

Концерт «Apricity» для баяна з оркестром французького баяніста, композитора та аранжувальника Жульєна Лабро (Julien Labro) був написаний та вперше виконаний у 2015 році в м. Доха (Катар) за участі катарського філармонічного оркестру (диригент – Фаузі Хаймур), та автора композиції (партія баяна). Концерт складається з трьох частин: I – *Exuberance*; II – *Sanctuary*; III – *Equinox*. Як зазначав композитор, описуючи програмне підґрунтя концерту, що «назва концерту «Apricity» означає тепло і світло сонця, яке палає взимку. Тому, саме відчуття надії дозволяє рухатися вперед у темний час. З огляду на цю ідею, три частини концерту намагаються відобразити усюдисущу подорож життя та подолання неминучих злетів і падінь через надію» (отримано з особистого архіву Жульєна Лабро 30.01.2025 р.). За формою розвитку тематичного матеріалу в композиції твір відноситься до домінантно-сольного типу концертів. Однією із цікавих рис зазначеної композиції слід назвати значну кількість різноманітних за фактурними формами віртуозних вставок та реплік соліста. За стильовими показниками концерт «Apricity» дотримується класико-романтичної музичної традиції та опирається на традиційну форму жанрової моделі баянного концерту (зокрема співвідношенням частин швидко – повільно – швидко).

Таким чином, побіжно простежуючи тенденції розвитку жанру концерту для баяна з оркестром у французькому мистецькому просторі

можна відмітити сталий інтерес композиторів та виконавців до даної жанрової сфери, а також проникнення різноманітних стильових та мовно-стилістичних напрямів та течій, та оригінальних мистецьких концепцій (зокрема залучення баянів із «мюзетним» типом настроюванням голосів) у жанрову природу баянного концерту.

Зауважимо, що не менш важливий вклад у розвиток сучасного французького баянно-акордеонного мистецтва, почасти в жанрі концерту для баяна з оркестром був здійснений французьким композитором та баяністом Рішаром Гальяно. Творчість Рішара Гальяно (Richard Galliano, народ. у 1950 р.) тісна пов'язана з музикою в стилі мюзет. Зазначимо, що «творчість Р. Гальяно стала на сьогоднішній день вершиною світового джазового баянно-акордеонного музикування. Музикант володіє грою на всіх різновидах акордеону, і на його батьківщині, у Франції, композитора називають «священним монстром джазу» [4, 143]. Слід відмітити, що вельми вагому роль на формування виконавського стилю Р. Гальяно здійснив А. П'яццолла[18], який спрямував його мистецьку діяльність на створення стилю «*New Musette*». Так, М. Булда свідчить, що «Р. Гальяно «органічно поєднав у своїй композиторській і виконавській творчості особливості стилю традиційного мюзета[19],

[18] Астор П'яццолла (Astor Piazzolla, 1921–1992) – аргентинський композитор, аранжувальник, бандеоніст, творець нового концертного стилю інструментального танго – «Танго нуево» (*Tango nuevo*).

[19] Мюзет (від фр. *Musette* – волинка, давньофранцузького *Muse* – дудка) – старовинний духовий інструмент на зразок волинки *(musette de cour або musette baroque* – вдосконалений «шляхетський» варіант волинки чи дуди), що дав назву однойменному основному танцю громадських балів в Парижі у XVIII–XIX століть [5, 252]. Даний інструмент на початку XX століття поступово витісняється баяном (аккордеоном) із музичного життя Франції та стає основним популяризатором салонних п'єс у жанрі мюзет [5, 252]. Для мюзета характерні такі риси: 1) тричастинність; 2) наявність дрібних тривалостей, секвенцій, оспівування, гамоподібних і арпеджованих пасажів, різні типів мелізмів у мелодичній лінії; 3) використання розміру 1/2, чергування рівних тривалостей (в межах одного такту можуть також зустрічатися восьмі, тріолі, шістнадцяті та інші ритмічні утворення), а також виклад середньої частини з використанням пунктирного і синкопованого ритму; 4) стандартність і прогнозованість з тенденцією до ускладнення і урізноманітнення гармонічного плану, та звернення до тональностей паралельного мажору-мінору, домінанти, субдомінанти або в однойменній тональності в середній частині твору; 5) насичення великою кількістю арпеджіо, мелізмів, висхідних і нисхідних пасажів з акордовим завершенням, використання здебільшого акордової фактури, подвійних нот, підголосків (з тенденцією до ускладнення) в середній частині; 6) створення контрасту середньої і крайніх частин виключно за рахунок виконавської інтерпретації (динаміки, агогічних відхиленнь) [4, 203].

танго, з одного боку, з класичним джазом і незвичайно розвинутою джазовою імпровізацією, з другого» [1, 210].

Цікавої думки, щодо особливостей творчого почерку Р. Гальяно, дотримується у своєму дисертаційному досліджені Ю. Дяченко [4], доводячи, що «композитор використовує традиційний вид мюзета (певний жанр), але майстерно привносить у нього ознаки інших жанрів і стилів (зокрема поєднуючи характерні ознаки вальсу, танго, джайву, свінгу). Окрім цього, митець часто змінює характер мелодики з пісенного на танцювальний, та використовує різні види акомпанементу, різноманітну щільність фактури музичного твору» [4, с. 166]. Резюмуючи, дослідник стверджує, що «майстерно поєднуючи у творах риси народно-інструментальної культури (традиційного французького мюзета) і джазу, Рішар Гальяно трансформував усталений жанр акордеонного мистецтва і вивів свій власний авторський стиль, основними ознаками якого є: 1) яскравість музичного матеріалу; 2) використання синкопованого ритмічного малюнку мелодії; 3) імпровізаційність розвитку музичного матеріалу; 4) залучення *quasi*-імпровізацій [4, 166].

На важливість імпровізації в композиціях Р. Гальяно, зокрема в «Opale concerto», вказує і Н. Франклін, доводячи, що включаючи джазові елементи в його концерт митець також наповнює музичне полотно нотованими *cadenza quasi improvvisando* та елементами груву протягом усього тричастинного твору [10, с. 12-13]. Аналізуючи основні тенденції розвитку французького джазу С. Зубарев відмічає, що на формування напряму «*New Musette*» значною мірою вплинула творчість Р. Гальяно. Окрім цього, дослідник свідчить, що в основі даної мистецької течії лежить поєднання вальсу-мюзета та джазової музики, зокрема через наявність імпровізаційних вставок при дотримані традиційної для мюзета тричастинності [12, с. 133]. Таким чином, стиль «*New Musette*» на думку вище зазначених дослідників слугує певною квінтесенцією різноманітних жанрів естрадно-джазового напряму (танго, вальс, свінг, джайв), народно-інструментальної традиції (традиційного французького мюзета), гармоній та ритмічних структур джазової музики, а також низки властивих естрадно-джазовому напряму виконавських прийомів гри (зокрема вільних імпровізацій).

Зауважимо, що на сьогоднішній час митець продовжує активно творити у сфері сольної, ансамблевої та оркестрової музики, значно

популяризуючи французьке баянно-акордеонне мистецтво[20]. Так, серед чималого розмаїття баянних композицій Р. Гальяно особливе місце посідає його «Опаловий концерт» для баяна зі струнним оркестром (*Concerto pour accordeon soliste et orchestre a cordes «Opale concerto»*). Концерт був написаний у 1994 році та присвячений Джо Россі[21]. Достеменно невідомо, чи має твір програмне підґрунтя, або ж ні, проте можна припустити, що в основі назви концерту лежить натяк на дорогоцінний мінерал «опал» (від санскрит. – коштовний камінь). Як відомо, опали можуть мати найрізноманітніші кольори – від білого і чорного до червоного, оранжевого, зеленого, синього, та навіть рожевого, і здатні переливатися від одного кольору до іншого. Тож, досить ймовірно, що надаючи композиції даної назви митець прагнув передати багатство ладо-гармонічних та фактурних форм, значну різноманітність іпостасей гри та діалогічних зіставлень між солістом та групою оркестру в музичному полотні. За структурною організацією частин «*Opale concerto*» дотримується традиційної тричастинності композиції із темповим контрастом частин за принципом «швидко – повільно – швидко». За формою діалогічної взаємодії солістів та оркестру між собою композиція відноситься до паритетного (біцентричного) різновиду концертів, за типом розвитку тематичного матеріалу у творі – до віртуозного типу концертів.

І частина твору побудована в складній тричастинній формі (А–В–А). І розділ (тт. 1-61) представлений переважно імпульсивними, одноголосними висхідними та низхідними пасажами з акордовими завершеннями в кінці музичних речень у паріях скрипок та баяна разом. Зазначений розділ не має подвійної експозиції та значних діалогічних співставлень, ансамблева взаємодія соліста та оркестру між собою відображена винятково комунікативною формою «тематичний дует згоди». Розвиток тематичного матеріалу здебільшого здійснюється за рахунок варіювання мелодії та її модуляцій у субдомінантовій тональності (a moll), а також значної

[20] Серед значної кількості композицій Р. Гальяно які вже посіли чільне місце в сучасному баянно-акордеонному репертуарі слід назвати: «Пісня для Джо»; «Танго для Клод»; «Viaggio»; «Fou rire»; «La valse a Margaux»; «French touch»; «Waltz for Nicky»; «Perle»; «La foule»; «Waltz for Debby»; «Beritwaltz»; «Little muse»; «Alee des Brouillards»; «Flambee Montalbanaise».

[21] Джо Россі (Joë Rossi, 1922-1994) – французький акордеоніст, провідний представник французького естрадно-джазового баянно-акордеонного мистецтва, один із вчителів Р. Гальяно.

кількості секвенцій. Гармонічна мова в розділі представлена хроматизмами та використанням септ-, нон- та ундецимакордових комплексів. Окрім цього, композитор насичує оркестрову палітру контрабасовими *pizzicato*, які надають чіткого, сухого звучання інструменту, а також імітують гру ритм-секції в джаз-бенді.

II розділ (тт. 63-245) за своєю формою та тематичною наповненістю відповідає розробці I частини, в якій відображено: 1) урізноманітнення форм комунікації соліста та оркестру між собою («тема-фон», «фон-тема»), звернення до комунікативної ситуації «соліст»; 2) збагачення музичного полотна мелодичними вставками, ускладнення ритмічної палітри; 3) секвенційний рух тематичного матеріалу. Метрична складова розділу зазнає змін та представлена змішаними розмірами 5/8 та 7/8, що тільки додає твору ритмічних акцентів, заплутаності ритмічного малюнку. Окремої уваги в II розділі заслуговує сольна каденція (тт. 151-179). Як зазначає автор ремаркою, каденція повинна бути вільною *cadenza quasi improvvisando (free).* За своєю структурною організацією зазначена *quasi*-імпровізація відноситься до каденцій мотивною типу зі значною кількістю агогічних відхилень та динамічних контрастів, а також наявністю коротких, ліричних вставок між швидкими, віртуозними пасажами.

Реприза I частини (тт. 246-307) відтворює експозиційний розділ концерту без значних видозмін. Комунікативна складова партій соліста та оркестру теж залишаються без змін, будучи репрезентована винятково «тематичним дуетом згоди». Завершується концерт стрімкими пасажами шістнадцятих у партіях соліста, скрипок та альтів, та акцентованим, синкопованим акомпанементом у груп віолончелей та контрабасів на динамічному відтінку *forte-fortissimo*.

II частина концерту, його ліричний центр, має тричастинну форму (A–B–A). I розділ (A, тт. 1-80) розпочинається сольним епізодом без участі оркестру в помірному темпі (тт. 1-40). У даному розділі митець звертається до елементів жанрової моделі вальсу, де чітко прослідковується роль баса, що припадає на першу долю, а акомпанемент розподіляється на другу та третю долю. Крім того, тема музичного фрагменту має квадратну побудову, що також властиво для жанру вальсу. Наступний музичний фрагмент відображений у партіях оркестру без участі баяна (тт. 41-56) та відтворює тематичний матеріал попереднього музичного фрагменту, проте в досить укороченому вигляді. Закінчується перший розділ спільною грою тематичного

матеріалу в партіях струнних та баяна (тт. 57-80). що є прикладом комунікативної форми взаємодії «тематичний дует згоди». Таким чином, розділ А за сукупністю зазначених рис виконує роль подвійної експозиції, у якій тематичний матеріал рівномірно представлений як у партіях оркестру, так і в партіях соліста, що також слугує проявами комунікативних ситуацій «оркестр» та «соліст».

ІІ розділ (В, тт. 81-137) має нестабільну побудову, фактично виконуючи функцію розробки другої частини. Починається розділ сольною каденцією нотної фіксації (тт. 81-94). Даний музичний фрагмент організований як секвенційний рух, у якому простежується мелодична лінія в нижньому голосі секвенції. Другий музичний епізод ІІ розділу (тт. 95-137) організований з низки коротких тематичних вставок, у яких у досить вільній формі варіюється мелодична лінія сольної каденції. Окрім цього, композитор насичує музичне полотно численними ремарками (*nobile e espressivo, religioso, amoroso, bien chante, delicate*), темповими та динамічними видозмінами, що дозволяє говорити про вельми вагому роль ліричного начала в композиції. Останній, ІІІ розділ другої частини (тт. 138-175), його реприза, має скорочену форму. Композитор відтворює подвійну експозицію лиш почасти, репрезентуючи тематичний матеріал тільки в партії баяна, у той час як проведення теми в струнних слугує кодою ІІ частини концерту.

ІІІ частина концерту, його фінал, має риси тричастинності. Розпочинається частина 8-ми тактовим вступом у партіях оркестру та соліста. Даний вступ представлений у вигляді пульсуючих, синкопованих акордів ускладненої гармонічної організації (чергування акордів тонічного тризвуку з секстою та квартою з тонічним нонакордом із секстою). Експозиція ІІІ частини (А, тт. 9-106) не має значного діалогічного різноманіття. Гра тематичного матеріалу в експозиції представлена синхронною, тематично однорідною мелодією в партіях соліста та оркестру разом, що є прикладом комунікативної форми взаємодії тематичного дуету згоди. Композитор загалом не видозмінює тематизм в ІІІ частині твору, обмежуючись лише секвенціюванням мелодії, та її модуляціями до тональностей першого ступеня спорідненості. Окрім цього, митець насичує музичне полотно мелізмами та виконавськими прийомами, зокрема *vibrato*, що тільки додає концерту віртуозності та емоційної виразності.

Розробка (B, тт. 107-175) має нестійку структуру та загалом відображена як сольна каденція. За формою викладу дана каденція відноситься до типу тематичних каденцій, у якій представлені музичні фрази експозиційного розділу без значних видозмін. Окрім цього, партія соліста в каденції наділена чималою кількістю арпеджіо, що дозволяє говорити про значний вплив віртуозного начала у творі. Реприза III частини (A, тт. 176-267) повністю повторює тематичний матеріал експозиційного розділу та не має значних ладово-гармонічних та діалогічних видозмін. Завершується концерт розгорнутими арпеджіо в партії баяна при фоновому супроводі струнних та щільним кластерним комплексом в партіях соліста та оркестру в останньому такті як прояв значного емоційного виплеску.

Висновки. Отже, жанр концерту для баяна з оркестром, як самобутнє мистецьке явище, вельми виразно представлене у французькому музичному мистецтві. Розглядаючи стильову та мовно-стилістичну палітру зазначеної жанрової моделі можна спостерігати значну диференціацію напрямів та течій, технік композиторського письма тощо. Окремо слід відмітити значний вклад сучасних французьких баяністів, зокрема Паскаля Конте та Макса Бонне, а також італійського баяніста Теодоро Анзеллотті. Завдячуючи їх наполегливій творчій роботі жанр концерту для баяна з оркестром у мистецькому доробку французьких композиторів наразі посідає помітне місце. Не менш важливим у контексті дослідження особливостей розвитку цього жанру в сучасному французькому музичному мистецтві варто назвати значний інтерес композиторів та виконавців до тембро-регістру «французький розлив», який певною мірою слугує візитною карткою французької баянно-акордеонної музики.

Творчість Рішара Гальяно, як одна із домінант сучасного французького баянно-акордеонного мистецтва, має значний вплив на жанр концерту для баяна з оркестром та на французьке баянно-акордеонне мистецтво. Будучи основоположником музичного стилю «*New Musette*», який певною мірою є переосмисленням французької естрадної баянної традиції першої половини XX століття, Р. Гальяно імплементував елементи цього напряму в його «Opale concerto» для баяна зі струнним оркестром. Узагальнюючи жанрово-стильові та виконавські аспекти зазначеного концерту можна відмітити характерні риси та особливості «Opale concerto», які проявилися комплексом

показників, зокрема: 1) значним впливом стилю «*New Musette*» та традиційного мюзета в жанрову природу концерту (тричастинність, прогнозованість тонального плану твору, імплементація жанрових рис вальсу); 2) обмеженістю комунікативних форм взаємодії соліста та оркестру між собою в концерті (обмежуючись використанням «тематичного дуету згоди», «теми-фон», «фон-тема», «соліст» та «оркестр»); 3) чималою кількістю імпровізованих каденцій тематичного та мотивного типу побудови; 4) насиченням гармонічної вертикалі хроматизмами, септакордовими та нонакордовими акордовими комплексами; 5) збагаченням музичного полотна численними типами фактури в партіях соліста та оркестру (пасажною, арпеджованою, підголосковою, мішаною); 6) наслідуванням джазової музичної традиції у творі (синкопованість ритму, гра контрабаса *pizzicato*); 7) яскравістю, віртуозністю гри соліста та оркестру, використанням різноманітних за формою мелізмів, *vibrato*.

Таким чином, «Opale concerto» Р. Гальяно слугує унікальним мистецьким феноменом, в якому поєднані разом французька, естрадна баянно-акордеонна музична традиція першої половини ХХ ст., елементи джазової стилістики та стилю «*New Musette*», а також вплив самобутньої виконавської майстерності Р. Гальяно в жанрову природу концерту для баяна з оркестром. Тому, поглиблене дослідження тенденцій розвитку жанру концерту для баяна з оркестром у творчості сучасних французьких композиторів може значно розширити уявлення щодо граней жанру концерту для баяна з оркестром у світовому музичному просторі та сучасного баянно-акордеонного мистецтва загалом, що і слугує цікавою **перспективою подальшого наукового вивчення**.

Список використаних джерел і літератури:

1. Булда М.В. Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавство: дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Івано-Франківськ, 2007. 270 с.
2. Варданян О.І. Жанрово-стильова природа концертності у творчості Арама Хачатуряна: дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2021. 181 с.
3. Василенко О. 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. Дяченко Ю.С. Естрадно-джазовий напрям баянно-акордеонного мистецтва XX – початку XXI століття: композиторські та виконавські виміри: дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2017. 208 с.
5. Кучерук В.Ф. Мюзет як один з жанрів акордеонного та інструментально-ансамблевого виконавства Франції. *Актуальні проблеми розвитку українського та зарубіжного мистецтв: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти*: *матеріали IX міжнар. наук.-практ. конф.* (с. Світязь Шацького району Волинської обл., 24–26 травня 2024 року). Луцьк, 2024. С. 252–254.
6. Максименко Д.П. Європейський саксофонний концерт: теоретичні засади та виконавські інспірації: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2018. 206 с.
7. Нижник А.О. Український баянний концерт: тенденції розвитку жанру: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2013. 18 с.
8. Скрипнік Л.М. Специфіка виявлення принципів діалогу та гри у скрипкових концертах XX століття: дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2009. 224 с.
9. Сташевський А.Я. Специфіка виражальних засобів в українській музиці для баяна (остання чверть XX – перше десятиріччя XXI ст.): дис. … докт. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2013. 569 с.
10. Franklinm N. Composing groove-based music for the accordion with varying degrees of improvisation : PhD Thesis / University of York. Heslington, York, 2020. 160 p.
11. Modern accordion perspectives: critical selection of accordion works composed between 1990 and 2010 / Ed. by Claudio Jacomucci. 2014. № 2. 70 p.
12. Zubarev S. Main trends of french jazz art and their outstanding representatives. Актуальні питання гуманітарних наук. 2020. Вип. № 31. Том 1. С. 130–135.

References:

1. Bulda, M.V. (2007). Pop-jazz music in the accordion-bayan art of Ukraine of the second half of the XX – beginning of the XXI century: composer's creativity and performance. Candidate’s thesis. 17.00.03. Ivano-Frankivsk. 270 [in Ukrainian].
2. Diachenko, Y.S. (2017). The pop-jazz direction of accordion-accordion art of the 20th – early 21st centuries: compositional and performing dimensions. Candidate’s thesis. 17.00.03. Kharkiv. 208 [in Ukrainian].
3. Franklinm, N. (2020). Composing groove-based music for the accordion with varying degrees of improvisation. [Ph.D Thesis, University of York]. Heslington, York. 160 [in English].
4. Jacomucci, C. (Ed.). (2014). Modern accordion perspectives: critical selection of accordion works composed between 1990 and 2010. № 2. 70 [in English].
5. Kucheruk, V.F. (2024). Musette as one of the genres of accordion and instrumental ensemble performance in France. *Aktualni problemy rozvytku ukrainskoho ta zarubizhnoho mystetstv: kulturolohichnyi, mystetstvoznavchyi, pedahohichnyi aspekty : materialy IX mizhnar. nauk.-prakt. konf.* Lutsk. 252–254 [in Ukrainian].

6. Maksymenko, D.P. (2018). The European saxophone concerto: theoretical principles and performance inspirations. [Candidate's thesis]. 17.00.03. Lviv. 206 [in Ukrainian].
7. Nyzhnyk, A.O. (2013). Ukrainian accordion concert: trends in the development of the genre. [Extended abstract of candidate's thesis]. 17.00.03. Lviv. 18 [in Ukrainian].
8. Skrypnik, L.M. (2009). 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 [in Ukrainian].
9. Stashevskyi, A.Ya. (2013). 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 [in Ukrainian].
10. Vardanian, O.I. (2021). The genre-stylistic nature of concertity in the work of Aram Khachaturian. [Candidate's thesis]. 17.00.03. Kyiv. 181 [in Ukrainian].
11. Vasylenko, O. (2023). 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*. № 65. Vol. 1. 62–69 [in Ukrainian].
12. Zubarev, S. (2020). Main trends of french jazz art and their outstanding representatives. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. № 31. Vol. 1. 130–135 [in English].

Стаття надійшла до редакції 19 лютого 2025 року

UDC 78.071:7.071.2
DOI 10.33287/222483

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

РОБОТ-ДИРИГЕНТ, ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ І СИМФОНІЧНИЙ ОРКЕСТР: ВИКЛИКИ І ПЕРСПЕКТИВИ МУЗИЧНОЇ КОМУНІКАЦІЇ В ХХІ СТОЛІТТІ

Музичне мистецтво є складною сферою людської діяльності, що потребує тривалого навчання, ґрунтовних теоретичних знань і практичних навичок. Професія диригента, окрім навичок та вмінь, якими має володіти кожен музикант, передбачає неабиякі менеджерські якості, практичні знання з інструментознавства, навички вербальної комунікації та невербальної взаємодії з учасниками творчого процесу, що поширюються не лише на виконавців, а й на

глядацьку аудиторію. В останні десятиліття у світі зафіксовані численні спроби створення унікальних роботів чи віртуальних диригентів із використанням технологій штучного інтелекту, однак реалізація цих проєктів не враховувала низку важливих аспектів діяльності диригента. **Мета статті** полягає у вивчені диригентської діяльності в контексті діджиталізації, а саме сучасних розробок у сфері штучного інтелекту та роботизації, що працюють над конструюванням диригентів-роботів, та доведенні незамінності міжлюдської комунікації диригента з усіма учасниками процесу виконання музичного твору. Серед **методів**, які були використані під час написання цієї статті, можна виокремити міждисциплінарний – для розгляду проблематики дослідження; аналітичний – для аналізу наукових джерел; діалектичний – для відтворення ситуації від абстрактного до конкретного; теоретичного узагальнення – для створення цілісної картини питання комунікації «штучних» диригентів із реальним оркестром. **Новизна** роботи полягає в актуалізації проблеми диригентської комунікації в часи швидкого розвитку штучного інтелекту та приверненні уваги до питання поєднання сучасних технологій із академічним музичним виконавством. **Висновки.** Розвиток сучасних технологій неодмінно сприятиме подальшому зверненню інженерів та дослідників до створення більш досконалих роботів-диригентів. Втім, навіть оснащений штучним інтелектом, робот-диригент навряд чи зможе замінити людину-митця, особливо у сфері музичної комунікації.

Ключові слова: діджиталізація, диригентська комунікація, невербальна комунікація, музичне виконавство, сучасна академічна музика, музичне мистецтво.

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

Robot Conductor, Artificial Intelligence and the Symphony Orchestra: Challenges and Prospects of Musical Communication in the XXI Century

Musical art is a complex field of human activity that requires long training, thorough theoretical knowledge, and practical skills. The profession of a conductor, in addition to the skills and abilities that every musician should possess, involves outstanding managerial qualities, practical knowledge of instrumentation, verbal communication skills and

non-verbal interaction with participants in the creative process, which extend not only to performers but also to the audience. In recent decades, the world has seen numerous attempts to create unique robots or virtual conductors using artificial intelligence technologies, but the implementation of these projects did not take into account a number of important aspects of the conductor's work. **The purpose** of the article is to study conducting in the context of digitalization, namely, modern developments in the field of artificial intelligence and robotics that are working on the design of robot conductors, and to prove the indispensability of interpersonal communication between the conductor and all participants in the process of performing a piece of music. **The methods** used in writing this article include interdisciplinary - to consider the research problem; analytical - to analyze scientific sources; dialectical - to reproduce the situation from the abstract to the concrete; theoretical generalization - to create a holistic picture of the issue of communication between "artificial" conductors and a real orchestra. **The novelty** of the work lies in actualizing the problem of conductor communication in the times of rapid development of artificial intelligence and drawing attention to the issue of combining modern technologies with academic music performance. **Conclusions**. The development of modern technologies will certainly encourage engineers and researchers to further develop more advanced robotic conductors. However, even if equipped with artificial intelligence, a robot conductor is unlikely to be able to replace a human artist, especially in the field of musical communication.

The key words: digitalization, conductor communication, non-verbal communication, musical performance, contemporary academic music, musical art.

Постановка проблеми. Важко уявити сучасний світ без використання технічних засобів, наприклад, телефони, планшети, комп'ютери, смарт-годинники, системи «Розумний дім» тощо – стали для нас буденними речами. Використання онлайн платформ, банківських сервісів у смартфоні, інтернет-замовлень, соціальних мереж і месенджерів дають змогу комунікувати в реальному часі, перебуваючи у будь-якому куточку світу. Все вище перераховане полегшує наше життя в плані комунікації, втім починаючи з XX століття поступово механізується і людська праця, а певні задачі повністю делегуються автоматизованим машинам. Роботи у середині минулого століття стали справжнім мейнстрімом масової культури,

поєднуючи захоплення надможливостями та побоювання втрати контролю над технологіями. Нині вони оснащені технологіями штучного інтелекту та застосовуються в різних сферах життя, адже виконують роботу швидше, без утоми, в різних умовах, з більшою точністю, зменшуючи людську похибку, заміняючи тривалу, монотонну працю людини тощо. Штучний інтелект, який так швидко набуває популярності, вже не дивує нас – він може виконувати навіть творчу працю: написати вірш чи текст, допомогти з творчими ідеями, створити презентацію до доповіді, намалювати малюнок різними техніками та прийомами, розпізнати музику, перевести її в нотний текст, створити музичний твір на задану тему, стиль чи жанр, а потім виконати необхідними інструментами.

Стрімкий розвиток технологій, який проникає в наше буденне життя, поступово торкається сфери мистецтва, академічної музики зокрема. Робот-соліст чи цілий ансамбль міг здивувати людство на початку XXI століття, але зараз науковці зі всього світу зосереджують свою увагу на віртуальних диригентах, які можуть керувати цілими оркестрами. Дослідники докладають чималих зусиль, щоб за допомогою певного програмного забезпечення втілити всі аспекти професії диригента. Тож постає питання – чи зможе робот-диригент, оснащений технологіями штучного інтелекту, повністю охопити всі аспекти цієї складної й багатогранної мистецької професії?

Актуальність наукової статті обумовлена необхідністю вивчення сучасних технологічних розробок робота-диригента та можливостей його комунікації з живими музикантами – оркестровими виконавцями.

Огляд літератури. Інтерес до створення «штучного» диригента розпочався на початку XXI століття. Науковці та інженери почали працювати у двох напрямках – створювати роботів та віртуальні програмні алгоритми. Особливості навчання механічних роботів-диригентів, їх програмування та взаємодія із реальними музикантами – переважно, учасниками симфонічних оркестрів – знайшли відображення в науково-популярних виданнях в мережі інтернет [2; 3; 7; 8; 9; 11; 12], зокрема в роботах американських дослідників Б. Геутера, О. Бріза та Ю. Вана [4], а також китайських науковців: Фан Лю, Де-Лонг Чен, Руй-Джі Чжоу, Сай Ян та Фенг Сюй [5]. Інші науковці, роботи яких пов’язані зі створенням віртуальних диригентів, працювали у сфері розробки технологій амбієнтних розваг, серед них

– дослідницька група з Університету Твенте А. Нійголт, Д. Рейдсма, Ж. Рутткай, Х. ван Вельберген та П. Бос [1; 6] та представники Коледжу Нью-Джерсі А. Сальгіан, Л. Агіні та Т. М. Накра [10].

Метою статті є ознайомлення з сучасними дослідженнями, що вивчають поєднання новітніх технологій щодо створення робота-диригента та академічного виконавства, з акцентом на комунікаційному аспекті діяльності інтерактивного диригента.

Об'єкт дослідження – диригент симфонічного оркестру, а **предмет** – комунікаційний аспект диригентської діяльності крізь призму роботизації.

Виклад основного матеріалу. Стрімкий розвиток технологій та чималий попит на його застосування в низці сфер життя людини не обійшов й академічне музичне мистецтво. На початку 2007 року японська фінансово-промислова група «Toyota» представила людиноподібного робота, який грає на скрипці. Він оснащений сімнадцятьма ліктьовими та кистьовими суглобами для забезпечення точної координації та контролю під час виконання: силу натискання на струни, зміна ваги смичка та виконання вібрато. Втім, діяльність робота обмежувалася виключно виконанням запрограмованої музики. Команда дослідників із Технологічного інституту Джорджії вирішили оздобити робота-виконавця *Shimon*, який у 2017 році підкорив світ своїм уміннями грати на маримбі, штучним інтелектом. Для цього спершу з «музикантом» було вивчено понад п'ять тисяч творів різних стилів, на основі яких він міг генерувати та виконувати нові музичні композиції. Проте, це не єдине досягнення в робототехніці, якого досягли науковці, адже окрім сольного виконання, робот навчився комунікувати з людьми – реальними музикантами та виступати разом з ними в гурті: він слухає, розуміє та створює свою композицію на основі почутого за допомогою штучного інтелекту.

Технології невпинно розвиваються, та з поодиноких роботів-музикантів збираються цілі гурти. Наприклад, німецький рок-гурт «*Compressorhead*», де всі виконавці – роботи, що грають на справжніх електроакустичних інструментах. Інший, японський колектив машин, що мав би перевершити можливості найкращих музикантів – «*Z-Machines*». Варто зазначити, що машини під час концертів взаємодіють з аудиторією, підлаштовуючи виступ під їх реакції.

Навчити робота грати на музичному інструменті – це дуже кропітка робота, що вимагає чимало часу, адже потребує чіткості та

вивіреності в рухах, колективне музикування – врахування комунікації між учасниками гурту та реакціями публіки. Але зовсім інший рівень у розвитку роботизації – це створення диригента. За першу чверть XXI століття відбулася низка спроб створити симфонічного диригента – віртуальні антропоморфні, роботи, машини на основі штучного інтелекту тощо. Одними з перших спроб реалізації були робот *QRIO* компанії Sony, що разом із Токійським філармонійним оркестром виконав Симфонію №5 Л. ван Бетховена в березні 2004 року, та *DARwIn* від Лабораторії робототехніки та механізмів Каліфорнійського університету, який мав короткий виступ на різдвяному концерті з Симфонічним оркестром Роанок у 2008 році. Рухи обох «диригентів» були доволі незрозумілими, що вимагало в першому випадку низку репетицій, у другому – допомоги людини. Механічні першопрохідці в диригентській професії були запрограмовані на виконання виключно одного твору та не мали жодних комунікаційних навичок.

У 2008 році робот *ASIMO*, створений японською міжнародною компанією Honda Motor, виступив у концерті академічної музики з Детройтським симфонічним оркестром. Взагалі, ідея створення цієї людиноподібної машини – допомога по дому людям похилого віку та інвалідам, але сьогодні компанія використовує їх для заохочення дітей та молоді займатися наукою. Завдяки рухливим суглобам та плавним рухам, що є сильною стороною Honda в конструюванні роботів, вдалося створити подібні до диригування рухи, які були імітацією дій Чарльза Берка – старшого директора з освіти Детройтського симфонічного оркестру. Митці, яким довелося співпрацювати із *ASIMO,* окрім позитивних сторін і помітного технічного прогресу, що виявляється в більшій злагодженості рухів та диференціації рук, зауважили на браку одного з найголовніших аспектів у діяльності диригента – комунікації. Так, чинний диригент оркестру Леонард Слаткін зазначив: «Це не комунікативний пристрій. Він просто запрограмований на реалізацію жестів … Якщо оркестр вирішить рухатися швидше, робот нічого не зможе з цим зробити» [11]. Валторніст Девід Еверсон зробив коментар щодо невербальної комунікації з роботом-диригентом: «У цієї істоти немає очей. Ви не можете їх бачити. Вони не можуть передати вам жодних емоцій ... Він стоїть там, не рухається вперед, не рухається назад. Він не робить маленьких жестів і не подає нікому ніяких сигналів для вступу» [7].

Група інженерів та науковців Університету Твенте (Нідерланди) [1, 6] розробили віртуального диригента, який, на відміну від попередніх роботів, здатний виконувати різноманітний оркестровий репертуар, адже працює з партитурами в MIDI-форматі. «Наскільки нам відомо, це перший віртуальний диригент, який може диригувати різними метрами та темпами, а також варіаціями темпу», – зазначено у науковій праці [1, 63]. Жести, виконувані цією програмою, плавні, адже для розрахунку та анімації всі долі такту поділялися на шістнадцяті тривалості, на кожну з яких відбувається певний рух. Дослідники розуміють, що такий принцип створення руху не дає варіацій для жестів, які диригенти-музиканти використовують для реалізації інтерпретації, а саме: різної штрихової палітри, динамічних та ритмічних змін, взаємодії з оркестром під час змін темпу, імітації індивідуального стилю певного диригента. Завдяки оснащенню штучним інтелектом та детекторами віртуальний диригент міг взаємодіяти з виконавцями у випадках темпових змін, які нерідко виникають через технічні складнощі у прочитані нотного тексту: «Якщо музиканти почнуть грати в іншому темпі, ніж диригує диригент, диригент це помітить. Потім диригент буде регулювати свій темп і слідувати за виконавцями, щоб музиканти не загубилися. Після цього диригент веде музикантів назад до початкового темпу, таким чином, щоб музиканти могли слідувати за ним» [1, 8]. Найвагоміший жест підготовки – ауфтакт – у представленій в досліджені моделі не був реалізованим, що викликало складнощі для музикантів, а застосування MIDI-партитур не передбачало завершального жесту, тому після закінчення твору диригент просто опускав руки. Виконавці зауважили ще один важливий аспект комунікації в системі «Диригент – Оркестранти», який підтверджує вагу зворотного зв’язку: можливість зупинити колектив у разі невдалого виконання. Враховуючи, що даний віртуальний диригент оснащений датчиком, який сприймає відхилення в темпі, ймовірно, можна додати алгоритм реакції, коли фізичне звучання зовсім не відповідає запрограмованій партитурі. На майбутнє дослідники планують працювати над комунікацією віртуального керівника колективу з музикантами, втім, у цьому вони бачать складнощі: «Щоб диригент міг реагувати на групу музикантів, йому потрібні жести для цього, аудіоаналіз, щоб слухати музикантів, та певні знання про виконувану музику, щоб мати змогу визначити такі речі, як темп, стиль та динаміка» [1, 22].

Науковці з Коледжу Нью-Джерсі (США) А. Сальгіан, Л. Агіні та Т. М. Накра [10] у 2014 році розробили новий алгоритм прочитання MIDI-партитур сімейством штучних диригентських систем. Інформацію, яку в закодованому вигляді зберігає цей формат, містить такі складові музичної мови: розмір, темп та динаміку, вступи та паузи інструментів. Так само, як і попередній віртуальний диригент, штучні системи, розроблені цими дослідниками, дозволяють автоматично підлаштовувати до певної партитури набір «реакцій». Однак особливістю саме даного алгоритму є можливість ручного внесення додаткової інформації, наприклад, артикуляцію, більші динамічні градації чи підказки до виконання, але внесена інформація поширюється виключно на певний твір. Дослідники змогли розробити диференційовані рухи для правої та лівої рук, де остання виконує функцію керування поступовими динамічними змінами. Під час експериментів із керування реальними виконавцями, останні відмітили, що хоч всі жести були генеровані диригентськими системами у реальному часі, вони були позбавлені невербальної комунікації, що робило їх ідентичними запису. Студенти, які працювали над цією розробкою, вирішили вдосконалити алгоритми, додавши штучні обличчя як спосіб вираження емоцій: «Штучні обличчя були розроблені таким чином, щоб передавати невелику кількість емоцій (радість, сум, схвильованість або нейтральність), а MIDI-файли були вручну анотовані із зазначенням місця в композиції, де диригент повинен був би передати ці почуття» [10, 1214]. Попри старання поліпшити невербальну комунікацію програм, що імітують диригентів, це зводило нанівець першочергову мету – виконання будь-якого твору, закодованого у відповідному форматі, а неприродні анімації змін емоцій могло призвести до зворотної реакції – небажання до взаємодії – у виконавців.

Брак комунікації зауважили й оркестранти з Коледжу Нью-Джерсі під час проведення експерименту іншими американськими науковцями Б. Геутером, О. Брізом та Ю. Ваном [4] у 2010 році. Для створення робота було використано спеціальний набір для робототехніки компанії Lego, оснащений програмним забезпеченням NXT-G. Після проведення опитування музикантами були означені проблеми з показом вступу голосів, адже робот звертався до іншої групи, дехто зауважив, що через відсутність зорового контакту, складно зрозуміти до яких інструментів звертається «диригент».

Цікавим зауваженням став занадто систематичний та чіткий ритм, що нагадувало гру з метрономом, в той час як людина-керівник дещо «оживляє» метро-ритмічну схему. У зв'язку з тим, що робот був запрограмований заздалегідь, він не комунікував з оркестром, у той час як музиканти намагалися реагувати на рухи робота.

Робот швейцарського виробництва *YuMi* у 2017 році виступив на Міжнародному фестивалі робототехніки в місті Піза (Італія), поділяючи одну сцену зі всесвітньо відомим тенором Андреа Бочеллі та філармонійним оркестром міста Лукка. Для навчання – запам'ятовування рухів – роботу знадобилося лише два дні під керівництвом головного диригента оркестру Андреа Коломбіні. Спершу жести диригента були зафіксовані «наскрізним програмуванням», тобто робот із точністю повторював рухи майстра в найменших деталях. Потім за допомогою програмного забезпечення ABB RobotStudio рухи були синхронізовані з музикою. Попри те, що виступ робота пройшов на висоті і плавність його рухів була відмічена диригентом, оркестрантами та солістами, виникли й певні труднощі в роботі. Андреа Бочеллі повинен був вивчити всю запрограмовану агогіку, адже будь-які імпровізаційні відхилення не були б підтримані роботом-диригентом. Головний диригент філармонійного оркестру Лукки зауважив на технічних складнощах, що виникли під час навчання машини: «Спочатку я постійно заводився, тому що він постійно застрягав, а коли робот застрягає, потрібно 25-30 хвилин, щоб скинути його» [8]. Загалом для виконання шести хвилин музики знадобилося сімнадцять годин роботи. Представники компанії-розробника зауважують, що робот не створений для повної заміни диригента, але може замінити його під час репетицій. Проте, напевно, розробники не враховують тонкощів професії диригента, адже репетиційний процес і є тією творчою лабораторією, де створюється музична інтерпретація, в той час як концертний виступ є презентацією спільної роботи. Диригент Андреа Коломбіні так підсумував діяльність робота: «Він не може замінити чутливості та емоцій диригента, тому що у робота немає душі. Це просто рука, а не мозок і серце» [12].

Корейський інститут промислових технологій не лишився осторонь тенденції щодо створення роботів-диригентів: дворукий робот-андроїд *EveR 6* з антропоморфним обличчям дебютував з національним оркестром Південної Кореї у Сеулі 30 червня 2023 року.

Функціонує механізм за рахунок технології захоплення руху. Флейтист Кім Бо-деуль-Сем, який виступав під керівництвом робота-диригента, наголосив на перевазі людини-керівника: «Під час репетицій робот-диригент не міг висувати до нас жодних вимог і міг лише тримати такт, як метроном … Виконавці були зайняті виконанням команд робота, оскільки він не враховував дихання гравців. Також було розчаруванням те, що ми не могли [невербально] спілкуватися з диригентом, оскільки робот не має комунікаційних умінь, таких, як зоровий контакт під час виступу» [2]. Музиканти вкотре зауважили, що головна відмінність між людиною-диригентом та роботом, що диригує оркестром, полягає в невербальній комунікації, що виражається зоровим контактом, жестикуляцією, незначними змінами положення тіла, емоціями. Глядачі теж змогли відчути різницю між диригентом-роботом та людиною, що підтверджує, здавалося б, неочевидну комунікацію між керівником та аудиторією: «…рухам робота, хоча вони й бездоганно дотримувалися ритму, бракувало "дихання"» [3]. Наприкінці концерту відбулося нечуване для академічної музики дійство – *EveR 6* та Су Йол Чой (художній керівник Пусанського філармонічного оркестру) виступили разом під час виконання спеціально написаного Іл-Хун Соном 12-хвилинного твору «Feel». У цій композиції мали поєднатися сильні сторони обох диригентів – робот був попередньо запрограмований на виконання 30 циклів тактових патернів, тоді як маестро відображав рухи, що передавали зміни в характері, комунікував з оркестром, повідомляючи, куди йде далі твір, адже композиція є імпровізацією та не має партитури. Розробник робота наголосив, що команда Інституту вже почала використовувати технологію генеративного штучного інтелекту для швидкого реагування на зовнішні чинники, такі, як рухи та звуки. Таким чином, можливо, у майбутньому корейський робот зможе аналізувати почуту музику, вносити правки та навіть знаходити необхідний диригентський жест під час вивчення партитури.

На початку жовтня 2024 року в Дрездені відбувся сенсаційний для академічного мистецтва концерт під назвою «Симфонія роботів», на якому виступив трирукий робот нового покоління *MAiRA Pro S*. На відміну від попередніх роботів, цей не має жодних людиноподібних елементів та являє собою три окремі рухомі руки з різнокольоровими світловими паличками. Він має по сім суглобів, що дозволяють кожній руці рухатися та згинатися в будь-якому напрямку. Для цієї події

спеціально була написана музика, адже мета заходу – показати, що може бути музика, яку реалізувати людина-диригент не може. В одному творі музиканти були поділені на три сектори, кожним з яких диригувала одна з рук машини, адже в композиції були використані різні розміри. В другому – використовувалися дві руки, де одна починає повільно і прискорює, інша навпаки – швидко починає і сповільнює, у середині твору вони зустрічаються та грають в одному темпі. Процес підготовки до диригування тривав два роки, під час яких художній керівник оркестру Sinfoniker Маркус Ріндт співпрацював з Дрезденським технологічним університетом, відпрацьовуючи один жест щонайменше сорок разів. Кожна рука навчалася окремо, для цього диригент брав робота і диригував ним, ніби це заняття зі студентом. Вивчення жестів починалася від простих рухів до більш складних, а після – відпрацьовував динамічні зміни. Попри відкритість художнього керівника колективу до новітніх технологій та використання штучного інтелекту для створення нових музичних творів, диригент Магнус Лоддгард зауважив: «Мистецтво – це жива істота, люди не хочуть, щоб робот пояснював їм як грати. Йдеться зокрема про те, як ми можемо разом знайти необхідне звучання в оркестрі» [8]. Це в черговий раз підтверджує важливість комунікаційних процесів у діяльності диригента.

Сучасні технології у поєднанні зі штучним інтелектом використовуються не лише для створення роботів чи віртуальних диригентів, а й віртуальних оркестрів, якими може керувати реальна людина із застосуванням певного програмного забезпечення та додаткового обладнання. Для взаємодії з такими виконавцями необхідні датчики, які будуть захоплювати рухи, наприклад, сенсорна рукавичка, електронна диригентська паличка чи куртка, також можливе застосування чутливих камер, що фіксують рухи звичайної диригентської палички. Завдяки використанню вище перерахованих предметів програмне забезпечення віртуального оркестру реагує на диригентські жести та адаптує завчасно записаний твір до виявлених змін. Попри складнощі в доступі, віртуальні оркестри могли б послугувати навчальним програмним забезпеченням для вивчення невербальної комунікації, в даному випадку – мануальної техніки, при браку можливості роботи з реальним симфонічним оркестром.

Стрімкий розвиток робототехніки та технологій розробки штучного інтелекту є стрибком у розвитку людства. Ці речі

полегшують життя людини в побуті та на роботі, ми вже до цього звикли, будучи ще на початку шляху. Проте, деякі сфери життя не зможуть замінити роботи, навіть будучи оснащенні штучним інтелектом. Яскравий приклад – діяльність диригента. Ця професія включає в себе стільки різних аспектів, які важко запрограмувати, в першу чергу – комунікативні. Саме під час спілкування, як вербального, так і невербального, керівник музичного колективу співпрацює з музикантами. За рахунок зміни жестів реальний диригент моментально реагує на будь-які відхилення від вибудуваної інтерпретації: темпу, характеру, штриха чи динаміки. Зоровий контакт допомагає та полегшує розуміння музикантами прагнень диригента. Репетиційний процес обов'язково включає в себе вербальну комунікацію, коли диригент пояснює свою інтерпретацію чи коли він разом із музикантами знаходить необхідний штрих чи атаку звука. Наразі для робота-диригента це неможливо, адже він запрограмований лише на виконання вивчених патернів рухів. Він не чує і не бачить, саме тому позбавлений невербальної комунікації та зворотного зв'язку. Окрім того, варто зауважити й на аспекті спільного створення інтерпретації твору, адже під час репетицій диригент може передавати оркестрантам біографічну інформацію про композитора, історію написання твору, знання щодо історичної доби тощо, а також власні емоційні стани, враження чи досвід попередніх виконань того чи іншого твору. Диригенти-роботи, про яких йшлося в цій статті, засновані на технології повторення жестів, отже, у випадку їхнього використання про виконавську інтерпретацію не може бути мови. Навіть якщо уявити, що такий робот оснащений штучним інтелектом, створити інтерпретацію може лише комбінуючи попередньо прослухані записи, тобто це буде поєднання різних інтерпретацій людей-диригентів. Говорячи про технічні моменти в диригуванні оркестром, не варто забувати про проблему «дихання», яке відрізняється у вокалістів, виконавців на духових та струнних інструментах. Диригент, враховуючи всі ці знання, надає ауфтакту різного характеру. Варто зауважити, що диригент окрім виступів на концертах та підготовчої роботи на репетиціях займається також підбором репертуару, намагається враховувати можливості колективу, концертної зали та категорії публіки, опікується пошуком та підготовкою нотних матеріалів, часто виступає PR-менеджером, бере

участь у конкурсах на заміщення вакантних посад в музичному колективі, постійно розвиває та вдосконалює свою майстерність.

Висновки. Під час експериментальних досліджень, науковці технічних спеціальностей намагаються створити роботів чи програми, які виконують рухи під музику чи синхронізуються з нею. Попри безпомилкову виміряність рухів, точне слідування темпів, чітке дотримання динамічних змін «штучних» диригентів, зворотній зв'язок виконавців актуалізує такі аспекти комунікації, як зоровий контакт, емоційність, гнучкість жестів, дихання, «попереджувальний» ауфтакт. Це вказує на високу цінність емоційної взаємодії у комунікаційній системі «Диригент – Виконавець», надаючи специфічній невербальній комунікації особливої – незамінної – ролі. Таким чином, складності в реалізації комунікаційного аспекту, що проявляються в більшості випадків у невербальній взаємодії з музикантами, мають не лише мануально-технічну складову. Варто пам'ятати, що людина-диригент завжди випереджає виконавців, мислячи наперед – «попереджає» ауфтактами про подальші зміни у виконанні твору. Тож, враховуючи всі аспекти професійної діяльності диригента ми можемо зробити висновок, що робототехніка, навіть у поєднанні зі штучним інтелектом, не може замінити людину-диригента.

Навіть попри активний розвиток технологій штучного інтелекту та підвищеної зацікавленості роботизацією людської праці, створити робота-диригента, який би виконував всі функції людини, вкрай важко. Проблема не у навчанні відтворення рухів – для цього вже є низка програмних забезпечень: можна встановити мікрофони – робот буде сприймати виконувану музику та навіть зможе порівнювати її з запрограмованою партитурою, встановлення камери сприяє кращий візуалізації роботом оркестру та зверненні до різних груп інструментів для вступу чи проведення, нині вже є технології та класифікації «усталених» виразів обличчя диригента, що відповідають характеру музики чи певним реакціям в академічному мистецтві, втім, складність полягає в самому процесі комунікації. Незважаючи на те, що науковці плідно працюють у всіх вище означених напрямках, невербальна комунікація і зворотний зв'язок залишаються недоступними для робота-диригента, але саме ці аспекти складають ядро акту музичної комунікації.

Перспективи дослідження. Подальший розвиток технологій у робототехніці та штучному інтелекті обов'язково сприятиме

створенню нових, більш досконалих машин чи програм, які можна буде застосувати у сфері музичного мистецтва, звісно, постать диригента не залишиться осторонь. Для митців у академічній музиці це дає безпрецедентні можливості для навчання «штучних» диригентів та навчання у них – переосмислюючи цінність комунікаційного аспекту. Подальша робота над реалізацією вдосконалення технологій щодо створення керівника музичного колективу буде полягати саме в можливості реалізації невербальної комунікації.

Список використаних джерел і літератури:

1. Bos P. Interacting with a virtual conductor. M. S. Thesis. Enschede: Human Media Interaction, University of Twente, 2007. 101 p.
2. Chik H. Korea's 1st robot conductor offers glimpse into future of technology. The Korea Times, July 5, 2023. URL: https://www.koreatimes.co.kr/business/tech-science/20230705/koreas-1st-robot-conductor-offers-glimpse-into-future-of-technology (the access date 19.10.2024).
3. Choi S.-hyang. Robot takes podium as orchestra conductor in Seoul. Reuters, July 3, 2023. URL: https://www.reuters.com/technology/robot-takes-podium-orchestra-conductor-seoul-2023-06-30/ (the access date 19.10.2024).
4. Geuther B., Breese A., Wang Y. A Study on Musical Conducting Robots and Their Users. 10th IEEE-RAS International Conference on Humanoid Robots, Humanoids 2010, Nashville, TN, USA, December 6-8, 2010. P. 124–129.
5. Liu F., Chen D.-L., Zhou R.-Z. et al. Self-Supervised Music Motion Synchronization Learning For Music-Driven Conducting Motion Generation. Journal Of Computer Science And Technology. Beijing: Science Press, 2022. Volume 37 (3). P. 539–558. DOI: https://doi.org/10.1007/s11390-022-2030-z
6. Nijholt A., Reidsma D., Ruttkay Z., Welbergen H. Van, Bos P. Nonverbal and Bodily Interaction in Ambient Entertainment. Japanese Journal of Applied Physics. Bristol: IOP Publishing Ltd, 2007. P. 343–348.
7. Ovshinsky N. Robot Conducts the Detroit Symphony. WPRL 91.7 FM, May 14, 2008. URL: https://www.wprl.org/2008-05-14/robot-conducts-the-detroit-symphony?_amp=true (the access date 12.10.2024).
8. Reucher G. Dresden: Robo-conductor takes the baton. DW, October 14, 2024. URL: https://www.dw.com/en/dresden-symphony-orchestra-puts-robotic-conductor-in-charge/a-70490890 (the access date 20.10.2024).
9. Robot conductor YuMi guides orchestra. DW, September 13, 2017. URL: https://www.dw.com/en/yumi-the-robot-music-conductor-steals-limelight/a-40490880 (the access date 13.10.2024).
10. Salgian A., Agina L., Nakrac T. M. Teaching Robots to Conduct: Automatic Extraction of Conducting Information from Sheet Music. International Computer Music Conference, Athens, Greece. Volume: 2014. P. 1212–1217.
11. Stewart E. Robot conductor debuts in Detroit. The Guardian, May 14, 2008. URL: https://www.theguardian.com/technology/2008/may/14/usa (the date 12.10.2024).

12. YuMi The Robot 'Conductor' Steals The Show In Italy. NDTV, Sep 13, 2017. URL: https://www.ndtv.com/offbeat/yumi-the-robot-conductor-steals-the-show-in-italy-1749574 (the access date 13.10.2024).

References:

1. Bos, P. (2007). Interacting with a virtual conductor. M. S. Thesis. Enschede: Human Media Interaction, University of Twente. 101 p. [in English].
2. Chik, H. (July 5, 2023). Korea's 1st robot conductor offers glimpse into future of technology. The Korea Time. URL: https://www.koreatimes.co.kr/business/tech-science/20230705/koreas-1st-robot-conductor-offers-glimpse-into-future-of-technology (the access date 19.10.2024). [in English].
3. Choi, S.-hyang (July 3, 2023). Robot takes podium as orchestra conductor in Seoul. Reuters. URL: https://www.reuters.com/technology/robot-takes-podium-orchestra-conductor-seoul-2023-06-30/ (the access date 19.10.2024). [in English].
4. Geuther, B., Breese, A., Wang, Y. A (December 6-8, 2010). Study on Musical Conducting Robots and Their Users. 10th IEEE-RAS International Conference on Humanoid Robots, Humanoids 2010, Nashville, TN, USA. P. 124–129. [in English].
5. Liu, F., Chen, D.-L., Zhou, R.-Z. et al. (2022). Self-Supervised Music Motion Synchronization Learning For Music-Driven Conducting Motion Generation. Journal Of Computer Science And Technology. Beijing: Science Press, volume 37 (3). P. 539–558. DOI: https://doi.org/10.1007/s11390-022-2030-z [in English].
6. Nijholt, A., Reidsma, D., Ruttkay, Z., Welbergen, H. Van, Bos, P. (2007). Nonverbal and Bodily Interaction in Ambient Entertainment. Japanese Journal of Applied Physics. Bristol: IOP Publishing Ltd. P. 343–348. [in English].
7. Ovshinsky, N. (May 14, 2008). Robot Conducts the Detroit Symphony. WPRL 91.7 FM. URL: https://www.wprl.org/2008-05-14/robot-conducts-the-detroit-symphony?_amp=true (the access date 12.10.2024). [in English].
8. Reucher, G. (October 14, 2024). Dresden: Robo-conductor takes the baton. DW. URL: https://www.dw.com/en/dresden-symphony-orchestra-puts-robotic-conductor-in-charge/a-70490890 (the access date 20.10.2024). [in English].
9. Robot conductor YuMi guides orchestra. DW, September 13, 2017. URL: https://www.dw.com/en/yumi-the-robot-music-conductor-steals-limelight/a-40490880 (the access date 13.10.2024). [in English].
10. Salgian, A., Agina, L., Nakrac, T. M. (2014). Teaching Robots to Conduct: Automatic Extraction of Conducting Information from Sheet Music. International Computer Music Conference, Athens, Greece. P. 1212–1217. [in English].
11. Stewart, E. (May 14, 2008). Robot conductor debuts in Detroit. The Guardian. URL: https://www.theguardian.com/technology/2008/may/14/usa (the access date 12.10.2024). [in English].
12. YuMi The Robot 'Conductor' Steals The Show In Italy. NDTV, Sep 13, 2017. URL: https://www.ndtv.com/offbeat/yumi-the-robot-conductor-steals-the-show-in-italy-1749574 (the access date 13.10.2024). [in English].

Стаття надійшла до редакції 15 березня 2025 року

UDC 78.071.2
DOI 10.33287/222484

Булгак Дар'я Сергіївна,
викладач кафедри оркестрових інструментів
Дніпровської академії музики
тел. (093) 906 - 26 - 45
e-mail: d.bulhak@dk.dp.ua
https://orcid.org/0000-0001-7516-4892

Лишак Андрій Степанович,
викладач кафедри оркестрових інструментів
Дніпровської академії музики
тел. (093) 320 - 58 - 57
e-mail: lyshakandrey@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ БУДОВИ ІМПРОВІЗАЦІЙ В КОМПОЗИЦІЯХ МІЛТА ДЖЕКСОНА (на прикладі джазового стандарту «All the things you are»)

Мета статті – проаналізувати особливості будови імпровізацій Мілта Джексона на прикладі пісні «All the Things You Are». **Методологія** наукової статті ґрунтується на аналізі, синтезі, порівняльному підході, структурно-функціональному та аксіологічному методах у вивченні матеріалу; застосовуються поміж іншого й емпіричні методи дослідження, а саме – спостереження та узагальнення. **Наукова новизна** презентованої дослідницької роботи у тому, щоб виявити особливості імпровізацій Мілта Джексона в різні періоди його творчого шляху. **Висновки**. «All the Things You Are» являється однією з найвідоміших популярних пісень та джазових стандартів. Написана Джеромом Керном для мюзиклу, вона здобула велику популярність і згодом зайняла перші рядки поп-чартів. Цьому сприяли записи Томмі Дорсі, Арті Шоу та Френка Мастерса з їхніми оркестрами. Джером Керн та автор тексту Оскар Хаммерштейн II не могли передбачити такий успіх, оскільки пісня дуже відрізнялася від традиційних композицій того часу. Нетипова структура пісні Керна, незвичайні гармонічні прогресії створили музичну композицію, яка є складною як для вокаліста так і для імпровізатора. Проходячи через серії модуляцій по квінтовому колу, гармонія вуалює основну тональність пісні, тим самим ускладнюючи музичний матеріал.

Створивши 36-тактову замість традиційної 32-тактової форми, Керн тим самим розширив рамки композиції та доповнив новим змістом. Ставши джазовим стандартом, пісню виконали безліч музикантів, серед яких був і вібрафоніст Мілт Джексон. Його версії цієї композиції відрізняються за драматургією та охоплюють широкий спектр виконавських завдань.

Ключові слова: «All the Things You Are», Мілт Джексон, Джером Керн.

Bulhak Daria, teacher of the department orchestra instruments of the Dnipro Academy of Music

Lyshak Andriy, teacher of the department orchestra instruments of the Dnipro Academy of Music

Features of the structure of improvisations in Milton Jackson's compositions on the example of the jazz standard „All the things you are"

The purpose of the scientific work is to analyze the features of the structure of Milt Jackson's improvisations using the example of the song „All the Things You Are". **The methodology** of the represented scientific article is based on analysis, synthesis, and a comparative approach to studying the material. **The scientific novelty** of the submitted investigative work is to identify the features of Milt Jackson's improvisations in different periods of his creative path. **Conclusions**. „All the Things You Are" is one of the most famous popular songs and jazz standards. Written by Jerome Kern for the musical, it gained great popularity and later occupied the first lines of the pop charts. This was facilitated by recordings by Tommy Dorsey, Artie Shaw and Frank Masters with their orchestras. Jerome Kern and lyricist Oscar Hammerstein II could not have predicted such success, since the song was very different from traditional compositions of the time. The atypical structure of Kern's song, unusual harmonic progressions, created a musical composition that is challenging for both the vocalist and the improviser. Passing through a series of modulations on the circle of fifths, the harmony veils the main key of the song, thereby complicating the musical material. By creating a 36-bar form instead of the traditional 32-bar form, Kern thereby expanded the framework of the composition and supplemented it with new content. Having become a jazz standard, the song has been performed by a variety of musicians, including vibraphonist Milt Jackson. His versions of the composition vary in drama and cover a wide range of performance tasks.

The key words: „All the Things You Are", Milt Jackson, Jerome Kern.

Постановка проблеми. Аналіз імпровізацій це завжди актуальна тема, оскільки всі джазові музиканти навчаються мистецтву імпровізації, аналізуючи соло великих виконавців. Знімаючи імпровізації на слух, записуючи та аналізуючи, можна дізнатися про прийоми побудови форми, тематизму, особливостей гармонічного мислення музиканта. Імпровізації Мілта Джексона є важливим прикладом виконавського мистецтва гри на вібрафоні. Розвиваючи традиції Лайонела Хемптона та Реда Норво, перших джазових вібрафоністів, Мілт Джексон зробив великий внесок у мистецтво імпровізації. Незважаючи на це, тема джазового виконавства на вібрафоні залишається мало розглянутою і тому вимагає вивчення.

Актуальність дослідження. Мистецтво джазової імпровізації – це мистецтво, яке постійно змінюється. На це впливають різні епохи, стилі, та навколишнє середовище. Ця еволюція йде як у широкому масштабі, охоплюючи безліч виконавців, так і в рамках одного виконавця упродовж його творчого шляху. Простежуючи зміни підходу до імпровізації конкретного виконавця, можна вивчити його музичну мову, зрозуміти як розвивався його особистий стиль. Оскільки мистецтво імпровізації змінюється щодня, ця тема залишається актуальною.

Огляд літератури. У статті було розглянуто роботи, присвячені мистецтву гри на вібрафоні, а також особливостям виконання джазу на вібрафоні. Серед таких робіт можна назвати: Thomas Davis «Voicing and Comping for Jazz Vibraphone» [5], David Friedman «Vibraphone Technique: Dampening and Pedaling» [8], Terence StarkGunderson «A Pedagogical Approach to Solo Jazz Vibraphone Developed Through an Analysus uf Common Perfomance Practice» [9], Jon Metzger «Art and Language of Jazz Vibes» [10]. Також література з біографії та творчого шляху Мілта Джексона, а саме: Don DeMicheal «Jackson of the MJQ» [6], Patrick Edward Roulet «Milt Jackson and Bag's Groove» [11], Dave Samuels «Milt Jackson» [12]. А також роботи в яких представлено композицію «All the Things You Are»: William Zinsser «Easy to Remember: The Great American Songwriters and Their Songs for Broadway Shows and Hollywood Musicals».

Мета дослідження – виявити відмінності імпровізацій у композиціях Мілта Джексона на прикладі пісні «All the Things You Are».

Об’єктом дослідження є пісня «All The Things You Are» та її роль у репертуарі джазових виконавців. **Предметом дослідження** особливості будови імпровізацій в композиціях Мілта Джексона на прикладі джазового стандарту «All the Things You Are».

Виклад основного матеріалу. «All the Things You Are» є однією із найпопулярніших пісень та джазових стандартів. Вона написана Джеромом Керном на слова Оскара Хаммерштейна II. Керн написав понад 700 пісень, у тому числі «They Didn't Believe Me» (1914), «Look for the Silver Lining» (1920), «Ol' Man River», «Can't Help Lovin' Dat Man», «Make Believe», «You Are Love» and «Bill» (all 1927), «The Song Is You» (1932), «Smoke Gets in Your Eyes», «Yesterdays» and «Let’s Begin» (1933), «I Won't Dance» (1935), «A Fine Romance» and «The Way You Look Tonight» and «I'm Old Fashioned» (1942). Автор безлічі популярних пісень дуже ретельно підходив до процесу написання композицій. За словами тих, хто чув його за роботою за фортепіано, композиторський процес Керна часто включав процес виключення: він вибирав «правильну» ноту тільки після того, як спробував всі інші можливі варіанти.

Пісня «All the Things You Are» була написана для мюзиклу «Very Warm for May» (1939) і була представлена Гайрамом Шерманом, Френсісом Мерсером, Голлейсом Шоу та Ральфом Стюартом. Вона з'явилася у фільмі «Бродвейський ритм» (1944), коли її співала Джіні Сіммс, і знову в біографічному фільмі Керна «Поки хмари не прокотяться повз» (1946), в якому співав Тоні Мартін.

Популярними записами пісні в 1939 році були записи Томмі Дорсі і його оркестру (вокал Джека Леонарда), Арті Шоу з оркестром (вокал Хелен Форрест) і Френкі Мастерс та його оркестру (вокал Харлан Роджерс). Пісня була записана багатьма виконавцями і вважається джазовим стандартом.

«All the Things You Are» демонструє неймовірну гармонійну витонченість, прокладаючи свій шлях по колу квінт через серію модуляцій. В інтерв’ю Стівен Сондхейм запропонував аналіз «All the Things You Are», який, за його словами, «можливо, є єдиною піснею, в якій тоніка ніколи не вимовляється до останнього акорду» [14, 3].

Романтична, душевна пісня «All the Things You Are» – це поєднання гармонійного тексту та складної музики. У книзі «Легко запам’ятовується: великі американські поети пісень та їхні пісні» Вільям Зінссер пише, що це «... найдосконаліший з усіх популярних

стандартів» і далі говорить: «Керн без зусиль переміщує свою мелодію, схожу на Баха, через п'ять тональностей у 32 такти – хрестоматійна ілюстрація того, як автори пісень досягають свіжості в жорстких межах форми» [15, 18]. Але деякі критики не погодилися з цією думкою. Вони вважали, що «мелодія звучала б як одна з композицій Баха лише в тому випадку, якби мелодія була типу Баха. Це не так. Це правда, що прогресія акордів цієї мелодії є прекрасним прикладом західної класичної гармонічної прогресії. І вірно і те, що цей тип прогресії був у вжитку вже за часів Баха. Але це не означає, що ви знайдете в цій мелодії і контрапункт стилю Баха, якщо тільки ви не зробите його самостійно (як власні винаходи, що робиться дуже часто). Крім того, мелодія має не 32 такти, а 36 тактів». На це була відповідь: «Мелодійно цей твір має більше спільного з німецьким романтизмом (Штраус, Брамс, Вагнер та ін.), ніж з бароковим стилем Баха і Телемана. Тип прогресії акордів дійсно використовувався в період бароко. Однак, якби Бах написав таку мелодію, швидше за все, це був би «cantus firmus» у басі з витіюватим контрапунктом у верхніх голосах. Пісня насправді досить добре піддається контрапункту барокового типу. Однак Зінссер має рацію в тому, що цей твір досить часто зміщує тональні центри (одна з проблем при аналізі цього твору). І так, ця мелодія дійсно містить зайві чотири такти. Через свою конструкцію це, як правило, залишається непоміченим» [15, 18].

За структурою пісня являє собою 36-тактову форму AA2BA3, яка відрізняється від традиційної 32-тактової пісенної форми AABA тим, що останній розділ A3 додає додаткові чотири такти. Гармонічний аналіз демонструє функціональну прогресію акордів за допомогою кола квінт. Беручи основну тональність тактів з 1 по 5 як As-dur, акорди можна розглядати як VI-II-V-I-IV у As-dur. Акорди розділу A2 точно перегукуються з акордами початкового восьмитактного періоду A, за винятком того, що все звучить на кварту нижче.

Міст цієї п'єси, розділ B, є ще одним прикладом функціональної прогресії акордів у тональностях G-dur та E-dur. У тактах 1-4 цього розділу це простий оборот II-V-I у G-dur, після чого з’являється гармонічна прогресія до E-dur. Далі за допомогою C7 йде перехід до A3. Перші п'ять тактів A3 ідентичні початковим 8 тактам A. У 6-му такті розділ A3 йде новим шляхом в якому гармонічна прогресія веде до As-dur. Модуляції в цій пісні незвичайні для поп-пісень того періоду і представляють виклики для співака або імпровізатора.

Успіх пісні здивував авторів, тому що вона дуже відрізнялася від пісень того періоду. Керн написав її, щоб задовольнити свій власний творчий порив, і вважав, що вона занадто складна для популярної привабливості; і лірика Хаммерштейна була скромною і сентиментальною, тоді як творчість інших відомих ліриків була розумною, яскравою і дотепною. Легенда свідчить, що одного разу, розмірковуючи з другом, він засумнівався, що пісня може стати хітом через свою складність, але виявилося, що він помиляється лише через кілька хвилин, коли пара почула, як пішохід, що проходив повз, насвистував мелодію. Судячи з усього, публіку не збентежила складність або сентиментальність, про що свідчить поява цієї пісні в поп-чартах протягом 13 тижнів (починаючи з 1939 року), коли Tommy Dorsey Band досяг піку на першій позиції. У 1940 році сингл потрапив до чартів з Арті Шоу та його оркестром, піднявшись на восьму сходинку, і з Френкі Мастерсом та його оркестром, піднявшись на чотирнадцяту сходинку. Як цікава альтернатива романтичній ліриці Оскара Хаммерстайна, відомий джазовий басист Ред Мітчелл написав альтернативний набір текстів до пісні «All the Things You Are», які опубліковані як вірш під назвою «You Are» у книзі 1999 року «Keith "Red" Mitchell: Selected Poems 1968 - 1992.

Є безліч версій цієї пісні, зроблених відомими джазовими музикантами, такими як: Діззі Гіллеспі, Чарлі Паркер, Чет Бейкер, Біл Еванс, Сонні Ролінз, Стен Гетц, Джо Пасс, Дейв Брубек, Джері Малліган, Кіт Джарретт, Філ Вудс, Бред Мелдау та інші. У цій роботі буде розглянуто кілька варіантів композицій на пісню у виконанні вібрафоніста Мілта Джексона та ансамблю Modern Jazz Quartet.

Мілт Джексон (1923 - 1999) – американський джазовий музикант, вібрафоніст. Джексон почав професійно грати на вібрафоні у віці 16 років. Він навчався в Університеті штату Мічиган і приєднався до секстету Діззі Гіллеспі в 1945 році. Він також працював фрілансером з провідними боп-музикантами в Нью-Йорку і грав у групі Вуді Германа. Мілт Джексон був співзасновником Сучасного джазового квартету (MJQ), який був його основним колективом протягом 1952—1974 років. Тим часом, він часто записувався як сайдмен, включаючи класичні сесії з Телоніусом Монком («Evidence», «Criss Cross», «Straight, No Chaser») і Майлзом Девісом («Bags' Groove»), а також як лідер, включаючи виступи з провідними тенор-саксофоністами Коулманом Хокінсом, Джоном Колтрейном і Лакі Томпсоном. Він

продовжував гастролювати і записуватися в 1990-х роках; один з його останніх записів був з легендами джазу Оскаром Петерсоном і Реєм Брауном, з якими Джексон створив Very Tall Band роками раніше.

Мілт Джексон особливо запам'ятався своїми кул-джаз соло як члена Modern Jazz Quartet і схильністю до співпраці з гравцями в хард-боп і пост-боп. Будучи дуже експресивним гравцем, Джексон відрізнявся від інших вібрафоністів своєю увагою до варіацій на тему гармонії і ритму. Особливо йому подобався дванадцятитактовий блюз у повільному темпі. Вільний гравець з переконливим свінгом, який замислював довгі рядки восьмих і шістнадцятих нот, Джексон створив оригінальний стиль з передових гармоній бібопа і нерегулярного акценту. Маніпулюючи швидкістю вібрато, він досяг унікальної глибини і краси вираження на вібрафоні, традиційно «холодному» інструменті, додаючи особливу теплоту своїй грі балад і середньотемпового блюзу. Джексон привніс у свої музичні установки високорозвинену чутливість до балансу і контрасту, що зробило більшу частину його гри з MJQ приглушеною в порівнянні з його агресивною роботою в його власних групах.

Modern Jazz Quartet (MJQ) – джазовий ансамбль, заснований у 1952 році, який грав музику під впливом кул джазу, блюзу та бібопу. Квартет складався з Джона Льюїса (фортепіано), Мілта Джексона (вібрафон), Персі Хіта (контрабас) і різних барабанщиків, зокрема Кенні Кларка (з 1952 по 1955 рік) і Конні Кей (з 1955 по 1994 рік). На початку 1950-х років Льюїс став музичним директором гурту, і MJQ зробили кілька записів на Prestige Records, включаючи оригінальні версії двох найвідоміших композицій, «Django» Льюїса та «Bags' Groove» Джексона.

Під керівництвом Льюїса MJQ зайняли свою власну нішу, спеціалізуючись на елегантній, стриманій музиці, яка використовувала витончений контрапункт, натхненний музикою бароко, але, тим не менш, зберегла сильне блюзове відчуття. Відомі своєю елегантною подачею, вони були одними з перших невеликих джазових ансамблів, які виступали в концертних залах, а не в нічних клубах. Modern Jazz Quartet отримав різноманітні нагороди, включаючи першу нагороду NAACP за культурний внесок у сферу музики в 1957 році, перше місце в численних опитуваннях джазових журналів і почесний докторський ступінь коледжу Берклі.

Одна з версій пісні «All the Things You Are» звучить у альбомі «The Modern Jazz Quartet and Milt Jackson Quintet». Цей альбом побачив світ у 1953-1954 роках. До складу ансамблю входили: Вібрафон – Мілт Джексон, Фортепіано – Джон Льюїс, Бас-гітара – Персі Хіт, Барабани – Кенні Кларк. У композиції «All the Things You Are» повна імпровізація звучить тільки у Мілта Джексона. Тема проводиться у октаву, але досить мінімалістично, без прикрас та обігравань. Після представлення частини теми, а точніше 14 тактів, йде її варіантна зміна, в якій вона звучить на тій же гармонії, але з іншими ритмічними малюнками. Після чого, у розділі A2 йде імпровізація. У розділі A2 перша фраза охоплює 4 такти, з характерним закінченням «бібоп». У першому з цих 4 тактів з'являється тема, у якій формується загальний ритмічний малюнок для цих тактів, завдяки чому оборот II-V-I звучить як єдине ціле з попереднім матеріалом. Далі слідує чотиритакт, в якому присутній тематичний поділ на два такти. Перший двотакт будується із застосуванням характерних висхідних ходів по звуках арпеджіо із застосуванням тріолей. Причому Мілт Джексон часто в цій композиції починає такий рух із терцового тону гармонії. Другий двотакт будується на загальному русі коротких мотивів та звучить на одній гармонії – Gmaj7. Ритмічно він представлений восьмими тривалостями з обігруваннями та з характерним закінченням мотивом з 16-х нот. Далі слідує 8 тактове соло у фортепіано після чого починається розділ A3. Тут знову Мілт Джексон будує фрази по 4 такти включаючи оборот II-V-I у загальний матеріал. Мелодично та ритмічно він мінімалістично будує мелодію – фрази по 2 ноти з подальшим розвитком. На гармонії Dbmaj7 з'являється секвенційний елемент, який об'єднує наступні 4 такти. І знову після 4-тактового епізоду коротких фраз Мілт створює довгу фразу побудовану на русі по звуках арпеджіо із застосуванням тріольних тривалостей. Після виходу із першого квадрата починається другий квадрат імпровізації, який вже охоплює всю тему. В другому квадраті Мілт Джексон будує всі фрази на кшталт першого квадрата. Загалом упродовж всієї композиції є тенденція до чіткого розподілу мелодійного матеріалу. У 4-х тактових оборотах за участю II-V-I Мілт будує фрази потактово з чітким і однаковим ритмічним малюнком та короткими фразами. Після цього йде 4-такт з участю 2-х тактового обороту II-V-I у якому перший такт будується на висхідному арпеджированном русі із застосуванням тріолей, що ритмічно повторюється і в самому обороті.

В наступному двотакті, який звучить на одній гармонії, йде загальний висхідний рух із обігруваннями, який закінчується мотивом із 16-х нот. Оберти II-V-I найчастіше будуються на терцевих нотах гармоній. Якщо фрази, у яких є 4-х тактовий оборот II-V-I, короткі за побудовою, то фрази з участю 2-х тактового обороту більш великі і ритмічно насичені. Вони створюють єдиний рух до наступного періоду.

У гармонічному плані Мілт Джексон досить строго будує мелодію. Іноді застосовує в септакордах b13, а в інших випадках все йде строго за гармонією.У розділі В другого квадрата Мілт змінює черговість фраз. Оборот II-V-I утворює довгу фразу і побудований на арпеджованих і тріольних ходах, тоді як наступні за оборотом фрази коротші за структурою. Кульмінацією композиції є розділ А3. Хоча оборот II-V-I в цьому розділі складається з коротких фраз, але тріольний рух по звуках арпеджіо додає з кожним тактом більше динаміки. В наступному 4-такті на гармонії Dbmaj7 мелодія вже не будується секвенційно, як раніше, але більш насичено із застосуванням постійного руху восьмими тривалостями. Далі слідує знову 8-тактове соло у фортепіано, що призводить до коди. У коді повторюється елемент із 1 квадрата і знову звучить основна тема, але вже лише 4 такти. Завершує композицію каденція ударної установки та заключна фраза у вібрафона.

Композиція «All the Things You Are» з альбому «MJQ & Friends: A 40th Anniversary Celebration» 1992 - 1994 року є зовсім іншим варіантом соло. Цей альбом включає виступи, записані в Нью-Йорку, Лос-Анджелесі та на джазовому фестивалі в Монтре за участю запрошених артистів, серед яких Боббі МакФеррін, Take 6, Філ Вудс, Вінтон Марсаліс, Іллінойс Жаке, Гаррі «Світс» Едісон, Бренфорд Марсаліс, Джиммі Хіт,Фредді Хаббард і Ніно Темпо. Композицію виконували таким складом: Мілт Джексон – вібрафон, Джон Льюїс – фортепіано, Філ Вудс – альт-саксофон, Персі Хіт – бас-гітара, Міккі Рокер – ударні, перкусія.

У цій композиції, на відміну від попередньої, Мілт Джексон створює більш ритмічно різноманітні фрази. Це вплинуло і на тематичну побудову. Якщо в попередній композиції 4-х тактові обороти за участю II-V-I були побудовані ритмічно схоже і пов'язані воєдино в 4-х тактову фразу, то в цій композиції Мілт Джексон відходить від цього правила. Фрази тепер діляться по 2 такти і ритмічно контрастують одна одній. Проте помітні й загальні риси з

попередньою композицією. Знову 2-х тактовий оборот на II-V-I починається з висхідного тріольного руху з терцевого тону по звукам арпеджіо. Але наступний 2-х такт вже не будується на загальному русі, а тематично замикає цей розділ і підготовляє висхідним рухом 16-х тривалостей наступний розділ. У розділі А2 Мілт Джексон змінює характер імпровізації за рахунок ритму. Велика кількість синкоп, тріолей і квінтолей вносить динаміку в загальний розвиток соло. Завдяки цим ритмічним формулам фрази стають коротшими. Але Мілт традиційно завершує побудову створюючи довгу фразу із застосуванням висхідного тріольного ходу по звукам арпеджіо. Наступний розділ В з ритмічного боку стає повільнішим. Спокійний рух восьмими тривалостями звучить холодно і розважливо. У мелодії з'являються форшлаги, що надає особливого стилю звучання. У розділі А3 рух восьмими тривалостями знову змінюється потоком шістнадцятих. І якщо попередні фрази були довгими і будувалися по 4 такти, то зараз вони коротші через ритмічні поділи. Але на Dbmaj7 Мілт створює довшу фразу, в якій присутній вже звичний висхідний рух по арпеджіо, який змінюється синкопованими ритмоформулами. Останні 4 такти соло звучать спокійніше завдяки восьмим тривалостям, що створює зручний перехід для наступних солістів.

Якщо дві розглянуті композиції з альбомів «The Modern Jazz Quartet and Milt Jackson Quintet» (1953-1954) та «MJQ & Friends: A 40th Anniversary Celebration» (1992-1994) йдуть у хронологічному порядку, то наступна композиція хоч і була написана раніше, але буде розглянута окремо, оскільки Мілт Джексон у ній виявив себе як акомпаніатор, так і соліст.

Композиція «All the Things You Are» з вокалом представлена в альбомі «Milt Jackson and the Thelonious Monk Quintet». Це студійний альбом, записаний 2 липня 1948 року, 23 липня 1951 року та 7 квітня 1952 року і випущений на лейблі Blue Note у 1956 році. Останні дві сесії спочатку були випущені на десятидюймовому LP під назвою Wizard of the Vibes (1952).

Сесії були зроблені Квінтетом Телоніуса Монка (сесії 2 липня 1948 року та 23 липня 1951 року) та Сучасним джазовим квартетом. Альбом був перекомпільований і розширений ще три рази, з додаванням і видаленням різних треків з цих сесій.

Треки від Modern Jazz Quartet та Лу Дональдсона були виконані таким складом: Джон Льюїс на фортепіано, Персі Хіт на бас-гітарі,

Кенні Кларк на ударних, Мілт Джексон на вібрафоні та Лу Дональдсон на альт-саксофоні. Треки з квінтетом Телоніуса Монка виконувалися так: Телоніус Монк на фортепіано, Джон Сіммонс на бас-гітарі, Шедоу Вілсон на ударних і Мілт Джексон на вібрафоні, а Кенні «Панчо» Хагуд співав у треках «All the Things You Are» і «I Should Care».

У кожній редакції альбом містив виступи Blue Note під керівництвом Телоніуса Монка, недоступних у паралельних виданнях Genius of Modern Music. The Penguin Guide to Jazz описав треки з Монком як «класику, що піднімається на найвищу висоту з захоплюючою версією «I Mean You» [4, 754].

Рецензент «All Music» написав, що «винахідлива гра Джексона протягом обох концертів робить цей диск важливим у його значній дискографії, тому він повинен стати частиною колекції будь-якого шанувальника бопу» [7, 2].

У пісні «All the Things You Are» цього альбому Мілт Джексон виконує роль акомпаніатора та соліста. Акомпанемент представлений чергуванням арпеджованого і гаммобразного руху. У паузах Мілт створює довші фрази з наявністю тріольного руху. У цій композиції Джексон намагається дотримуватися суворості гармонії як в акомпанементі, так і в сольному епізоді. Але іноді дозволяє собі виходити за межі гармонії. Сама імпровізація менш строга за гармонією, але це можна пояснити наявністю великої кількості ритмічних фігурацій у ході яких з'являється багато обігрувань. Будуються фрази по 2 такти, які тематично та ритмічно пов'язані між собою. Мілт Джексон підходить до побудови імпровізації у прискореному режимі, тобто без повільного розвитку. Це пов'язано з тим, що соло займає 8 тактів у цій композиції. І за цей час Мілт показує спектр своїх можливостей як технічних, так і музичних. Ритмічно соло представлено переважно 16 нотами між якими з'являється тріолі, а також фігурації у вигляді 32 нот, що додає віртуозність звучання. Також Мілт застосовує короткі тематичні елементи, переміщуючи їх на різні частки такту, створюючи таким чином мотивну розробку. Цей прийом у попередніх соло не був явно застосований. З поверненням акомпанементу Мілт Джексон знову повертається до загального руху по звукам арпеджіо та гамообразного руху. Варто зауважити, що виконуючи роль акомпанементу Мілт часто застосовує і обігрує саме звуки теми, дублюючи тим самим вокаліста і створюючи дует між вібрафоном і вокалом. Виконуючи акомпанемент Мілт не заважає

солісту, а вдало доповнює і в моментах пауз чи довгих нот він заповнює музичний простір. У цьому соло Джексон успішно показує себе як акомпаніатор і як соліст, що говорить про його багатогранність та професіоналізм.

Висновки. Композиція «All the Things You Are» у репертуарі Мілта Джексона була представлена в альбомах: «Milt Jackson and the Thelonious Monk Quintet», «The Modern Jazz Quartet and Milt Jackson Quintet», та «MJQ & Friends: A 40th Anniversary Celebration». Порівнюючи всі три версії можна побачити загальні риси, які притаманні виконавському стилю Мілта. Побудова фраз в пісні альбому «The Modern Jazz Quartet and Milt Jackson Quintet» майже ідентична упродовж усієї композиції. Мілт Джексон створює чергування коротких фраз на 4-х тактових оборотах II-V-I і довгих фраз на 2-х тактових оборотах II-V-I застосовуючи при цьому ходи по звуках арпеджіо як фрази, які об'єднують ці епізоди. З ритмічної точки зору також все чітко за структурою. На акордах однієї функції Мілт робить обігрування восьмими нотами та закінчення фраз мотивами з шістнадцятих нот. Обороти за участю II-V-I він також робить загальними за ритмом, поєднуючи таким чином фрази воєдино. У композиції з альбому «MJQ & Friends: A 40th Anniversary Celebration» Мілт Джексон вже вільніше створює фрази щодо ритму та гармонії. Велика кількість синкоп та тріолей додають віртуозність у звучання імпровізації та зміщують акценти у фразах. Також в цій композиції немає таких чітких попарних побудов як у попередньому соло. Такти в оборотах II-V-I контрастні за ритмом та тематизмом. Але загальна риса цих композицій в тому, що після проведення коротких фраз Мілт Джексон незмінно створює довгу фразу, побудовану на арпеджованому ході з терцевого тону. У композиції цього альбому Мілт Джексон ретельніше продумує соло з драматургії і вносить контрасти вже між розділами. Розділ А - неквапливий, розділ А2 - активний з великою кількістю синкоп, Розділ В - спокійний, розділ А3 - спочатку активний, а на останніх 4 тактах рух сповільнюється. З погляду гармонії Мілт Джексон все одно намагається дотримуватися суворості виконання, проте все частіше додає альтерації. У наступному соло з альбому «Milt Jackson and the Thelonious Monk Quintet» Мілт Джексон виконує роль акомпаніатора та соліста. Імпровізація після проведення акомпаніменту звучить в тому ж характері і це пов'язано з тим, що часу на неї всього 8 тактів. У цьому

короткому соло Мілт Джексон намагається показати можливості фразування, роблячи короткі мотивні розробки. Також насичує мелодію ритмічно, додаючи тріолі, 32-тривалості. З погляду гармонії акомпанемент суворіший ніж в соло. У соло Джексон відходить від строгих рамок та додає багато альтерації. Якщо порівнювати ці три композиції за часом створення, то можна відзначити, що виконання соло з альбому «Milt Jackson and the Thelonious Monk Quintet» є найбільш вільним за гармонією та тематизмом. Соло з альбому «The Modern Jazz Quartet and Milt Jackson Quintet» дуже чітке по структурі, тематизму та гармонії. А соло з альбому та «MJQ & Friends: A 40th Anniversary Celebration» найбільш продумане за драматургією і контрастне між частинами розділів. Таким чином Мілт Джексон поглиблював зміст своїх соло тим, що продумував їх по структурі. І шлях у нього починався від спонтанних імпровізацій, приходячи до чіткіших і зрештою равномірних соло, в яких присутня драматургія в рамках одної композиції. Пісня «All the Things You Are» є показовою у творчому шляху дуже багатьох музикантів та у творчості Мілта Джексона також.

Перспективи дослідження. Надалі цю тему можна розвивати, звертаючись до інших джазових стандартів, які є в репертуарі Мілта Джексона. Серед яких можна назвати стандарт «Bags Groove», автором якого є Мілт Джексон. Версій цієї композиції у Мілта Джексона більше 10. Також серед інших стандартів, які часто зустрічалися у репертуарі Мілта, можна назвати: «Django», «I remember Clifford», «Round midnight», «What's New?», «Willow weep for me», «Bluesology», «Oh, lady be good», «Here's that rainy day», «La ronde suite» та ін. І чим більше версій аналізувати та порівнювати, тим більше можна дізнатися про те, як змінювався та розвивався стиль Мілта Джексона та виявити характерні риси його виконавського мистецтва.

Список використаних джерел і літератури:

1. Воропаєва О. Джаззінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі: автореф. дис. … канд. мист.: 17.00.03 «Музичне мистецтво»; ХДУМ ім. І.П. Котляревського. Харків, 2009. 16 с.
2. Коверза О. Розвиток джазового мистецтва тридцятих років XX століття (епоха свінгу). *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. К., 2009. В. 83. С. 65–77.
3. Супрун О.В. Мистецтво джазу як форма взаємодії музичних культур: дис. … канд. мист.: 26.00.01 «Теорія та історія культури». НАКККМ. Київ, 2011. 195 с.
4. Cook, Richard; Morton, Brian (2008). The Penguin Guide to Jazz Recordings (9th ed.). Penguin. 754 p.

5. Davis, Thomas. Voicing and Comping for Jazz Vibraphone. Milwaukee, WI: Hal Leonard, 1999. 335 p.
6. DeMicheal, Don. Jackson of the MJQ. Downbeat 28, no. 14, 125 p.
7. Dryden, Ken. Wizard of the Vibes – Milt Jackson | AllMusic. allmusic.com. Retrieved December 28, 2011. 105 p.
8. Friedman, David. Vibraphone Technique: Dampening and Pedaling. Boston: Berklee Press, 1973. 115 p.
9. Gunderson, Terence Stark. A Pedagogical Approach to Solo Jazz Vibraphone Developed Through an Analysus uf Common Perfomance Practice. D.A. diss., University of Northern Colorado, 1992. 95 p.
10. Metzger, Jon. Art and Language of Jazz Vibes. 2nd ed. Gibsonville NC: Self-published, 2008. 80 p.
11. Roulet, Patrick Edward. Milt Jackson and Bag's Groove. Percussive Notes 41, no. 1. (February 2003). 95 p.
12. Samuels, Dave. «Milt Jackson». Modern Percussionist, 3, (1987), 75 p.
13. Sisto, Dick. The Jazz Vibraphone Book. U.S.A: Meredith Music Publication, 2005. 90 p.
14. Sondheim, Stephen. Personal interview on Marian McPartland's Piano Jazz, 1994. 65 p.
15. Zinsser, William. Easy to Remember: The Great American Songwriters and Their Songs for Broadway Shows and Hollywood Musicals. David R. Godine Publication, 2000. 125 p.

References:

1. Voropaeva, O. (2009). Jazzing as a form of interaction between academic and "third" layers in jazz: author's abstract of the dissertation … candidate of art studies: 17.00.03 Musical art; KhSUA named after I.P. Kotlyarevsky. Kharkiv, 16 [in Ukrainian].
2. Koverza, O. (2009). The development of jazz art in the thirties of the 20th century (the swing era). *Scientific Bulletin of the NMAU named after P.I. Tchaikovsky*: collection of scientific articles. Kyiv, 2009. Is. 83, 65–77 [in Ukrainian].
3. Suprun, O.V. (2011). The art of jazz as a form of interaction between musical cultures: dissertation … candidate of art studies Art Studies: 26.00.01 Theory and History of Culture; NAMKA. Kyiv, 195 [in Ukrainian].
4. Cook, Richard; Morton, Brian (2008). The Penguin Guide to Jazz Recordings (9th ed.). Penguin. 754 [in English].
5. Davis, Thomas. (1999). Voicing and Comping for Jazz Vibraphone. Milwaukee, WI: Hal Leonard. 335 [in English].
6. DeMicheal, Don. Jackson of the MJQ. Downbeat 28, no. 14, 125 [in English].
7. Dryden, Ken. (2011). Wizard of the Vibes – Milt Jackson | AllMusic. allmusic.com. Retrieved December 28. 105 [in English].
8. Friedman, David. (1973). Vibraphone Technique: Dampening and Pedaling. Boston: Berklee Press. 115 [in English].

9. Gunderson, Terence Stark. (1992). A Pedagogical Approach to Solo Jazz Vibraphone Developed Through an Analysis of Common Performance Practice D.A. diss., University of Northern Colorado. 95 [in English].
10. Metzger, Jon. (2008). Art and Language of Jazz Vibes. 2nd ed. Gibsonville NC: Self-published. 80 [in English].
11. Roulette, Patrick Edward. Milt Jackson and Bag's Groove. Percussive Notes 41, no 1 (February 2003). 95 [in English].
12. Samuels, Dave. (1987). Milt Jackson. Modern Percussionist, 3, 75 [in English].
13. Sisto, Dick. (2005). The Jazz Vibraphone Book. U.S.A.: Meredith Music Publication. 90 [in English].
14. Sondheim, Stephen. (1994). Personal interview on Marian McPartland's Piano Jazz. 65 [in English].
15. Zinsser, William. (2000). Easy to Remember: The Great American Songwriters and Their Songs for Broadway Shows and Hollywood Musicals. David R. Godine Publication, 125 [in English].

Стаття надійшла до редакції 30 березня 2025 року

UDC 78.071.2
DOI 10.33287/222485

Яськів Андрій Богданович,
аспірант кафедри музичної україністики
та народно-інструментального мистецтва
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника
тел.: (063) 298 - 80 - 12
e-mail: andrii.yaskiv.19@pnu.edu.ua
https://orcid.org/0009-0002-3085-9476

ФРАНЦУЗЬКА ШКОЛА ГРИ НА САКСОФОНІ: ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ

Мета статті полягає у висвітленні історичного процесу становлення та розвитку Французької школи гри на саксофоні, пов’язаної з іменами М. Мюля, Д. Дефайє, Ж.М. Лондекса, Ж. Десложе, К. Деланґля, Ж.Д. Міша та інших її видатних представників. **Методологія** пропонованого наукового дослідження ґрунтується на застосуванні методів: текстологічного – у процесі опрацювання різнорідних музикознавчих джерел з обраного питання; системно-історичного, у розкритті історичних передумов сучасних інноваційних процесів багатоаспектної діяльності представників Французької саксофонної школи; біографістики – в окресленні внеску

французьких саксофоністів у розвиток цієї галузі інструментальної культури у національній та, ширше – світовій культурі загалом. **Новизна** представленої наукової роботи полягає в узагальненні значного фактологічного матеріалу, стосовного історичних процесів формування та розвитку саксофонного мистецтва у французькій музичній культурі. **Висновки**. Французька школа гри на саксофоні є максимально динамічною мистецько-комунікаційною системою. Вона включає в себе різні рівні ієрархії – вікові, професійні, стильові та ціннісні. Основними її складовими є духовно-творчий лідер, професор Марсель Мюль, його учні (Д. Дефайє, Ж.М. Лондекс, Ж. Десложе та багато інших), серед яких видатні виконавці, педагоги й науковці, а також інституційна система музичної освіти, що базується в Паризькій консерваторії. Важливими аспектами цієї школи є різноманітний репертуар, навчально-методичний доробок, інструментарій, акустичні лабораторії тощо. Багатоаспектна творча діяльність (виконавська, педагогічна, композиторська) М. Мюля та його учнів утвердили саксофон у французькій та, ширше – світовій музичній культурі загалом.

Ключові слова: саксофон, виконавська школа, навчально-методичний доробок, композиторська творчість, французькі саксофоністи.

Yaskiv Andriy, postgraduate of Ukrainian music and folk instrumental art of Vasyl Stefanyk Prycarpath National University

French school of saxophone playing: historical aspect

The purpose of the proposed article is to highlight the historical process of formation and development of the French School of Saxophone Playing associated with the names of M. Mule, D. Deffayet, J.M. Londeix, J. Desloges, C. Delangle, J.D. Michat and other prominent representatives of the school. **The research methodology** is based on the use of the following methods: textual – in the process of processing heterogeneous musicological sources on the chosen issue; systemic-historical, in revealing the historical prerequisites for modern innovative processes of the multidimensional activity of representatives of the French saxophone school; biography – in outlining the contribution of French saxophonists to the development of this branch of instrumental culture in the national and, more broadly, world culture in general. **The novelty** of the work lies in the generalization of significant factual material concerning the historical processes of formation and development of saxophone art in French musical

culture. **Conclusions**. The French saxophone school is a dynamic artistic and communication system. It includes different levels of hierarchy – age, professional, style and value. Its main components are the spiritual and creative leader, Professor Marcel Mühl, his students (D. Defaye, J.M. Londex, J. Deslosse and many others), including outstanding performers, teachers and scholars, as well as the institutional system of music education based at the Paris Conservatory. Important aspects of this school are its diverse repertoire, educational and methodological heritage, instruments, acoustic laboratories, etc. The multidimensional creative activity (performing, teaching, composing) of M. Mule and his students established the saxophone in French and, more broadly, in the world music culture in general.

The key words: saxophone, performing school, educational and methodological achievements, compositional creativity, French saxophonists.

Постановка проблеми. Французька школа гри на саксофоні одностайно визнана однією з найпрестижніший у світі. Через певні історичні та соціокультурні обставини саме Франція відіграла особливе значення як у ранньому розвитку, так і в подальшому еволюційному поступі та збагаченні саксофонної виконавської культури. У цій країні були відкриті перші класи саксофону, створено першу методичну та художню літературу, набуло розвитку сольне, ансамблеве й оркестрове виконавство. Саме Паризька консерваторія, заснована у 1795 р., стає провідною у професіоналізації саксофонного виконавства та формуванні методичних засад гри на названому інструменті. У ній у 1857 р. винахідником саксофона – А. Саксом був відкритий клас саксофона.

Популяризації інструмента прияли й перші конкурси саксофоністів, які проводилися Парижі. Серед їхніх переможців згадуються учні класу А. Сакса, які виконували твори композиторів-романтиків, навчаючись у військових класах Паризької консерваторії [12]. Проте, через франко-прусську війну, 1870 року навчальний заклад було закрито, а клас саксофона розформований і знову відкрито лише 1942 року.

Упродовж ХХ ст., завдяки високому рівню виконавської культури музикантів, педагогічній майстерності викладачів класів саксофона, впровадження в навчальний процес новітніх методичних засад викладання гри на названому інструменті та створенні сучасного

різножанрового репертуару, Французька саксофонна школа здобула реноме еталону в цій галузі інструментальної культури. Відтак, дослідження історичних процесів формування та розвитку саксофонного мистецтва у французькій музичній культурі засвідчує **актуальність** обраної теми дослідження.

Огляд літератури. Значний фактологічний матеріал, стосовний багатогранної діяльності (виконавської, педагогічної, композиторської) провідних представників французької саксофонної школи містять статті та ґрунтовні дослідження Л. Максименко [8; 9], Д. Зотова [3; 4]. Важлива інформація, що висвітлює особливості виконавського стилю французьких саксофоністів, методичних засад провідних педагогів, аналітична характеристика окремих композицій французьких авторів для названого інструмента розосереджена в монографії В. Громченка [2], дисертаційних роботах та статтях В. Авілова [1], М. Крупея [5], В. Лебедя [5], Д. Максименка [7], А. Поньконої [12]. Актуальні відомості, стосовні сучасних французьких саксофоністів, колективів містять Інтернет ресурси, зокрема, персональні сторінки Д. Дефайє [16], К. Деланґля [14; 15], Жан-Дені Міша [17] та інших. Не зважаючи на наявність відповідної музикознавчої думки, узагальнення значного фактологічного матеріалу, що висвітлює еволюційний поступ Французької саксофонної школи, залишається в актуальному руслі сучасної музикознавчої думки.

Мета статті – висвітлити історичний процес становлення та розвитку Французької школи гри на саксофоні.

Об’єктом дослідження є історична ретроспекція та сучасні реалії саксофонного мистецтва Франції, а **предметом** – історичний аспект побутування Французької школи гри на саксофоні.

Виклад основного матеріалу. Становлення і розвиток Французької академічної саксофонної школи пов’язаний з ім’ям Марселя Мюля (Marcel Mule 1901–2001), виконавський стиль якого вплинув на наступні покоління виконавців. Музикант отримав загальне визнання як майстер класичного саксофона і головний наступник ідей Адольфа Сакса. Великою заслугою М. Мюля є поповнення художнього, педагогічного та інструктивного матеріалу цікавими зразками. Він є автором низки збірок етюдів, призначених для розвитку виконавської техніки саксофоністів: «18 Exercises ou

etudes», «Trente grands exercices ou etudes», «Etudes variées», «Quarante – huit etudes» [8, 43; 10].

Виконавське мистецтво М. Мюля привернуло увагу багатьох іменитих композиторів того часу, як-от Д. Мійо, А. Онеґґер, Ф. Шмітт та інших авторів, які писали твори для саксофона, розраховуючи на самобутні виконавські дані французького майстра. Так, музикант свого час став інтерпретатором Концерту П. Веллона (1935), Концертино Е. Боцца (1937), Балади Ф. Мартена (1938), Балади А. Томазі (1938), Канцонети Г. П'єрне (1940), Концерту для саксофона з оркестром А. Томазі (1951), Сюїти П. Бонно, Прелюдії, каденції і фіналу А. Дезенкло, Дивертисменту Р. Бутрі, «Картинок Провансу» П. Моріса [8, 43].

Особливо слід відзначити, що весь досвід і знання, отримані під час виконавської кар'єри, М. Мюль зміг передати своїм учням. У 1944 р. він отримав запрошення відновити клас академічного саксофона в Паризькій консерваторії, який був розпущений після відходу А. Сакса ще 1870 р. За 24 роки викладання педагог навчив понад 300 учнів, деякі з них стали відомими виконавцями і вчителями та зробили вагомий внесок у методику навчання грі на саксофоні. Серед них: Ф. Хемке, Е. Руссо, І. Рот, Д. Дефайє (який змінив М. Мюля як викладача класу саксофона в Паризькій консерваторії у 1968 р.) і К. Деланґль (очолив клас саксофона у цьому закладі із 1988 р. і викладає донині), а також Ж. Жюрде, Ґ. Лакур, Ж. Десложе, С. Бішо, М. Меріо, А. Праті та багато інших.

Заслуга М. Мюля у становленні та розвитку академічної Французької саксофонної школи є неоціненною. Він одним із перших виконавців і педагогів почав систематизувати свої знання і вміння, закладаючи базу авторської школи, випускників якої вирізняла феноменальна техніка. Крім того, на заняттях М. Мюля окрему увагу приділялось роботі над тембровим забарвленням і вібрато, розвитком технічної майстерності, способами розширення верхнього діапазону тощо. Вправи і методики освоєння, що стосуються цієї галузі виконавства на саксофоні, систематизував пізніше його прославлений учень і наступник Ж.М. Лондекс.

Активна концертна діяльність і гастролі М. Мюля сприяли популяризації й утвердженні академічного саксофонного виконавства. Л. Максименко слушно відзначає, що тріумфальне турне музиканта в США в 1958 р., виступи з Бостонським симфонічним оркестром під

орудою Шарля Мюнша слугували імпульсом для піднесення професійного рівня американської академічної школи, появі в саксофонному репертуарі таких шедеврів як Соната, Концерт, Сюїта і Рапсодія Поля Крестона. Також слід підкреслити, що М. Мюль зайняв пост президента створеної ним Міжнародної Асоціації саксофоністів [8, 43].

Одним із перших учнів, продовжувачів традицій М. Мюля та Французької саксофонної школи загалом став Даніель Дефайє (Daniel Deffayet, 1922–2002). Вражений теплом, красою та якістю звучання інструмента, яке він почув у записах гри видатного музиканта у 1930-х роках, Д. Дефайє із 1938 р. почав займатись у нього приватно. Коли в 1942 р. було створено клас саксофона, а М. Мюля призначили професором Паризької консерваторії (C.N.S.M.), Д. Дефайє став одним із перших студентів його класу. Першим досягненням музиканта стала перша премія за гру на саксофоні, здобута у 1943 р. Він також отримав дипломи у класах камерної музики (1944, викладач Ж. Бенвенуті), скрипки (1945, Турре) та гармонії (М. Дюрфле).

Із 1940 р. Д. Дефайє почав замінювати М. Мюля на різних виступах в оркестрах Grand Opera та Opera comique. Як оркестровий музикант, він виступав під керівництвом багатьох відомих диригентів, як-от А. Дораті, Р. Кубелік, П. Булез, Л. Бернстайн, Л. Маазель, І. Маркевич, Ж. Мартінон, П. Монте, Е. Ляйнсдорф, П. Паре, Е. Вілла-Лобос, Ф. Фрічай, А. Клюйтенс, С. Одзава та інші. Із 1966 р. і до кінця свого життя (до 1988 р.) Герберт фон Караян запрошував Д. Дефайє в якості акредитованого саксофоніста для важливих записів і сольних виступів із Берлінським філармонічним оркестром. Він також регулярно виступав із кількома паризькими оркестрами, зокрема з Національним оркестром, Філармонічним оркестром Радіо Франції, оперним та багатьма іншими провідними оркестрами країни.

Артист розпочав свою викладацьку кар’єру у 1948 р., де займав посаду професора муніципальних консерваторій у Парижі, Муніципальної музичної школи в Бове та консерваторії в Ле-Мані. Кілька років він викладав у консерваторії 10-го округу, першій муніципальній консерваторії Парижа. Навчання було безкоштовним, а викладання проводили доброзичливі викладачі, щоб забезпечити більший доступ до музики; деякі студенти таким чином змогли вступити до Паризької консерваторії.

Як відзначалось вище, коли М. Мюль пішов на пенсію в 1968 р. після 24 років викладання, Д. Дефайє зайняв його місце і продовжив традиції французької саксофонної школи. Він залишався на цій посаді впродовж 20 років, а потім був призначений почесним професором Паризької консерваторії.

У 1953 р. музикант дебютував як сольний виконавець із «Камерним Концертино» Ж. Ібера, а також створив Квартет саксофоністів Даніеля Дефайє. Колектив дав багато концертів у Франції, а також гастролював в Англії, Швеції, Німеччині, Швейцарії, Канаді, США, Японії та Кореї, аж до 1988 р., коли ансамбль припинив своє існування. Відтоді Д. Дефайє співпрацював із видавництвом Leduc, транскрибуючи різні твори для саксофона, а також продовжував свою викладацьку діяльність, даючи майстер-класи по всьому світу та пропагуючи французьку традицію гри на саксофоні, започатковану М. Мюлем [16]. Відомому музиканту було присвячено багато творів, серед яких «Патетичні варіації: для саксофона-альта і фортепіано» І. Готковські, створені у 1980 р.

Діяльність Д. Дефайє стала сполучною ланкою різних етапів французького саксофонного мистецтва. Він «надавав великого значення точності штриха, пластиці саксофонного звуку, його власному виконавському стилю притаманна глибина і благородність інтерпретації, красивий виразний звук», що від початку XX ст. істотно еволюціонував [8, 43].

Еволюційний поступ Французької саксофонної школи пов'язаний із різновекторною діяльністю учня М. Мюля Жан-Марі Лондекса (Jean-Marie Londeix, 1932) – видатного виконавця-віртуоза, педагога, науковця, композитора, засновника Французької асоціації саксофоністів («ASAFRA», 1971) та Міжнародного саксофонного комітету. Здобувши ґрунтовну академічну освіту в консерваторіях Парижу та Бордо, він став затребуваним солістом світового масштабу, на рахунку якого понад 19 альбомів. Активна творча співпраця Ж.М. Лондекса з багатьма композиторами – це більше ста концертів із персональною присвятою (Д. Зотов) – значно поповнили саксофонний репертуар та, безперечно, утвердили інструмент в академічній традиції. Це, зокрема, Камерне Концертино Ж. Ібера, Концерт П.М. Дюбуа, композиції К. Лоба [8, 44].

Окрім сольної виконавської діяльності, особливо слід відзначити внесок музиканта у розвиток камерного виконавства, як-от створення

низки саксофонних ансамблів: «The Body of French saxophone» (Корпус французького саксофона), Ансамбль саксофонів Бордо, в якому приймали участь 12 виконавців, а також «Ensemble Internationale de Saxophones» (Міжнародний ансамбль саксофоністів), в доробку якого понад п'ятдесят оригінальних творів високого художнього рівня [4, 83]. Д. Зотов слушно відзначає, що названі колективи, засновані Ж.М. Лондексом, продовжили виконавську традицію започатковану ще А. Саксом, в котрий раз доводячи доцільність застосування саксофона в академічній музиці [4, 84].

Свій багатий виконавський досвід музикант передав численним учням, це понад 130 студентів із різних країн, які нині продовжують практику свого іменитого педагога у престижних мистецьких закладах освіти Європи, Америки. Однак, із 2001 р. Ж.М. Лондекс припинив педагогічну практику [4, 83].

Особливо слід виокремити наукову діяльність музиканта – завдяки йому Консерваторія Бордо стала одним із центрів дослідження різних аспектів саксофонного мистецтва. Загалом, Ж.М. Лондекс є автором понад двадцяти видань, стосовних технічних, артикуляційних, виразових, новаційних (із використання електронних засобів) особливостей гри на саксофоні, як-от «125 Ans de musique pour le saxophone» (1971), «Music for Saxophone, Volume II» (1985), «Dictionnaire du saxophoniste», «150 Years of Music for Saxophone» (1994), «A Comprehensive Guide to the Saxophone Repertoire / Répertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844 – 2003» (2004) [4, 83–84].

Варто також підкреслити значення збірки «Nouvelles Études Variées» («Збірник етюдів різних авторів») (1986), в якому артистом узагальнено свій багаторічний виконавський досвід. На основі перекладень для саксофона композицій авторів різних жанрів та стильових епох, Ж.М. Лондекс максимально розкрив потенціал інструмента, зосередившись на використанні його досить високих нот (додаткового діапазону інструмента), артикуляції, багатої динамічної, ритмічної та темпової палітри, фразування, орнаментики, різних регістрів, спеціальної аплікатури. Названий збірник відіграє важливе значення у вихованні професійної майстерності саксофоністів [11].

Внесок Ж.М. Лондекса у мистецтво гри на саксофоні полягає в органічному поєднанні академічного і джазового виконавства, використанні специфічних джазових прийомів (фруллато, субтон, ґліссандо, слеп, четверть тони) в авангардній музиці [8, 44].

Одним із аспектів просвітницької діяльності та популяризації саксофонного виконавства слід відмітити організацію Ж.М. Лондексом низки міжнародних конкурсів та фестивалів, як-от «The World Conference on the General State of the Saxophone» та «The World Saxophone Congress» [4, 83–84].

На сучасному етапі музикант ділиться своїм досвідом із молодим поколінням, бере участь у різних наукових заходах, присвячених саксофонному мистецтву, утверджуючи цю галузь інструментальної культури.

Вагомий внесок у розвиток саксофонного виконавства та репертуару зробив випускник класу М. Мюля – Жак Десложе (Jacques Desloges, 1934). Під час навчання в Паризькій консерваторії музикант здобув кілька нагород, зокрема, першу премію за гру на саксофоні у 1964 р. Окрім класу саксофона, Ж. Десложе здобув вищу освіту в галузі оркестрового диригування. Упродовж 1975–2002 рр. він викладав гру на саксофоні у Версальській консерваторії та був членом кількох конкурсних журі; секретар Асоціації французьких саксофоністів (ASAFRA) (1972–1982).

Ж. Десложе зробив значну виконавську кар'єру: був головним саксофоністом багатьох оркестрів, зокрема Національного оркестру Франції, Паризької опери та Берлінського філармонічного оркестру. Із 1975 р. артист керував різними музичними колективами (був головним диригентом Оркестру гармонії Національної поліції, 1986–1992). Упродовж 1995–1999 рр. займав посаду муніципальної консерваторії ім. Жан-Алена в Ле-Пек, заступника директора національної регіональної консерваторії Сержі-Понтуа (2000–2001).

Саксофонні композиції Ж. Десложе, як-от «Фабліо» для альт- або тенор-саксофона та фортепіано, «Променад» для альт- або тенор-саксофона та фортепіано, «Сувенір» для альт- або тенор-саксофона та фортепіано, «Рондо», «Романтичний вальс» для квартету саксофонів є затребуваними в репертуарі виконавців [8].

Одним із найвидатніших сучасних французьких саксофоністів, є виконавець, дослідник і педагог Клод Деланґль (Claude Delangle, 1957) – учень Сержа Бішона (Ліонська консерваторія, CNSMDL) та Даніеля Дефейє (Паризька консерваторія, CNSMDP). Музикантові належить велика заслуга у збагаченні саксофонного репертуару, зокрема, завдяки співпраці із такими видатними композиторами, як-от Л. Беріо, П. Булез, Т. Такеміцу, А. П'яццола, та активізації молодшого

покоління авторів: студенти композиторського факультету Паризької консерваторії повинні писати твори для названого інструмента, оскільки їх зобов'язані інтерпретувати, згідно традицій М. Мюля, учні класу К. Деланґля [4, 45].

Упродовж 1986–2000 рр. артист співпрацює з Ensemble Intercontemporain, а також із найпрестижнішими оркестрами (Лондонський BBC, Національне та Філармонічне радіо Франції, WDR Кельн, Берлінський філармонічний оркестр, Кіой Токіо, Австралійський камерний оркестр, Лондонський BBC, Національний BBC Уельсу, Фінське радіо, Metropolitan Токіо, Ансамбль Intercontemporain, Філармонія Монте-Карло, Ліонський національний, Гонконгський міський камерний, Сінгапурський симфонічний, Вісконсинський симфонічний, оркестр Північного Нью-Йорка, Китайський симфонічний, Національний симфонічний оркестр Тайбею, Камерата Аберта Сан-Паоло) та Д. Робертсоном, П. Еетвосом, К. Нагано, Е.П. Салоненом, Міунг Вунг Чунгом, Г. Бернстайном і багатьма іншими диригентами, а також разом із Жаком Баґе, Брюно Тотаро, Жаном-Полем Фушекуром входить у склад знаменитого саксофонного квартету «Quatuor Adolphe Sax de Paris» [14].

Будучи прихильником французької духової музики, К. Деланґль виступає з Республіканською гвардією, французькими військово-повітряними силами, французькою національною поліцією та ВМС США [15].

Музиканта неодноразово запрошують на такі важливі фестивалі, як Загребське бієнале, Представництво Радіо Франції або Страсбурзький фестиваль «Musica Nova Festival». На останньому із них нещодавно відбувалась світова прем'єра програми «Танго майбутнього», яка згодом прозвучала на фестивалі в Екс-ан-Музік і в театрі Пале-Рояль у Парижі.

Захоплений своїм інструментом, К. Деланґль не обмежується тільки сольною діяльністю, а й часто відвідує Музично-акустичні лабораторії Паризького університету. Результати його досліджень в галузі акустики стали цінним надбанням артиста у співпраці з композиторами, а також із фірмами з виготовлення інструментів, зокрема саксофона Selmer serie III, що стала домінуючою моделлю фірми серед професійних виконавців [8, 46].

Записи музиканта для BIS, Deutsche Grammophon, Harmonia Mundi, Erato та Verany представляють французьку музику,

відкриваючи нові музичні горизонти від репертуару, створеного геніальним Адольфом Саксом, до авангардних творів або популярний композицій, презентованих у дисках: «The historic saxophone», «Tango Futur», «A la francaise», «A saxo-phone for a lady», «The Russian saxophone», «The Japanese saxophone», «Thesolitary saxophone», «Edison Denisov», «Jardin secret», «Musique francaise pour saxophone», «Gerard Grisey», «Marius Constant» [8, 45–46].

Загалом, К. Деланґль є інтерпретатором понад 140 творів Л. Беріо, Б. Амі, Юг Дюфура, Ж. Ґрізе, Б. Жолас, А. П'яццоли, К. Штокгаузена, Й. Тайри, С. Кампани, Б. Дюбедо, Ф. Дюр'є, Т. Хосокави, Ф. Юреля, М. Жарреля, П. Йодловські, К. Лауби, Ф. Леру, ХМ. Лопеса-Лопеса, А. Лув'є, А.П. Мантовані, М. Маталона, Л. Наона, М. Нацуди, І. Нодайри, Ж.Б. Робена, О. Страсного, Ф. Танади, Тон-Та Тьє та інших. Творити і передавати – ось рушійні сили його музичної діяльності [15].

Як і Ж.М. Лондекс, К. Деланґль є художнім керівником оригінального ансамблю, звукові можливості якого охоплюють від невеликої камерної музичної групи до щільної звучності симфонічного оркестру, Великого саксофонного ансамблю CNSMDP. Метою створення колективу була популяризація маловідомого репертуару, зокрема транскрипцій, а також створення нового: світова прем'єра у 1991 р. «Linker Augentanz» К. Штокгаузена під диригуванням композитора стала відправною точкою популярності цієї композиції.

Ансамбль виступав на Всесвітніх конгресах саксофоністів у Пезаро (1992), Валенсії (1997) та Монреалі (2000). У 1994 році колектив інтерпретував «Акайца» Фелікса Ібарондо (на замовлення Radio France) на France Musique (Les Imaginaires of Jean-Michel Damian).

Останнім часом Ансамбль виступав із концертами в Парижі, а також у Мюлузі, Страсбурзі, Ліможі, Монпельє, Труа, Пуатьє, де колектив зустрічали особливо тепло. Упродовж 2003–2004 рр. музиканти давали концерти в рамках паризьких заходів, зокрема у Залі Баха (Bachsaal) в Амстердамі, де виконали «Священний спів» Гектора Берліоза – композитора, друга та прихильника Адольфа Сакса. У січні 2004 р. колектив два вечори поспіль виступав у Récit Лучано Беріо, відкриваючи концерт Паризького оркестру з нагоди прем'єри «Stanze» – останнього твору композитора в Театрі Могадор у Парижі.

Успіх колективу К. Деланґля пояснюється, зокрема його оригінальним складом, представленим всіма інструментами сімейства саксофонів (сопраніно, два сопрано, три альти, три тенори, два баритони та бас), вражаючим діапазоном звуків, точним, живим водночас видовищним і витонченим диригуванням Канако Абе [13].

Артист очолює колекцію у видавництві «Éditions Henri-Lemoine-Paris», де працює над виданням нового репертуару та перевиданням класичних творів, не забуваючи при цьому про публікацію навчальних праць.

Отримавши престижну Першу премію в Паризькій національній консерваторії, артист у 1988 р. був призначений у ній на посаду професора, де сформував найпрестижніший клас саксофона у світі. Студенти всіх національностей прагнуть навчатися в нього, оскільки методика викладача поєднує виконавську та творчу діяльність, широкий спектр міждисциплінарних заходів. Відтак, К. Деланґль як педагог користується популярністю в Європі, Америці, Австралії та Азії [14].

Упродовж 2003–2004 рр. видатний саксофоніст чотири рази гастролював в Азії: в Японії – із Токійським симфонічним оркестром Метрополітен, у Гонконзі – з Міським камерним оркестром, у Сінгапурі записав великі концерти з репертуару для BIS з Сінгапурським симфонічним оркестром, а також давав сольні концерти в Китаї.

За внесок у культуру К. Деланґль у 2017 р. Міністерством культури Франції нагороджений званням Ордену мистецтв і літератури [15].

Сучасну Французьку саксофонну школу презентує багатогранна діяльність випускника Вищої національній консерваторії Парижа (1990–1999 рр., закінчив класи саксофона під керівництвом К. Деланґля, аналізу, історії музики, композиції та нових технологій) Жан-Дені Міша (Jean-Denis Michat, 1971) – відомого виконавця, затребуваного викладача (професора Ліонської консерваторії, згодом – доцента Паризької консерваторії) та композитора.

Багатий виконавський досвід музиканта – соліста й учасника різнорідних ансамблів та філармонійних оркестрів світового рівня, одного із найкращих представників виконавського стилю «à la française» слугував утвердженню педагогічної практики Жан-Дені Міша, який із 1996 р. підготував щонайменше 150 саксофоністів із

більш ніж 25 країн світу, які зараз є професійними виконавцями та продовжувачами традицій свого наставника.

Останні 20 років професор примножує досвід викладання на найвищому рівні: Європейський літній університет Gap, майстер-класи по країнах всього світу, є головою та входить у склад журі найвідоміших міжнародних конкурсів (Dinant, Nochta, SaxGo, Андорра та інші).

На особливу увагу заслуговує композиторська творчість Жан-Дені Міша; саксофонні композиції автора, як-от «Біле вино» для саксофона-альта соло, «Back to BACH» для саксофона соло, «Call for peace», «Easy HAKA» для ансамблю саксофонів та інші, посідають чільне місце в саксофонному репертуарі. Так, Концерт «Shams» (2010) був включений до програми фінального туру міжнародного конкурсу Adolphe Sax (Бельгія, 2014), магістерського конкурсу CNSM (Париж, 2015), фінального туру міжнародного конкурсу Andorra Saxfest (Андорра, 2016), фінального туру «International Classic winds» (Німеччина, 2018), фінального туру Міжнародної зустрічі саксофоністів Saxgo (Словенія, 2018), концерту-відкриття Азіатсько-Тихоокеанської академії (Таїланд 2019) [17].

Висновки. Отже, Французька школи гри на саксофоні, формування якої пов'язане із відкриттям класу саксофона у Паризькій консерваторії, є мистецько-комунікаційною системою, зі своєю ієрархією – віковою, професійною, стильовою, ціннісною тощо, яка має відкритий характер, щоразу поповнюючись новими представниками, і в поле якої входять: духовно-творчий лідер і фундатор школи – професор Марсель Мюль; репрезентанти школи – його вихованці: виконавці, педагоги, науковці (в тому числі у різноманітних комбінаціях цих професій) та їх учні; інституційна система саксофонної професійної освіти з центром у Паризькій вищій національній консерваторії музики й танцю; художні артефакти – різножанровий репертуар, методико-педагогічні та наукові праці; матеріальні засоби творчості, тобто, інструментарій, акустичні лабораторії тощо.

Виконавська діяльність видатного музиканта М. Мюля та його численних учнів – Д. Дефайє, Ж.М. Лондекса, Ж. Десложе, К. Деланґля, Дж. Амбла та багатьох інших, розвивала й утверджувала саксофонне мистецтво у французькій та, ширше – світовій музичній культурі, сучасний ансамблевий і сольний репертуар, а також

виконавські форми – тим самим, засвідчуючи, якісно новий рівень функціонування саксофона як академічного оркестрового й сольного інструмента в названій галузі інструментальної культури.

Перспективою для майбутніх досліджень є поглиблене вивчення методичних засад, навчально-методичного доробку, репертуару представників Французької школи гри на саксофоні, діяльності її нових вихідців. Окремої уваги потребує висвітлення питання впливу та взаємозв'язків французького й українського мистецтва гри на саксофоні, пов'язаних, зокрема, із французьким типом постановки амбушура, артикуляцією, новими прийомами гри, розширення діапазону інструмента на основі регістру альтисимо, які лягли в основу становлення національної саксофонної школи, традиції проведення конкурсів і майстер-класів, пов'язаних, зокрема, із концертною діяльністю в Україні К. Деланґля (2015), написання твору Ж.Д. Міша «Call for peace» («Заклик до миру») для ансамблю саксофонів (2022) у знак підтвердження підтримки світовою спільнотою українського народу в цей нелегкий час.

Список використаних джерел і літератури:

1. Авілов В.М. Саксофон в 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: ЛІРА, 2020. 304 с.
3. Зотов Д.І. Виконавство на саксофоні в системі музичного мистецтва XX ст.: автореф. дис. … канд. мист.: Суми: СумДПУ ім. А.С. Макаренка. 2018. 20 с.
4. Зотов Д.І. Еволюція саксофона у сучасній французькій музичній культурі. Sciences of Europe. Praha: Global science center LP, 2016. Vol. 2, No 3 (3) С. 81–85.
5. Крупей М. Стильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості XIX – XX ст.): дис. … канд. мист.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса: ОДМА ім. А.В. Нежданової, 2006. 236 с.
6. 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.
7. Максименко Д. Європейський саксофонний концерт: теоретичні засади та виконавські інспірації: дис. … канд. мист.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів: ЛНМА ім. М.В. Лисенка, 2018. 203 с.
8. Максименко Л.В. Регіональні виміри академічного саксофонного мистецтва України: дис. … канд. мист.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів: ЛНМА ім. М.В. Лисенка, 2020. 292 с.

9. Максименко Л.В. Французька саксофонова школа: дискурс розвитку та сучасний стан. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2012. № 1. С. 59–65.
10. Павлюк Р.В. Збірник «Популярні п'єси» для саксофона in Es та фортепіано М. Мюля в аспекті виховання професіоналізму саксофоністів. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро: ГРАНІ, 2024. Вип. 27 (2). С. 213–222.
11. Палійчук І.С., Яськів А.Б. Жанрово-стильові та виконавські особливості етюдів для саксофона Ж.М. Лондейкса. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ: ІДЕЯ-ПРИНТ, 2020. № 3. С. 217–222.
12. Понькіна А.М. Саксофон в музичній культурі XX століття (на матеріалі сонатної творчості зарубіжних та українських композиторів): дис. ... канд. мист.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2009. 257 с.
13. Artistic director Claude Delangle & Chief conductor Kanako Abé. URL: https://www.sax-delangle.com/pedagogy/grand-saxophone (дата звернення 15.03.2025).
14. Claude Delangle Profile. URL: https://www.sax-delangle.com/biography (дата звернення 17.03.2025).
15. Claude Delangle. URL: https://www.conservatoiredeparis.fr/fr/enseignant (дата звернення 17.03.2025).
16. Daniel Deffayet Biografia. URL: https://adolphesax.com/en/biografia-daniel-deffayet-ingles (дата звернення 19.03.2025).
17. J. D. Michat Profile. URL: https://www.jdmichat.com/bio (дата звернення 21.03.2025).
18. Miracle S.E. An exploration of the French and American schools of classical saxophone. Honors Research Projects. Akron: University of Akron, 2015. 22 p.

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 20-th Century. Extended abstract of candidate's thesis. Sumy: SumDPU im. A.S. Makarenka, 20 [in Ukrainian].
4. Zotov, D.I. (2016). The Evolution of the Saxophone in Contemporary French Music Culture. *Sciences of Europe*. Praha: Global science center LP, 2016. Vol 2, No 3 (3), 81–85 [in Ukrainian].
5. 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].

6. 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», 247 [in Ukrainian].
7. Maksymenko, D.P. (2018). European saxophone concert: theoretical foundations and performing inspiration. Candidate’s thesis. Lviv: LNMA im. M. Lysenka, 203 [in Ukrainian].
8. Maksymenko, L.V. (2020). Regional dimensions of academic saxophone art in Ukraine. Candidate’s thesis. Lviv: LNMA im. M. Lysenka, 292 [in Ukrainian].
9. Maksymenko, L.V. (2012). The French Saxophone School: developmental discourse and current status. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka*. Ternopil: Vyd-vo TNPU im. V. Hnatiuka, 1, 59–65 [in Ukrainian].
10. Pavliuk, R.V. (2024). The collection «Popular pieces» for saxophone in E flat and piano, book 3 by M. Muil in the aspect of professionalism education of saxophonists. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny*. Dnipro: HRANI, 2024. Vol. 27 (2), 213–222 [in Ukrainian].
11. Paliichuk I., Yaskiv A. (2020). The genre-style and performance features of sketches for saxophone J.M. Londaks. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 3, 214–219 [in Ukrainian].
12. Ponkina, A.M. (2009). Saxophone in the musical culture of the twentieth century (on the material of sonata creativity of foreign and Ukrainian composers). Extended abstract of candidate’s thesis. Kharkiv, 257 [in Ukrainian].
13. Artistic director Claude Delangle & Chief conductor Kanako Abé. URL: https://www.sax-delangle.com/pedagogy/grand-saxophone (the date 15.03.2025) [in English].
14. Claude Delangle Profile. URL: https://www.sax-delangle.com/biography/ (the date 17.03.2025) [in English].
15. Claude Delangle https://www.conservatoiredeparis.fr/fr/enseignant (the date 17.03.2025) [in English].
16. Daniel Deffayet Biografia. URL: https://adolphesax.com/en/biografia-daniel-deffayet-ingles (the date 19.03.2025) [in English].
17. J. D. Michat Profile. URL: https://www.jdmichat.com/bio (the date 21.03.2025) [in English].
18. Miracle S.E. An exploration of the French and American schools of classical saxophone. Honors Research Projects. Akron: University of Akron, 2015. 22 [in English].

Стаття надійшла до редакції 10 квітня 2025 року

UDC 788.785:1.08
DOI 10.33287/222486

Палаженко Олег Петрович,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри духових та ударних інструментів
Рівненського державного гуманітарного університету
тел. (097) 902 - 32 - 47
e-mail: palazhenkooleg@ukr.net
https://orcid.org/0000-0002-6992-8929

Цюлюпа Степан Данилович,
заслужений діяч мистецтв України,
кандидат педагогічних наук, професор,
завідувач кафедри духових та ударних інструментів
Рівненського державного гуманітарного університету
тел. (096) 113 - 67 - 53
e-mail: tsiuliupa@ukr.net
https://orcid.org/0000-0002-1555-0836

Нярба Роман Васильович,
викладач кафедри музикознавства,
фольклору та музичної освіти
Рівненського державного гуманітарного університету
тел. (098) 598 - 81 - 58
e-mail: niarba1977@gmail.com
https://orcid.org/0009-0000-0885-3954

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОЗВИТКУ МЕТРОРИТМІЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ В СТУДЕНТІВ У ПРОЦЕСІ ЗАНЯТЬ В ОРКЕСТРОВОМУ КОЛЕКТИВІ

Мета статті – визначити суть та зміст метроритмічного сприйняття як специфічної форми організації та діяльності здобувачів освіти у процесі роботи в оркестровому колективі. **Методи дослідження**. Шляхом опрацювання педагогічної, психологічної та філософської літератури та на основі узагальнення наукової джерельної бази було визначено суть поняття метроритмічного сприйняття в оркестрових музикантів. **Наукова новизна**. Музичне мистецтво має виняткове значення у формуванні творчої та духовно багатогранної особистості. Воно відображає естетичний вимір

існування, створюючи умови для самовираження та отримання естетичної насолоди. Ритм відіграє ключову роль у житті, адже усе довкола підпорядковується його законам: зміна пір року, періоди дня і ночі, биття серця – усе підпорядковане певному ритму. Ця здатність є важливою і для розвитку музиканта-оркестранта. Почуття ритму формується водночас із розвитком емоційної, моторної та пізнавальної складових музичного сприйняття. Оркестровий колектив через мистецтво виховує здобувачів освіти, допомагаючи їм сприймати естетичну цінність світу, розвиваючи творче мислення, бажання творити і насолоджуватися мистецтвом. **Висновки**. У процесі аналізу наукової літератури та напрацювань провідних науковців у межах цього дослідження ритм розглядається як унікальна форма організації руху та часу в просторі. Формування ідеального метроритмічного чуття в оркестрових музикантів трактується як розвиток тимчасової організації діяльності та поведінкових навичок особистості, які є засобом інтегрування результатів аналітичної інтерпретації музики. Таким чином, музичний час сприймається не лише як механічна одиниця вимірювання, а як художній засіб, що встановлює гармонійне співвідношення між параметрами музичного часу та інтонаційної виразності. Завдяки тонкому регулюванню темпу – від стирання до розширення часових рамок – музичний образ проникає глибше в емоційне сприйняття слухача, дозволяючи кожному твору постати у своїй неповторній художній формі.

Ключові слова: метроритм, метр, ритм, оркестр.

Palazhenko Oleg, candidate of pedagogical sciences, assistant professor of the Department of wind and percussion instruments Rivne State Humanitarian University

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

Nyarba Roman, Teacher of the Department of Musicology, Folklore and Music Education Rivne State Humanitarian University

General characteristics of the development of metrorhythmic perception in students during classes in an orchestra team

The purpose article considers rhythm as a specific form of organization of movements and activities in time and space. **The methods**. By studying pedagogical, psychological, and philosophical literature and generalizing the scientific source base, the essence of the concept of

metrorhythmic perception in orchestral musicians was determined. **The scientific newness**. Musical art is of excellent significance in the formation of a imaginative and mentally complex personality. It reproduces the aesthetic measurement of existence, making conditions for self-expression and locating aesthetic pleasure. Rhythm productions a key part in life, because the whole thing around is topic to its rules: the alteration of seasons, epochs of day and night, the beating of the emotion - the whole thing is theme to a certain rhythm. This capability is also significant for the progress of a musician-orchestrator. **Conclusions**. A intellect of rhythm is designed simultaneously with the improvement of the emotional, motor and reasoning portions of musical observation. The orchestral collection teaches pupils through art, aiding them remark the aesthetic importance of the all world, increasing imaginative thinking, the wish to make and enjoy art. Within the background of this education, the rhythm is considered as a bright exclusive form of association of movement and period in space. The establishment of an model metrorhythmic unique intellect in orchestral musicians is understood here as the growth of the temporal group concerning movement and communication skills for the singular, which are a means of mixing the bright consequences as touching logical understanding of music. Musical time is supposed not only as a motorized unit of measurement, nevertheless as an artistic means that founds a harmonious connection, highlight, between the bounds of musical time as well as intonational soulfulness.

***The key words**:* metro-rhythm, meter, rhythm, orchestra.

Постановка проблеми. Процес інтеграції України до європейського співтовариства висуває складні та багатогранні вимоги, серед яких особливу роль відіграє необхідність переосмислення загальносуспільних аксіологічних пріоритетів. Це передбачає суттєву адаптацію й подальшу модернізацію національної системи освіти, яка має відповідати новим умовам та викликам. Сьогоднішні зміни у соціокультурному просторі формують новий спектр потреб, які постають перед кожною особистістю і які активно визначаються розробкою та впровадженням художньо-освітніх програм. Такі програми розробляються з метою гармонійного розвитку ключових аспектів індивідуума, включаючи його інтелектуальні здібності, здатність до структурованого й логічного мислення, а також потенціал для творчого самовираження. Все це є надзвичайно важливим у контексті сучасної реальності, що вимагає високого рівня адаптивності

та інноваційного підходу до вирішення завдань у сфері творчої діяльності.

Актуальність дослідження. Проблема орієнтації сучасної освіти на інтегративний підхід у вивченні раціональних, творчих і культурно-особистісних аспектів музичного мистецтва стає дедалі актуальнішою. Зокрема ритм як один із фундаментальних елементів музики відіграє ключову роль у структурі музичного мистецтва.

Водночас існують труднощі з точним визначенням поняття ритму та його місця в системі засобів музичної виразності. У музикознавстві трактування терміну «музичний ритм» є досить різноплановим і нерідко суперечливим. Ще в античні часи ритм розглядався як одна з базових категорій мистецтв, таких як живопис і скульптура. Саме тому давні греки включали ці види художньої творчості до музичного мистецтва, поширюючи на них музичні принципи. У трактаті знаменитого філософа Аврелія Августина «Про музику» вперше була здійснена спроба дослідити ритмічну організацію музики [6, 253].

Аналізуючи метричні особливості поезії та музики, середньовічний мислитель спирався на числові закономірності, відкриваючи закони організації ритмів – рівність, відповідність, пропорційність. Ці властивості формують відчуття гармонії, задоволення і радості.

Такі формотворчі характеристики музичного мистецтва, як ритм, пульсація, рух і дія описують схожі явища. Протягом десятиліть педагоги ототожнювали рух із ключовим інструментом музичного розвитку.

З цього випливало усвідомлення ролі руху не лише у вдосконаленні фізичних можливостей людини, але й у формуванні її духовного світу. У прогресивних педагогічних системах музичного виховання руху завжди надавалося особливе значення.

Для цілісного сприйняття і розуміння музики важливим є ритм. Якщо з ранніх шкільних років людина не розвиває відчуття ритму, її здатність повноцінно сприймати музику помітно обмежується. У таких випадках її розуміння «музичної культури» стає недостатнім, а етико-естетичне виховання втрачає свої ключові орієнтири [6, 254].

У сучасній практиці опанування музичного мистецтва, зокрема в аспекті правильного виконання художніх творів, які базуються на темпоритмічних навичках, що становлять основу метроритмічного

відчуття музиканта, у повній мірі проявляються творчі й художньо-образні риси особистості.

Метою статті є обґрунтування важливості розвитку метроритмічного відчуття у здобувачів освіти в процесі роботи в оркестровому колективі.

Об'єктом дослідження є метроритмічне сприйняття у студентів, а **предметом** – розвиток метроритмічного сприйняття у здобувачів освіти в процесі роботи в оркестровому колективі.

Аналіз наукових досліджень та публікацій. Процес формування виконавсько-творчих умінь та навичок студентів у межах творчої діяльності в оркестрових колективах привертав увагу багатьох дослідників, які зробили вагомий внесок у цю сферу.

Серед них можна виділити імена О. Хлєбнікової [10], Т. Пляченкоа [7] та ін. Їхні дослідження стали основою для глибшого розуміння специфіки формування виконавських навичок та розвитку творчого потенціалу студентів під час роботи у колективах такого типу.

Окрім того, у сучасній психолого-педагогічній практиці спостерігається зростання інтересу до вивчення проблематики розвитку художньо-творчих здібностей особистості. Цій темі також присвятили свої праці учені, серед яких можна назвати Б. Асаф'єва, [2], Г. Падалку [5], В. Крицького [4], В. Апатського [1] та інших. Завдяки їхнім дослідженням значно поповнилася теоретична база знань про природу творчих здібностей і методики їхнього активного формування в освітньому процесі. Дані праці заслуговують особливої уваги в контексті нашого дослідження, адже вони глибоко висвітлюють проблематику формування виконавських умінь і розвиток ритмічного чуття в музичній діяльності. Їхнє методологічне значення важко переоцінити.

Окремо слід згадати важливі наукові напрацювання щодо феномену музичного часу та темпоритму, які знайшли своє відображення в роботах таких дослідників, як О. Тарківської-Нагилюк [8], О. Палаженка [6], Т. Білоус [3]. Їхній внесок є вирішальним у глибшому осмисленні законів музичного часу та їхнього впливу на взаємодію виконавців у рамках оркестрових чи ансамблевих колективів. Також в роботах науковці детально аналізують феноменологію метроритмічного чуття на початкових етапах музичного навчання. Їхні висновки та рекомендації становлять

важливе підґрунтя для розробки практичних підходів у навчанні музики та розвитку почуття ритму серед здобувачів освіти і молодих виконавців.

Виклад основного матеріалу. Музичне мистецтво має виняткове значення у формуванні творчої та духовно багатогранної особистості. Воно відображає естетичний вимір існування, створюючи умови для самовираження та отримання естетичної насолоди.

Ритм відіграє ключову роль у житті, адже усе довкола підпорядковується його законам: зміна пір року, періоди дня і ночі, биття серця – усе підпорядковане певному ритму. Ця здатність є важливою і для розвитку музиканта-оркестранта.

Почуття ритму формується водночас із розвитком емоційної, моторної та пізнавальної складових музичного сприйняття. Оркестровий колектив через мистецтво виховує здобувачів освіти, допомагаючи їм сприймати естетичну цінність світу, розвиваючи творче мислення, бажання творити і насолоджуватися мистецтвом.

Зважаючи на це, формування ритмічного чуття серед здобувачів освіти вищих навчальних закладів під час занять у складі оркестру стає одним із ключових завдань музичної педагогіки.

Б.В. Асаф’єв підкреслював, що музичний ритм легко відчути, але складно визначити. На його думку, творче відтворення музики дарує відчуття ритмічної гармонії і дозволяє інтуїтивно осмислювати поетичний образ [2].

Б.М. Теплов зазначав, що художньо змістовне виконання музичних творів створює природні передумови для розвитку ритмічного чуття, яке проявляється у здатності співпереживати музиці та тонко відчувати емоційну виразність її руху. Науковець стверджував, що в оркестрі об’єднуються студенти із різними художніми уподобаннями, індивідуальним баченням характеру ідеї твору, власним розумінням фразування, штрихів та тембру. На думку дослідника, ключовою проблемою у роботі оркестрового музиканта є засвоєння аспектів метру, темпу і ритму. Він також досліджував і пропонував вирішення метроритмічних труднощів, які виникають у процесі репетиційних занять [9].

О.Д. Тарківська-Нагиналюк зазначає, що ансамблево-виконавське та оркестрове чуття формуються виключно у рамках спільної роботи колективу, а готовність до виконання базується на досвіді колективного виступу та здобутому індивідуально-

виконавському чутті. Це породжує конфлікт між суб'єктивним сприйняттям музиканта та його виконавсько-інтерпретаційним досвідом, зумовленим індивідуальними здібностями. Такий конфлікт виявляється у способі усвідомлення свого місця в оркестровій роботі та у процесі формування ансамблевого відчуття [8, 164].

У сфері ансамблевого та оркестрового виконання особливе значення надається точному дотриманню ритмічних довжин, оскільки цей аспект тісно пов'язаний із метричною організацією музичного твору.

У цьому контексті ритм в оркестрі підпорядковується об'єктивним законам і сильніше прив'язаний до метру, адже ноти в таких умовах обмежують темперамент багатьох виконавців. Ця думка знаходить своє підтвердження у практиці, де колективна взаємодія вимагає високого рівня синхронізації.

Загалом у процесі формування метроритмічного чуття кожен оркестровий музикант керується як зовнішніми, так і внутрішніми чинниками. До зовнішніх подразників належать такі засоби, як рахунок тактів голосом чи за допомогою викладача, а також використання метроному. З іншого боку, внутрішні подразники включають внутрішнє рахування, пульсацію та інтуїтивне відчуття часу звучання через порівняння і співвіднесення музичних фрагментів. Саме поєднання цих зовнішніх і внутрішніх факторів створює основу для метроритмічного розвитку музичного виконавця.

Формування метроритмічного чуття серед студентів у рамках оркестрової діяльності відбувається під впливом як педагогічних методів, так і власної виконавської практики. Цей процес забезпечує не лише технічне вдосконалення, а й сприяє музичному вихованню, закладаючи сприятливі умови для позитивного розвитку такого складного феномену [3].

Необхідно звернути увагу на різнобічність функцій ритму, що виходять далеко за межі звичайного вимірювання та організації тривалостей у часі. Ритм є одним із ключових засобів виконавської виразності, що втілює емоційний зміст музики та її образно-поетичну суть. Це дозволяє ритму ставати провідником емоційних станів людини, відтворювати складну організацію її внутрішнього світу і передавати духовні настрої через музичну інтерпретацію. Така особливість робить ритм важливим компонентом усього музичного процесу.

Не меншу увагу слід приділяти ритмічному стилю музики, який є важливим у музичній освіті студентів. Кожна історична епоха чи окремий період мають характерні метроритмічні риси, які віддзеркалюють унікальність композиторської творчості та її неповторний стиль. Знання цих властивостей дозволяє здобувачам освіти краще розуміти специфіку різної музики та відтворювати її відповідно до історичного контексту.

У межах цього дослідження ритм розглядається як унікальна форма організації руху та часу в просторі. Формування ідеального метроритмічного чуття у оркестрових музикантів трактується тут як розвиток тимчасової організації діяльності та поведінкових навичок особистості, які є засобом інтегрування результатів аналітичної інтерпретації музики.

Таким чином, музичний час сприймається не лише як механічна одиниця вимірювання, а як художній засіб, що встановлює гармонійне співвідношення між параметрами музичного часу та інтонаційної виразності. Завдяки тонкому регулюванню темпу – від стирання до розширення часових рамок – музичний образ проникає глибше в емоційне сприйняття слухача, дозволяючи кожному твору постати у своїй неповторній художній формі.

Висновки. Досконале відчуття музичного часу, яке є основою метроритмічної структури музичного твору, в значній мірі залежить від багатогранного досвіду оркестрових музикантів, а також їх здатності застосовувати художньо-образне інтерпретаційне мислення.

Це мислення дозволяє глибше зрозуміти оркестрову партитуру, яка містить ключові жанроутворювальні та стилістичні елементи. Ці елементи можуть бути трактовані по-різному кожним виконавцем оркестру, залежно від його майстерності й персональних творчих уявлень. У такому контексті велике значення для студентів, які займаються в оркестрових колективах під час навчання, мають саме розвинені інтерпретаційні навички. Вони стають основою для адекватного відтворення музичного образу, враховуючи темпові та виконавсько-метричні відтінки твору.

З огляду на це, виконавсько-інтерпретаційний компонент є ключовою ланкою у формуванні чітко структурованого метроритмічного чуття в процесі занять з оркестром. Ритм, у свою чергу, є одним із основних елементів як у створенні емоційного настрою, так і в розкритті художнього змісту музики. Саме точне та

виразне відтворення ритму є принципово важливим для передачі глибинної художньої ідеї твору і формування повноцінного емоційного сприйняття слухачами.

Перспективи подальших досліджень нами генеруються у більш різнобічному аналізі явища метроритму у музичних композиціях. Ці пошуки слід розглядати не лише як виявлення часовимірювального елемента, наголосимо, що максимально визначає ритмічну структуру, а і як стрімке розкриття його ролі у переданні чуттєвого емоційно-виразного змісту.

Метроритм вимагає осмислення у пізнанні образно-поетичної складової, що здатна генерувати художні змісти та виразно впливати на інтерпретаційне бачення саме оркестровими музикантами, формуючи їхній власний, індивідуальний підхід до виконання. Відтак, подібний підхід стосовно аналізу, відкриває новочасні горизонти у розумінні музики як максимально багатовимірного явища.

Список використаних джерел і літератури:

1. Апатський В.М. Історія духового музично-виконавського мистецтва. Київ: ТОВ «Задруга». 2010. 320 с.
2. Асаф'єв Б.В. Вибрані статті про музичне просвітництво та освіту. 1965. 151 с.
3. Белоус Т.А. Корекційна спрямованість музично-ритмічних занять в допоміжній школі: дис. … канд. пед. наук: 13.00.03 / АПН. Київ. 2000. 173 с.
4. Крицький В.М. Музично-виконавська інтерпретація: педагогічні проблеми музично-виконавської підготовки. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя. 2009. 158 с.
5. Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва. Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін. Київ: Освіта України. 2008. 274 с.
6. Палаженко О.П. Особливості розвитку навичок ритму як складової музичної культури у дітей підліткового віку. Луганськ: ЛДШКМ. 2006. С. 253–254.
7. Пляченко Т.М. Підготовка майбутнього вчителя музики до роботи з учнівськими оркестрами та інструментальними ансамблями: монографія. Кіровоград: «Імекс-ЛТД». 2010. 428 с.
8. Тарківська-Нагилюк О.Д. Особливості виховання метро-ритмічного чуття в ансамблевому виконавстві. *НПУ ім. М.П. Драгоманова*. Київ. 2015. С. 163–167.
9. Теплов Б.М. Психологія особистісних відмінностей. Здібності та обдарованість. Педагогіка. 1985. 328 с.
10. Хлєбнікова О.В. Формування досвіду музично-виконавської діяльності у студентів вузів культури: дис. … канд. пед. наук: 13.00.02 / КНУКіМ, 2001. 200 с.

References:

1. Apatskyi, V. N. (2010). The history of musical and performing arts. Kyiv: TOV «Zadruha». 320 [in Ukrainian].
2. Asafev, B.V. (1965). Selected articles on music education and education. 151 [in Ukrainian].

3. Belous, T.A. (2000). Korrektsyonnaia napravlennost muzikalnorytmycheskykh zaniatyi vo vspomohatelnoi shkole. dys. … kand. ped. nauk: 13.00.03. Ynstytut defektolohyy APN. Kyev. 173 [in Ukrainian].
4. Krytskyi, V.M. (2009). Muzychno-vykonavska interpretatsiia: pedahohichni problemy muzychno-vykonavskoi pidhotovky. Nizhyn: NDU im. M. Hoholia. 158 [in Ukrainian].
5. Padalka, H.M. (2008). Pedagogy of mystery. Teoriia i metodyka vykladannia mystetskykh dystsyplin. Kyiv: Osvita Ukrainy. 274 [in Ukrainian].
6. Palazhenko, O.P. (2012). The special features of development are a quick start to the rhythm of musical culture among children of the age group. Luhansk: LDShKM, 253–254 [in Ukrainian].
7. Pliachenko, T.M. (2010). Pidhotovka maibutnoho vchytelia muzyky do roboty z uchnivskymy orkestramy ta instrumentalnymy ansambliamy: monohrafiia. Kirovohrad: «Imeks-LTD». 428 [in Ukrainian].
8. Tarkivska-Nahyliuk, O.D. (2015). Peculiarities of the metro-rhythmic chuttya in the ensemble viconavity. *NPU imeni M. P. Drahomanova*. Kyiv. 163–167 [in Ukrainian].
9. Teplov, B.M. (1985). Psychology of individual differences. Abilities and giftedness. Pedahohyka. 328 [in Ukrainian].
10. Khliebnikova, O.V. (2001). Formation of knowledge of musical-Viconian activity among students of universities of culture. Dys. … kand. ped. nauk: 13.00.02 / Kyivskyi natsionalnyi un-t kultury i mystetstv. Kyiv. 200 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 17 лютого 2025 року

UDC 781.68:780.6
DOI 10.33287/222487

Башмакова Наталія Вікторівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри народних інструментів
Дніпровської академії музики
тел.: (095) 553 - 08 - 93
e-mail: nbashmakova.7@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-9484-2406

ТВОРЧІСТЬ РАФАЕЛЕ КАЛАЧЕ ЯК ФЕНОМЕН ДІЯЛЬНІСНОГО УНІВЕРСАЛІЗМУ В МАНДОЛІННОМУ МИСТЕЦТВІ

Мета статті – виявити та охарактеризувати тип прояву діяльнісного універсалізму Рафаеле Калаче, як знакової постаті в історії мандолінного виконавства. **Методологія** наукової розвідки формується на основі історичного підходу та феноменального аналізу; діяльнісно-структурного методу дослідження універсальної творчої

особистості та методу діяльнісно-структурного моделювання. **Наукова новизна**. Вперше універсалізм Рафаеле Калаче досліджується із застосуванням діяльнісно-структурного методу пізнання специфіки творчої особистості. **Висновки**. Творча активність Калаче розгорталася в руслі сімейних традицій виготовлення інструментарію. Її універсалізм виник на підґрунті мотивації до популяризації італійської музичної культури (мандоліна як символ національної ідентичності) та розширення виробництва. Висока результативність кожного з різновидів діяльності італійського Маестро сприяла формуванню позитивної репутації світового масштабу для сімейної фірми, яка підтримується й донині його нащадками. Система творчого універсалізму Калаче характеризується глибоким міждіяльнісним синтезом. В ній кожен з провідних видів діяльності характеризується нарощуванням інтенсивності і збільшенням масштабності (від регіонального до світового контекстів), а також інноваційним підходом. Структурна модель універсальної творчої особистості Рафаеле Калаче складається з трьох провідних видів діяльності (кожна з яких містить розгалуження): музично-громадської (лютьєр, викладач-організатор), виконавської (мандолініст, виконавець на лауто кантабіле, диригент), композиторської (з епізодичним досвідом аранжувальної та транскрипторської практики). Як допоміжні сприймаються методична, музикознавча (публіцистика) та видавнича діяльності Калаче. Очевидно, що вищезазначені фактори дозволяють віднести Рафаеле Калаче до типу класичного універсала.

Ключові слова: мандолінне мистецтво, Рафаеле Калаче, універсалізм творчості, структура діяльнісного універсалізму, види музичної діяльності, провідна та допоміжна діяльність.

Bashmakova Nataliya, PhD, Assistant Professor, Head of the folk instrument of Music department of Dnipro Academy of Music

The creativity of Raffaele Calace as a phenomenon of activity universalism in mandolin art

Purpose of the research – to identify and characterize the type of manifestation of activity-based universalism in Raffaele Calace as a significant figure in the history of mandolin performance. **Methodology** of the scientific inquiry is formed on the historical approach and phenomenological analysis; the activity-structural method of researching a universal creative personality and the method of activity-structural

modeling. **Scientific novelty**. For the first time, the universalism of Raffaele Calace is examined using the activity-structural method to explore the specificity of a creative personality. **Conclisions**. Calace's creative activity developed within the framework of family traditions in instrument making. Its universalism emerged from the motivation to popularize Italian musical culture (the mandolin as a symbol of national identity) and expand production. The high effectiveness of each of the Italian Maestro's fields of activity contributed to the formation of a global reputation for the family business, which is still maintained by his descendants today. The system of Calace's creative universalism is characterized by deep interdisciplinary synthesis. Each of the main activities shows an increase in intensity and scope (from regional to global contexts) as well as an innovative approach. The structural model of Raffaele Calace's universal creative personality consists of three main types of activities (each with subdivisions): musical-social (luthier, educator-organizer), performing (mandolinist, performer on the liuto cantabile, conductor), and compositional (with episodic experience in arranging and transcription). Additionally, Calace engaged in auxiliary activities such as methodical, musicological (journalistic), and publishing work. It is evident that these factors allow Raffaele Calace to be classified as a classic universal.

The key words: mandolin art, Raffaele Calace, creative universalism, structure of activity universalism, types of musical activities, leading and auxiliary activities.

Постановка проблеми. Інтенсивність еволюції тієї чи іншої сфери інструментального виконавства, в прямому і переносному сенсі знаходиться в руках майстрів, які створюють або удосконалюють конструкцію інструмента; виконавців, які грають на ньому; композиторів, які примножують оригінальний репертуар; вчителів, які розкривають для наступних поколінь секрети виконавського майстерності. В історії мандоліни постаттю, яка охопила всі означені виміри творчості, вважається неаполітанський маестро Рафаеле Калаче. Сьогодні його композиції складають золотий фонд не лише мандолінної музики, а й займають репертуарні позиції у вітчизняному домровому мистецтві, але в наукових розробках доробок митця ще не було висвітлено.

Актуальність дослідження. Універсальний характер діяльності був притаманний творчості представників народно-інструментального мистецтва кінця XIX – першої половини XX століття, які запускали

механізми процесу академізації виконавства на інструментарії, що мав прив'язку до національних культурних джерел. В даному контексті викликає інтерес творчість європейських музикантів, зокрема здається доречним представити досвід Рафаеле Калаче, спираючись на діяльнісно-структурний метод дослідження універсальної творчої особистості, що кристалізувався у вітчизняному музикознавстві.

Аналіз сучасних публікацій за темою роботи. Стислу інформацію щодо специфіки творчого шляху Калаче знаходимо у англомовному комплексному дослідженні історії мандолінного мистецтва XIX – XX століть П. Спакса [7], та в коментарях Ф. Руссо, надрукованих у якості передмови до нотного посібника з гітарними творами цього італійського композитора-мандолініста [9].

Універсалізм творчої особистості в практичній площині музичного мистецтва є явищем, яке виступає у якості імпульсу до якісно-еволюційних перетворень. Пов'язана з цим проблематика розглядається у науковому доробку таких українських мистецтвознавців як В. Ботанов [1], О. Кригін [5], М. Трянов [6], О. Бобечко, Н. Синьовська [2]. Феномен універсальної творчої особистості комплексно досліджений у дисертаційній роботі О. Коменди [4]. Мистецтвознавиця обґрунтовує діяльнісно-структурний метод його пізнання на прикладі близько півсотні найрепрезентативніших представників європейської музичної культури та української традиції. Розроблена вченою типологія музикантів-універсалів Нового Часу, спирається на аналіз та визначення провідної та допоміжних видів діяльності універсальної творчої особистості.

Мета статті – виявити та охарактеризувати тип прояву діяльнісного універсалізму Рафаеле Калаче, як знакової постаті в історії мандолінного виконавства.

Об'єктом дослідження виступає мандолінне мистецтво кінця XIX – першої третини XX століття, а **предметом** – структурна специфіка універсалізму діяльності Рафаеле Калаче.

Виклад основного матеріалу. Беручи за основу низку досліджень у сфері психології, О. Коменда наголошує, що для визначення «структури особистості» необхідно: «охарактеризувати види діяльностей особистості у її зв'язках з навколишнім світом; визначити провідні (центральні) і допоміжні (підпорядковані) види діяльностей особистості, види і форми зв'язків між ними; вибудувати

конфігурацію мотивів і діяльностей особистості у динаміці розвитку (спрямованість особистості)» [3, 228 – 229].

Характеризуючи найпоширеніші у європейській музиці XIX–XX століть типи універсальних особистостей, О. Коменда зазначає, що специфічною рисою класичного універсала «виступає рівнозначність не менше трьох видів діяльності впродовж усього творчого шляху», при цьому рівнозначність розуміється як «однакова інтенсивність, тривалість та результативність усіх видів творчої діяльності»; також «характерним проявом структурно-діяльнісного універсалізму класичного універсала – пише вчена – є глибокий міждіяльнісний синтез» [4, 172].

Спроектуємо зазначене на творчість видатного італійського мандолініста кінця XIX – початку XX століття Рафаеле Калаче (1863 – 1934), та представимо «каталог» видів його діяльності в їх особистістісно-історичній послідовності.

Лютьєр. Цей вид діяльності сформувався у лоні сімейних традицій, адже Рафаеле Калаче був вихідцем та нащадком династії видатних італійських майстрів [10]. П. Спакс зазначає, що в кінці XIX століття мануфактуру вже очолювали брати Калаче: старший Нікола (1859 – 1924) та Рафаеле. Інструменти їхньої фірми в цей час починають завойовувати світовий ринок [7, 91], а асортимент продукції відобразив активні творчі пошуки у сфері конструктивного вдосконалення:

- кінцем 1880-х датують винахід лауто кантабіле (liuto cantabile – «співуча лютня») [7, 122]. Очевидно, що цей теситурний різновид мандоліни (загальна довжина якого наближалася до метра, а п’ять парних струн налаштовували: C-G-d-a-e^1) використовувався як місцевий неаполітанський інструмент, але конструкційні вдосконалення, реалізовані Рафаелем Калаче, дозволили лауто ствердитися не лише у оркестровій, а й у сольній концертній практиці.
- у 1900 році, маючи на меті розширення верхньої межі діапазону, Рафаеле розробив нову концертну модель «Mandolino Calace ‘900 brevettato», і компанія розпочала серійне виробництво цієї серії з подовженими грифами (містили 27-29 ладів).

Після еміграції старшого брата до США (у 1902 році), що безумовно стало поворотною подією у творчому шляху Рафаеле, він

поступово розширив власне виробництво (фірма випускала не лише мандолини та гітари, їх скрипки також мали високу репутацію – згідно з П. Спаксом, на них грали Ф. Крейслер, Беніто Муссоліні [7, 123]) та географію реалізації продукції (до європейських країн додалися Японії та США). З 1922 року співвласником компанії став син Рафаеле – Джузеппе, а в останній третині ХХ століття фірму очолив онук славетного мандолініста – Рафаеле молодший. Створені в його майстернях мандоліни, як зазначає Ф. Руссо, сьогодні використовуються в Європі, Азії (особливо в Японії та Кореї), Америці та Австралії [10].

Безумовно, виготовлення інструментарію було провідним видом діяльності Р. Калаче, але саме його активна виконавська та композиторська творчість сприяли тому, що майстерня надбала (та підтримує до сьогодні) престижний імідж світового масштабу.

О. Комеда не згадує в числі видів діяльності універсалів Нового Часу виготовлення музичного інструментарію, але в той же час вчена зазначає, що їх музично-громадська діяльність була пов'язана із пропагуванням національного мистецтва у найрізноманітніших формах – організації концертів, створення товариств, виступів з лекціями, випусків популярної музичної літератури та іншим [4, 91]. Зважаючи на те, що в ті часи мандоліна сприймалася як символ італійської традиції фольклорного музикування, а також з позиції значущості процесу вдосконалення конструкцій інструментів для еволюції академічного напрямку мандолінного виконавства у ХХ столітті, досвід виготовлення інструментарію в системі універсалізму Калаче логічно розглядати *як прояв музично-громадської діяльності*. В цьому аспекті символічного значення набуває і сконструйований фірмою Калаче в середині 1890-х років гібридний інструмент під назвою мандоліра [7, 69].

У його конструкції, що синтезувала стандартний неаполітанській мандолінний стрій струн з корпусом, що нагадував ліру, знайшли втілення тенденції до посилення гучності звуку (шляхом збільшення об'єму корпусу) та розширення верхньої межі діапазону. Але специфічна подібна до ліри форма корпусу не лише забезпечувала легкість гри у верхніх позиціях, а ще й нагадувала про колишню велич Римської імперії. Серед мотивів, що підштовхнули до створення цього різновиду, було прагнення привернути увагу аристократії до мандолінного мистецтва, заохотити еліту суспільства. Про

просвітницькі мотиви, реалізовані в процесі розвитку сімейного бізнесу, свідчить і вислів про те, що з 1905 року майстерня перетворилася на культурний центр [9].

Виконавець. В лоні сімейних традицій сформувалася й виконавська майстерність Калаче, адже, як зазначається у біографічних даних, він з дитинства визначив плекторні інструменти у якості фаворитів [7, 41]. Концертна діяльність неаполітанського Маестро характеризується:

- тривалістю – майже півстоліття (з 1980-х і до останніх років життя);
- активністю та географічною широтою реалізації – зафіксовано в періодиці, що на початку XX століття відбувалися щорічні гастрольні турне великими містами Італії, Австрії, Німеччини, Бельгії, Франції та Швейцарії [7, 75], а найбільш плідним, як в особистісному плані (як джерело вмотивованості та натхнення), так і з позиції впливу творчості Калаче на еволюцію мандолінного мистецтва, виявилося гастрольне турне до Японії (взимку 2024 – 2025 років), під час якого відбулися виступи у Токіо, Кіото, Нагої [7, 151];
- наявністю внутрішнього розгалуження – користувався великим успіхом як віртуозний соліст (мандоліна, мандоліра і лютня кантабіле), ансамбліст (часто у складі сімейного колективу), а також виступав з різними мандолінно-гітарними оркестрами як диригент;
- зв’язком з виробництвом інструментарію, адже під час гастрольних турів по Європі він поєднував сольні концерти із діловими перемовинами [7, 75];
- репертуарною орієнтованістю на авторські композиції. На початку кар’єри Калаче активно звертався до перекладів (наприклад, у 1908 році виконував під фортепіанний супровід свого сина Вінченцо на лауто кантабіле скрипковий Концерт Беріо, а на мандолірі – п’єси Бетховена, Мошковського, Гріга [7, 74]), але з часом сконцентрувався саме на авторській музиці та інколи звертався до композиторської інтерпретації деяких шедеврів (наприклад, аранжування Сонати G-dur Марчелло та Варіації на тему Л. Бетховена).

Дві останні характеристики дозволяють розглядати виконавство в системі діяльнісного універсалізму Р. Калаче не лише як мистецьку самореалізацію, а й як концертну презентацію власної духовної творчості (композиторських ідей) та бізнес-продукції (інструментарію).

Виконавська манера Рафаеле Калаче вирізнялася тембровою красою звучання, філігранністю фразування, віртуозністю та емоційністю, що фіксується як спогадами його сучасників, так і аудіозаписами (на грамплатівках), що з'явилися під час турне по Німеччині та Японії [10]. Сам факт їх наявності є свідченням результативності його виконавської діяльності, адже така практика була рідкісним явищем для європейського мандолінного мистецтва першої половини XX століття.

Таким чином, виконавська діяльність Калаче в силу своєї тривалості та високої результативності є провідною, має внутрішнє розгалуження та щільно пов'язана з іншими видами його творчості.

Композитор. Найзначущим проявом самобутності та ефективності творчості в еволюційному аспекті мандолінного мистецтва стала композиторська діяльність Рафаеле Калаче. Це зумовлено талантом, освітою (закінчив неаполітанську Conservatorio di San Pietro a Majella по класу композиції під керівництвом маестро Паоло Серрао та Франческо Анкона) та свідомо-відповідальним ставленням до професії, що була визначена походженням.

Окреслюючи специфіку композиторського доробку Р. Калаче, П. Спакс виокремлює три періоди творчості: ранній (1880 – 1910), зрілий (1910 – 1918) та пізній (1918 – 1934), але такий підхід, зумовлений не специфікою композиторської творчості Калаче, а загальною структуризацією дослідження, що присвячене світовій еволюції мандолінного мистецтва. Вчений зазначає, що наявні дати створення опусів є орієнтовними (у більшості випадків). В той же час він акцентує на тому, що у ранній період було створено лише четверту частину від загальної кількості композицій – приблизно чотири десятки з 187 опусів, а у якості прикладів згадує: п'єси для мандоліни соло (op. 1-10), цикл «*Gamines orientally»* op. 15 (1885), «*Minuetto Pompadour*» op. 32 (1905), «*Douce souvenir*» op. 33 (1907) [7, 56]. Характеризуючи зрілий та пізній періоди П. Спакс зосереджує увагу лише на переліку основних жанрових напрямків композиторської творчості Рафаеле Калаче, виокремлюючи: концертні п'єси для

мандоліни та фортепіано (в доробку представленні найбільш чисельно, а деякі з них мають авторські версії – для мандоліни та гітари, для мандолінного квартету, плектр-оркестру); сольні концертні прелюдії (як найбільш складний з виконавського аспекту жанр) – десять для мандоліни та вісім для лауто кантабіле; жанр сольного концерту (три тричастиних цикли: два для мандоліни з фортепіано – ор. 113 и 144, один для лауто з фотрепіано – ор. 150); мандолінні дуети, квартети та оркестрові опуси. Стосовно останнього вчений зазначає, що лише три композиції в оригінальній версії були написані для мандолінно-гітарного оркестру: «*Impressionismo: momento lirico*», ор. 145 (навіяне поемами про події Першої світової війни), «*Intermezzo: mesto pensiero*», ор. 146, «*Impressioni oriental*», ор. 132. Також вчений наголошує, що в пізній період творчості Калаче звертається до жанру сольної гітарної мініатюри [7, 145]. Ці опуси охарактеризовані у збірці Ф. Руссо [9].

Стосовно стильових орієнтирів творчості Калаче, вчені підкреслюють риси необароко, фіксують відповідність національним традиціям – італійській та іспанській [7, 74], а в органіці звукоутворення, що формує витонченість його оркестровок, вбачають наближення до мови імпресіонізму [9].

Таким чином, композиторська діяльність Рафаеле Калаче характеризується:

- тривалістю (з 1880-х до 1933 року);
- професійним підходом (освіта, а також систематизація та публікація доробку);
- стильовою самобутністтю, яка фіксує виконавську майстерність автора та відповідає традиціям італійської національної школи;
- сконцентрованістю на мандолінному мистецтві. Згідно каталогу [8] в ній відображені всі форми та типові інструментальні склади того часу – від одноосібних сольних п’єс (серед яких особливого значення набувають вісімнадцять розгорнутих та віртуозних прелюдії) до опусів, створених для мандолінно-гітарного оркестру. Епізодично представлені як гітарні п’єси, так і італійські пісні для голосу та фортепіано (при цьому в деяких з них введено мандоліну, або лауто у якості допоміжного акомпануючого інструменту);

- системним підходом до розробки таких значущих для академізації мандоліни жанрів як сольний концерт та концертна прелюдія (масштабна композиція фантазійно-віртуозного характеру, що розрахована на одноосібне виконання);
- інноваційністтю за відображеним в композиціях комплексом виконавських технічних прийомів та за теситурним діапазоном солюючих партій (адже на титульних сторінках деяких з його композицій зазначений стрій інструменту та верхній звук, необхідний для виконання твору). Наявність позначки конструктивних характеристик, що дозволяють виконати оригінальну версію, сприймається як маркетингових хід, що популяризує продукції сімейного торгового дому.

У контексті формування творчої особистості Калаче виконавство та композицію логічно розглядати як сферу активності, що виникла на основі внутрішньо-духовної мотивації, а сімейні традиції виготовлення струнних інструментів буде доречно віднести до зовнішніх вирішальних факторів універсалізму його діяльності.

Видавець. Безпосередньо з виготовленням інструментарію було пов'язано і видавництво, що також дає підстави розглядати цей вид активності як прояв музично-громадської діяльності. Очевидно що при відкритті власної типографії Edizioni Calace (з 1902 року), Калаче мав на меті не лише популяризацію власної продукції та композиторського доробку, а й реалізацію просвітницьких завдань. Зазначається, що у 1905 – 1910 роках при музичному домі Калаче виходив спочатку раз на місяць, потім раз на два тижні журнал «Musica Moderna», який і відображав широкий діапазон музичних і навіть літературних питань [7, 70]. До процесу створення цієї фахової періодики Калаче активно залучав представників італійського мистецтва того часу, таких як Паоло Серрао, Алессандро Лонго, Камілло де Нардіс, Джузеппе Мартуччі, Джованні Сгамбаті.

Музикознавець, методист та викладач-організатор. У 1908 році Калаче опублікував у «Musica moderna» низку розгорнутих статей органологічного характеру про мандоліну та лауто кантабіле. Основною думкою його робіт була ідея, що ці інструменти могли б прикрасити своїм тембром симфонічний оркестр [7, 70]. Також П. Спакс зазначає, що двома роками раніше на сторінках цього

журналу Калаче сформулював основні проблемні аспекти, що заважали мандоліні стати універсальним академічним інструментом: низький рівень якості поширеного інструментарію (він характеризував такі дешеві мандоліни як італійську сувенірну продукцію), а також безсистемний підхід до методики викладання, який демонструвала більшість вчителів та музикантів [7, 70]. Очевидно, що вся подальша багатовекторна діяльність Калаче була спрямована на вирішення означених питань. Він вдало поєднував творчі прагнення з бізнес-інтересами, пропонуючи курс безкоштовних уроків кожному, хто придбав інструмент у його майстерні. До цього були залучені Нікола Романо та Франческо Делла Роза, колишні професійні скрипалі, які стали провідними мандоліністами в Неаполі [7, 58].

Показово, що за п'ятиріччя існування журналу, Калаче не лише задекларував на його сторінках мотивацію власної творчості, а й реалізував поставлені цілі. Так до 1910 року Калаче систематизував та оформив свій досвід у вигляді надрукованого шеститомного посібника – Методика гри на мандоліні (op. 37-42). Ґрунтовний дидактичний підхід Калаче до розкриття комплексу виконавських прийомів, підкріплений виключно авторським інструктивним матеріалом, а також двомовність видання (італійською та французькою), сприяли тому, що серед великої кількості посібників гри на мандоліні того часу вона й нині виділяється своєю актуальністю. Про це, зокрема, свідчать її перевидання: німецькою (Карла Хенце у 1922 році та у 1982 та 2000 роках з доповненнями М. Вільден-Хюсген) та англійською (що опублікували М. Маршалл та К. Ліхтенберг у 2011 році) мовами. Унікальність виконавської діяльності Калаче втілена й у чотиритомній Методиці гри на лауто кантабіле, яку він видав (відповідно до нумерації опусів) до 1920 року. Вона стала другим етапом методичного упорядкування його виконавсько-педагогічного досвіду.

Очевидно, що формуванню культурного осередку на основі лютієрського цеху Калаче, сприяла й характерна для того часу практика колективного музикування. Динаміка її розвитку: від сімейного ансамблю, через «Circolo Napoletano di Mandolinistica» (гуртка, де виступали такі видатні виконавці як Франческо Делле Розе, Нікола Романо, Марія Шівітарро, Ніно Катанія та Ернесто Рокко) до Неаполітанської академії мандоліни (що включала оркестр із сорока музикантів), яку Калаче організував під королівським патронатом у 1929 році [9].

Авторитетність постаті Калаче як педагога міцнішала протягом 1920-х років, про що свідчать запрошення до складу журі престижних музичних конкурсів, що проходили зокрема в Мілані (1920), Римі (1922) та Генуї (1926). Його комплексний та системний підхід до розбудови академічних традицій мандолінізма, що був підкреслений статусністю професора (саме з цим формулюванням зазначається ім'я Калаче в періодиці того часу та на грамплатівках), дозволяє вважати його справжнім «архітектором» мандолінного мистецтва XX століття.

Висновки. Творча активність Калаче розгорталася в руслі сімейних традицій виготовлення інструментарію. Її універсалізм виник на підґрунті мотивації до популяризації італійської музичної культури (мандоліна як символ національної ідентичності) та розширення виробництва. Висока результативність кожного з різновидів діяльності італійського Маестро сприяла формуванню позитивної репутації світового масштабу для сімейної фірми, яка підтримується й донині його нащадками. Система творчого універсалізму Р. Калаче характеризується: глибоким міждіяльнісним синтезом; нарощуванням інтенсивності та збільшенням масштабності кожного з провідних видів діяльності (від регіонального до світового контекстів), а також інноваційним підходом, що актуалізує їх результативність і в контексті сучасного мандолінного мистецтва.

Структурна модель універсальної творчої особистості Рафаеле Калаче складається з трьох провідних видів діяльності (кожна з яких містить розгалуження):

- музично-громадської (лютьєр, викладач-організатор),
- виконавської (мандолініст, виконавець на лауто кантабіле, диригент),
- композиторської (авторські твори, аранжування та транскрипції).

Як допоміжні сприймаються методична, музикознавча (публіцистика) та видавнича діяльності Калаче.

Очевидно, що вищезазначені фактори дозволяють віднести Рафаеле Калаче до типу класичного універсала духовні та матеріальні інтереси якого були сфокусовані на мандолінному мистцетві, що є проявом національної культури в академічній традиції. У числі **перспектив подальшого вивчення** означеної наукової тематики: розгляд діяльності видатних мандоліністів XX століття із застосуванням діяльнісно-структурного методу пізнання специфіки

творчої особистості; детальний теоретичний та виконавський аналіз композиторського доробку Калаче; виявлення інтерпретаційних аспектів виконавської творчості неаполітанського мандолініста на основі аналізу його аудіозаписів.

Список використаних джерел і літератури:

1. Батанов В.С. Універсалізм композиторської особистості в музичному мистецтві XX – початку XXI століть: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Одеса: ОНМА ім. А.В. Нежданової, 2016. 16 с.
2. Бобечко О., Синьовська Н. Універсалізм творчої постаті Оксани Герасименко. Режим доступу: http://mir.dspu.edu.ua/article/view/174501/174482 (дата звернення 15.03.2025).
3. Коменда О.І. Постать Миколи Леонтовича у світлі концепції творчого універсалізму. *Вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. 2017. Вип. 120. С. 225–252.
4. Коменда О.І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі: дис. ... д-ра мист.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2020. 519 с.
5. Кригін О. Універсалізм творчості Андреса Сеговії та його вплив на становлення вітчизняної гітарної школи: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків: ХНУМ ім. І.П. Котляревського, 2015. 20 с.
6. Трянов М.А. Творчий портрет Володимира Доценка як увиразнення концепції універсалізму. *Аспекти історичного музикознавства*. 2021. В. XXII. С. 150–165.
7. Sparks P. The Classical Mandolin. Oxford: Oxford University Press, 2005. 225 p.
8. Biblioteca del Plettro. Opere di Raffaele Calace. Режим доступу: https://www.federmandolino.it/new/images/Elenco_musica.pdf. (дата звернення 15.03.2025).
9. Russo F. Raffaele Calace e le composizioni per chitarra. Режим доступу: https://www.academia.edu/122223945/Raffaele_Calace_e_le_composizioni_per_chitarra. (дата звернення 15.03.2025).
10. Raffaele Calace Jr. Lute-maker. Story of Calaces' art of making stringed instruments. Режим доступу: https://files.spazioweb.it/f5/71/f5712bab-470b-4ec1-bd6e-102e8fb77d8e.pdf. (дата звернення 15.03.2025).

References:

1. Batanov, V.S. (2016). Universalizm kompozytors′koyi osobystosti v muzychomu mystetstvi XX – pochatku XXI stolit′: Avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03. Odesa: ONMA im. A.V. Nezhdanovoyi. 16 [in Ukrainian].
2. Bobechko, O., & Sinyovs′ka, N. Universalizm tvorchoyi postati Oksany Herasymenko. Retrieved from http://mir.dspu.edu.ua/article/view/174501/174482 (the date 15.03.2025).
3. Komenda, O.I. (2017). Postat′ Mykoly Leontovycha u svitli kontseptsiyi tvorchoho universalizmu. *Visnyk NMAU im. P.I. Chaykovs'koho*, 120, 225–252 [in Ukrainian].

4. Komenda, O.I. (2020). Universal′na tvorcha osobystist′ v ukrayins′kiy muzychn′iy kul′turi: Dys. ... d-ra mystetstvoznavstva: 17.00.03. Kyiv: NMAU im. P.I. Chaykovs′koho, 519 [in Ukrainian].
5. Kryhin, O. (2015). Universalizm tvorchosti Andresa Sehoviyi ta yoho vplyv na stanovlennya vitchyznyanoyi hitarnoji shkoly: Avtoref. dys. ... kand. myst.: 17.00.03. Kharkiv: KhNUM im. I.P. Kotlyarevs′koho, 20 [in Ukrainian].
6. Tryanov, M.A. (2021). Tvorchyy portret Volodymyra Dotsenka yak uvyrasnennya kontseptsiyi universalizmu. *Aspekty istorychnoho muzychnoznavstva*, XXII, 150–165 [in Ukrainian].
7. Sparks, P. (2005). The Classical Mandolin. Oxford: Oxford University Press. 225 [in English].
8. Biblioteca del Plettro. Opere di Raffaele Calace. Retrieved from https://www.federmandolino.it/new/images/Elenco_musica.pdf (the date 15.03.2025) [in English].
9. Russo, F. Raffaele Calace e le composizioni per chitarra. Retrieved from https://www.academia.edu/122223945/Raffaele_Calace_e_le_composizioni_per_chitarra (the date 15.03.2025) [in English].
10. Raffaele Calace Jr. Lute-maker. Story of Calaces' Art of Making Stringed Instruments. Retrieved from https://files.spazioweb.it/f5/71/f5712bab-470b-4ec1-bd6e-102e8fb77d8e.pdf (the date 15.03.2025) [in English].

Стаття надійшла до редакції 12 квітня 2025 року

UDC 78.03/78.07
DOI 10.33287/222488

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

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ АНДРІЯ ЛЕГКОГО: ВІД АВАНГАРДУ ДО МІНІМАЛІЗМУ

Мета статті полягає у визначенні жанрово-стильових особливостей композиторської творчості Андрія Легкого – українського композитора, члена НСКУ (2000), який від 2004 р. живе та працює у США. **Методологія** дослідження ґрунтується на

використанні методів: текстологічного, джерелознавчого та герменевтичного – при опрацюванні музикознавчих та нотних джерел з обраної теми; аналітичного – для визначення жанрово-стильових особливостей аналізованих композицій; метод персоналізації (наукової біографістики) – для окреслення внеску композитора у розвиток української та, ширше – світової музичної культури; інтерв'ю – під час безпосереднього спілкування з автором. **Наукова новизна** роботи полягає в узагальненні значного фактологічного матеріалу, стосовної творчості А. Легкого та актуалізації нотографічного матеріалу, проаналізованого вперше. **Висновки**. Композиторська творчість Андрія Легкого відзеркалює провідні тенденції розвитку української музики кінця XX – початку XXI століть в контексті ситуації постмодернізму та поставанґарду як двох найбільш традиційно усталених понять для розуміння сучасних мистецьких процесів. На основі аналітичної характеристики окремих творів А. Легкого визначено їх іманентні ознаки, як-от використання сучасних технік композиції (вільної атональності, алеаторики, сонористики, мінімалізму), які на певних етапах творчого шляху автора вдало поєднуються та взаємодіють із музичною мовою, стилістикою й жанрами класико-романтичної доби, фольклорними джерелами, що підкреслюють їх національну самобутність. Відзначено, що мистецькі пошуки А. Легкого в сфері мінімалізму, зокрема його релятивного напряму, розкривають нові грані й можливості цього стильового напряму та засвідчують самобутній композиторський стиль автора.

Ключові слова: українська музична культура, світова музична культура, композиторська творчість, сучасні композиторські техніки, мінімалізм, А. Легкий.

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

Genre and style featers of Andriy Lehki's compositional work: from avant-garde to minimalism

The purpose of this article is to determine the genre and style features of the compositional work of Andriy Lehki, a Ukrainian composer, member of the NSCU (2000), who has been living and working in the United States since 2004. **The research methodology** is based on the use of the following methods: textual, source and hermeneutical – in the study of musicological

and musical sources on the chosen topic; analytical – to determine the genre and style features of the analyzed compositions; the method of personalization (scientific biography) – to outline the composer's contribution to the development of Ukrainian and, more broadly, world musical culture; interviews – during direct communication with the author. **The scientific novelty** of the work lies in the generalization of significant factual material related to the work of A. Lehki and the actualization of the notational material analyzed for the first time. **Conclusions**. The compositional work of Andriy Lehki reflects the leading trends in the development of Ukrainian music of the late twentieth and early twenty-first centuries in the context of postmodernism and post-avant-garde as the two most traditionally established concepts for understanding contemporary artistic processes. Based on the analytical characterization of individual works by A. Lehki, the author identifies their immanent features, such as the use of modern composition techniques (free atonality, aleatorics, sonority, minimalism), which at certain stages of the author's creative career successfully combine and interact with the musical language, stylistics and genres of the classical-romantic era, folklore sources that emphasize their national identity. It is noted that A. Lehki's artistic searches in the field of minimalism, in particular its relational direction, reveal new facets and possibilities of this style and testify to the author's original compositional style.

The key words: Ukrainian musical culture, world musical culture, composer's creativity, modern compositional techniques, minimalism, A. Lehki.

Постановка проблеми. Сучасна система мистецтвознавчої науки перебуває у стадії активного дослідження сутності національного мистецтва та ролі особистості у становленні української музичної культури. Розглядаючи постать композитора, одного з родоночальників релятивного мінімалізму в Сполучених Штатах Америки, автора понад 30 творів, викладача композиції Хартфордського університету (США), координатора музичних дисциплін при департаменті освіти в Нью-Йорку, музичного директора Римо-католицької церкви в Торш-Лі, штат Нью-Джерсі (США), лауреата міжнародних конкурсів слід відзначити, що маестро належить до когорти осіб, які активізували розвиток музичного мистецтва, поповнюючи репертуарний фонд неперсічними взірцями [6].

Композиторська творчість А. Легкого включає симфонічні, камерні, вокально-інструментальні, хорові та вокальні композиції, реконструкцію «Різдвяної драми» Д. Туптала та інші опуси. Дослідження індивідуального стилю митця, самобутності та своєрідності його музичної мови, якій притаманне захоплення авангардистськими та постмодерними тенденціями на різних етапах його творчого шляху, видається **актуальним** і перспективним завданням.

Огляд літератури. Біографічні відомості, жанровий спектр творчості Андрія Легкого окреслено в довіднику А. Мухи «Композитори України та української діаспори» [5], а також статті В. Полєка в «Енциклопедії Сучасної України» [7]. Наукову роботу, а саме аналітичну характеристику праці «European Minimalism: A Study Of Six European Composers Who Have Incorporated Minimalist Practice» А. Легкого [8], яка містить ґрунтовний матеріал, стосовний особливостей побутування мінімалізму в європейській музичній культурі, здійснено в статті І. Палійчук [6]. Цінну інформацію, щодо жанрово-стильових особливостей композиторської творчості А. Легкого, отримано під час інтерв'ю-листування з автором [3].

Мета статті полягає у розкритті жанрово-стильових особливостей творчості А. Легкого, що відтворюють провідні тенденції розвитку української музики, та ширше – світової музичної культури кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Об'єктом дослідження є жанрово-стильові тенденції розвитку української та світової музичної культури кінця ХХ – початку ХХІ ст., а **предметом** – самобутні ознаки композиторської творчості А. Легкого.

Виклад основного матеріалу. Композиторська творчість Андрія Легкого вирізняється оригінальними ознаками, які віддзеркалюють різні етапи становлення митця: раннього періоду (1995–2000) із притаманним йому захопленням авангардистськими ідеями, постмодерного (2000–2012), позначеного активним експериментуванням у різних жанрах і стилях та мінімалістичного (2013– до сьогодні), позначеного роботою у його стильовому відгалуженні – релятивіському напрямі, який ґрунтується на сегментації музичного тексту й використанні технік різних стилів.

Ранні композиції А. Легкого репрезентують бажання автора знайти нові засоби вираження через експериментальну форму та

авангардистські техніки (застосування вільної атональності, модальних структур). Саме у цей період композитор працює з концепцією діалогу як засобом висловлення протилежних ідей і пошуків гармонії між ними. Це яскраво засвідчує твір А. Легкого «Подвійна мука» для двох скрипок (1996), в якому автор втілює ідею музичного діалогу між обома інструментами. Композиція сповнена роздумами про конфлікт і, водночас, втілює симбіоз двох різних підходів: скрипки виступають як персонажі зі своєю оригінальною мелодико-тематичною лінією, а їхній діалог виявляє різні грані однієї ідеї. «Подвійна мука» стала ключовою у пошуках мистецьких уподобань автора, оскільки дозволила йому знайти власний стиль через використання інструментального діалогу.

Ще одним етапним твором цього періоду є Пісня для трьох вокалістів і ансамблю (1995). У ній автор майстерно синтезує фольклорні джерела зі сучасною музичною мовою, що є іманентною ознакою неофольклорної стилістики. В аналізованій композиції композитор поєднує різноманітні фольклорні мотиви з експериментальними музичними структурами, що формує її унікальний звуковий образ. У Пісні, за словами А. Легкого, фольклор стає каталізатором нових музичних ідей, відкриваючи нові можливості для втілення авангардних задумів. Використання народної тематики надає композиції особливої етнічної ідентичності та глибини, що робить твір незвичним і привабливим для слухача [3].

Робота у різних музичних стилях і жанрах засвідчує початок постмодерного періоду (2000 – 2012) композиторської творчості А. Легкого. Так, у «Розпуці» для мішаного хору на слова І. Франка[22] надмірна емоційність та підпорядкування їй структури твору, загострена увага до динамічного плану композиції, відмова (вперше у творчості композитора) від тональної музичної мови апелює до стилістики неокспресіонізму.

Іманентною рисою композиторського стилю А. Легкого є експериментування з розмаїттям музичних форм, в яких автор іронічно поєднує різні стилі та вплітає саркастичні елементи. Одним із таких творів є «Fughetta Sarcastica» для духового тріо (2010), яка за своїми ознаками апелює до стилістики необароко. Композиція була написана

[22] Твір виконано у 2002 р. Державною заслуженою *хоровою капелою* України «*Трембіта*» (м. Львів). Ця композиція стала частиною проєкту колективу, присвяченого творчості І. Франка.

під час навчання автора в The New School University of New York (2010). Вона ґрунтується на канонах класичної форми фуги, однак композитор надає їм саркастичного відтінку, створюючи, таким чином, іронічну алюзію до традиційної музичної спадщини.

Відзначимо, що цей твір здобув другу премію у конкурсі Goberman Prize Composer Competition. Доктор наук, професор кафедри музики в City University of New York Скотт Літрофф, зауважив, що творчість А. Легкого відзначається унікальною силою вираження, здатністю передавати глибокі емоції через прості, але елегантні музичні форми. Його музика просякнута концептуальним осмисленням, що відображає не лише естетичні, але й наукові підходи до композиції [3].

Етапним твором «експериментального» періоду композиторської творчості А. Легкого можна вважати твір «Бережанський Замок» для симфонічного оркестру (2009). Стильовою моделлю композиції є своєрідна симфонічна поема, в якій синтезуються ознаки мінімалізму та символізму, в основі драматургічного розвитку лежить контраст між різними музично-тематичними побудовами. Композиція викликає асоціації з епічною оповіддю, в якій оркестрові партії взаємодіють між собою, створюючи звукову картину величі стародавнього замку. «Бережанський Замок» є також прикладом майстерного використання оркестрового колориту, що стало можливим завдяки досвіду, набутого автором в попередніх композиціях.

Іншими значущими творами цього періоду творчості А. Легкого є «Фантазія» для саксофону і фортепіано (2012) та «Біг» для саксофона, флейти, скрипки та фортепіано (2012). У цих роботах автор експериментує з різними інструментальними складами, шукаючи оптимальний баланс і контраст у звуковому полі. Його прагнення до гармонії і поцінування сонористичних ефектів стають іманентною ознакою композиторського стилю та призводять до народження нових ідей. Музична мова «Фантазії» для саксофона і фортепіано вирізняється своєю атональною структурою, що відходить від традиційної тональності, створюючи нові, нестандартні музичні образи, а також дозволяє композитору вільно експериментувати з гармоніями та мелодіями, вносячи у композицію момент несподіваності. Взаємодія між саксофоном і фортепіано вражає своєю імпровізаційністю: партії обох інструментів переплітаються, створюючи складну фактуру, де кожен звук має самобутнє

колористичне значення, а динамічний план варіюється від ніжних, ліричних відтінків до енергійних і напружених моментів.

У «Бігу» А. Легкий підкреслює свою майстерність у створенні оригінальних мелодико-тематичних ліній, почергово використовуючи інструменти ансамблю для досягнення максимальної виразності. У цій композиції, в якій також посилене імпровізаційне начало, автор надає можливість кожному виконавцеві проявити свою індивідуальну інтерпретацію, апелюючи до алеаторної техніки. Мелодико-тематичний матеріал, музична мова якого ґрунтується на атональних елементах, упродовж твору ритмічно та інтонаційно варіюється, що викликає асоціації із perpetuum mobile, звуковим панно, що постійно оновлюється.

Особливе місце в композиторському доробку А. Легкого посідає твір Квартет «Through the Ages» (2015), кожна частина якого відтворює еволюційний процес музичного мистецтва та водночас відображає всі творчі пошуки та стильові уподобання автора, як-от зацікавлення стилістикою класико-романтичної доби, сміливе поєднання традицій попередніх епох зі сучасними композиторськими техніками, захоплення та розкриття ресурсів мінімалізму. Як відзначалось вище, А. Легкий став засновником релятивіського напряму в мінімалізмі, який є своєрідним відгалуженням пост мінімалізму[23]. Його іманентною ознакою є сегментація музичного тексту та використання технік різних епох.

Першу частину Квартету «Медитативна інтродукція та Середньовіччя» за своїм змістовим та тематичним наповненням можна поділити на два розділи. Перший із них – це інтродукція, яка створює атмосферу спокою і роздумів. Автор запрошує слухача зануритися в глибини звуку, використовуючи повільні, повторювані мотиви, що викликають відчуття медитації. Мелодико-тематичний матеріал, який проводиться струнними інструментами, зокрема скрипками та альтами, поступово динамізується, створюючи відчуття внутрішнього спокою та споглядання.

Другий розділ контрастує із попереднім у жанровому, темповому та тематичному аспектах – являє собою емоційний танець, що викликає стильові алюзії із середньовічною музикою. Музично-

[23] У 2023 р. А. Легкий у Hartford University, в якому на даний час викладає композицію, захистив дисертацію на тему «European Minimalism: A Study Of Six European Composers Who Have Incorporated Minimalist Practice» [6].

тематичний матеріал за своїми інтонаційними, ладовими ознаками апелює до стилістики танців, які виконувалися на святах і релігійних обрядах в добу Середньовіччя. Накладання ритмічних малюнків, колоритний середньовічний лад надає цій частині особливого звучання, створюючи містичну атмосферу, притаманну цій епосі.

Друга частина Квартету «Відродження» вирізняється тембровими ефектами, як-от імітація струнними інструментами віоли, ґамби. Розвиток тематизму характеризується плинністю, повільним переплетенням мелодій, що створює гармонійний діалог між інструментами. Модальність гармонії посилює колористичне забарвлення звучання, підкреслюючи виразність саме світської музики, що отримала розвиток у добу Відродження.

Третя частина «Бароко» сповнена енергії та багатим динамічним планом, що підкреслюють специфіку композиторського стилю того часу. Звучання струнного квартету створює враження величі та експресії, сповнене драматичних контрастів, характерних для барокової музики. Виклад терціями партій скрипок наслідує фактуру композицій класико-барокової доби.

Емоційний та чутливий вальс у виконанні струнних інструментів занурює слухачів у світ почуттів і переживань, притаманних добі Романтизму (четверта частина Квартету). Мелодико-тематичний матеріал вирізняється граціозністю та елегантністю, тонко відтворює колорит цієї стильової епохи.

В останній частині традиційна музика трактується композитором крізь призму атональності, що створює відчуття невизначеності та, цим самим, підкреслює складність сучасного світу. Відтак, звучання стає більш абстрактним, відходячи від класичних форм і структур. За словами автора, ця частина твору готує слухача до нового сприйняття, що пізніше проявиться у другій частині фіналу Квартету – «Мінімалізм» [3].

Мінімалізм, як маніфест сьогодення, з’являється в цій частині через простоту та повторення мотивів, які, незважаючи на принципи цієї техніки, створюють глибокі емоційні враження. Відтак, двоєдиний фінал Квартету відтворює провідні тенденції сучасної української та, ширше – світової музичної культури, як-от вихід за межі тональності, розмаїття композиторських технік, серед яких чільне місце займає мінімалізм. Зрілий період творчості композитора яскраво репрезентує

«Елегія Чорногори» (2017), яка здобула головний приз на конкурсі Circle Composer Competition в Hartford, CT.

Відзначимо майстерність автора, який, обмежившись мінімалістичними засобами, в «Елегії Чорногори» зумів повністю розкрити колористичну особливість окремих звуків і пауз. Такий підхід надав композиції особливого відчуття простору і часу, де кожен звук набуває семантичного значення і викликає асоціації з величчю і таємничістю Карпатських гір. Тематичним зерном, з якого «проростає» музично-тематичний матеріал композиції, слугує мелодія Черногори (патерн). В аналізованому творі яскраво виявляється основна концепція мінімалізму – створення складної музичної структури за допомогою обмеженої кількості звуків та мотивів. Композитор досягає надзвичайної гармонії та балансу між звуками, що дозволяє слухачу поринути у світ інтуїтивних почуттів і внутрішнього спокою. На мінімалістичних техніках (повторення, варіаційний розвиток) ґрунтується й композиція «Вирій» для фортепіано соло (2016) А. Легкого, що створює враження нескінченного руху та внутрішньої гармонії, а також «Діалог» для флейти, саксофона і струнного квартету (2020), в якому дві теми проводяться флейтою та саксофоном на динамічному тлі струнного квартету.

Одним із найглибших духовних творів композитора стало «Алилуя» для голосу і органу (2024). Використовуючи прості мелодичні лінії, композитор створює відчуття спокою та піднесеності, що яскраво підкреслює зрілість його творчого стилю.

Висновки. Творчість Андрія Легкого становить самобутню сторінку сучасної української композиторської школи, що невпинно експериментує, прагне до розширення музичних кордонів, поєднує традиції із новітніми підходами. Від перших авангардних пошуків і діалогів до постмодерних іронічних алюзій та глибокого мінімалізму, його твори демонструють багатство музичного мислення й вміння знаходити унікальні рішення. Відтак, кожен період у творчості композитора відкриває нові горизонти для його мистецьких пошуків, а «Елегія Чорногори» символізує досягнення справжньої зрілості та впевненої майстерності у володінні звуком.

Експериментування та мистецькі пошуки в галузі мінімалізму дали змогу автору стати одним із засновників його релятивіського напряму, в якому продовжує працювати митець. Мінімалістичні композиції А. Легкого вирізняються своєю здатністю використовувати

повтори, прості гармонії та мелодії для створення глибокого, медитативного простору, який запрошує слухача до роздумів і саморефлексії. Митець зумів інтегрувати міжнародні тенденції з локальними музичними традиціями, створивши унікальний звуковий ландшафт, що резонує з особистим досвідом та культурними коренями (Скотт Літрофф). Таким чином, композиторська творчість А. Легкого не лише відображає еволюційний поступ митця, але й займає свою нішу у сучасній українській, та ширше – світовій музичній культурі.

Перспективи дослідження. Композитор продовжує свої пошуки та розкриває нові ресурси мінімалізму, створюючи нові твори, як-от Концерт для скрипки та симфонічного оркестру, «Biber Reflection» для віолончелі та фортепіано, що потребують подальшого аналітичного осмислення.

Список використаних джерел і літератури:

1. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України XX – XXI століть: монографія. Київ, Інститут культурології НАМ України, 2013. 232 с.
2. Берегова О.М. Постмодернізм в українській камерній музиці 80–90-х років XX століття. Київ: НПБУ, 1999. 141 с.
3. Інтерв'ю з Андрієм Легким. Дата проведення 02.12.2024 р.
4. Калениченко А.П. Напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музиці. *Українське мистецтвознавство*. К.: ІМФЕ, 2009. Вип. 9. С. 106–112.
5. Муха А.І. Легкий Андрій Іванович. Композитори України та української діаспори: довідник. К.: Музична Україна, 2004. С. 174.
6. Палійчук І. Рецепція мінімалізму в праці «European minimalism a study of six European composer who have incorporated minimalist practice» Андрія Легкого. *Закордонне українство: від дослідження історії до прогнозу розвитку*: матеріали міжн. наук.-практ. конф. (26 квітня 2024 р.). К.: «Геопринт», 2024. С. 152–155.
7. Полєк В.Т. Легкий Андрій Іванович. *Енциклопедія Сучасної України* / Редкол.: Дзюба І. М. , Жуковський А. І., Железняк М. Г. [та ін.] ; НАН України, НТШ. К.: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2016.
8. Lehki Andriy European Minimalism: A Study Of Six European Composers Who Have Incorporated Minimalist Practice. Univ. of Hartford Hartt Sch. 4/2/2023. 36 p.

References:

1. Bereghova, O. (2013). Integrative processes in the musical culture of Ukraine in the 20-th–21-st centuries. Kyjiv, Instytut kuljturologhiji NAM Ukrajiny, 232 [in Ukrainian].
2. Bereghova, O. (1999). Postmodernism in Ukrainian chamber music of the 80-s and 90-s of the 20-th century. Kyjiv: NPBU, 141 [in Ukrainian].

3. Interviu z Andriiem Lehkym. Data provedennia 02.12.2024 r.
4. Kalenychenko, A.P. (2009). Directions, styles, currents and aesthetic situations in Ukrainian music. *Ukrajinsjke mystectvoznavstvo*. (Issue 9). (pp. 106–112.). K.: IMFE, 106–112 [in Ukrainian].
5. Mukha, A.I. (2004). Andriy Ivanovych Lehki. Composers of Ukraine and the Ukrainian diaspora: a guide. K.: Muzychna Ukraina, 2004. P. 17 [in Ukrainian].
6. Paliichuk, I. (2004). Reception of minimalism in work «European minimalism a study of six European composer who have incorporated minimalist practice» of Andriy Lehki. *Ukrainians Abroad: From Historical Research to Development Forecast*: Proceedings of the International Scientific and Practical Conference. (pp. 152–155). (Kyiv, 26 kvitnia 2024 r.). K.: TOV «Heoprynt», [in Ukrainian].
7. Poliek, V. T. (2016). Lehki Andriy Ivanovych. Encyclopedia of Modern Ukraine [Electronic resource] / Editors: Dzyuba I. M., Zhukovskyi A. I., Zheleznyak M. G. [et al.]; NAS of Ukraine, National Scientific School of Economics. K.: Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy, 2016 [in Ukrainian].
8. Lehki, Andriy (2023). European Minimalism: A Study Of Six European Composers Who Have Incorporated Minimalist Practice. Univ. of Hartford Hartt Sch. 36 [in English].

Стаття надійшла до редакції 19 березня 2025 року

UDC 785:78.071.1
DOI 10.33287/222489

Якимчук Олена Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського
тел.: (063) 884 - 13 - 14
e-mail: mirigol@ukr.net
https://orcid.org/0000-0002-2276-6061

КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ БОГДАНА СЕГІНА: МУЗИКА, ГУЧНІША ЗА СЛОВА

Якщо слова здатні описати це, я не писав би музику
Густав Малер

Метою статті є вивчення камерно-інструментальної музики Богдана Сегіна в контексті прагматичного підходу. **Методологію** складають теоретичний, інтерпретологічний, компаративний, комплексний, а також метод узагальнення, поєднання яких дає змогу

розкрити мету статті. **Наукова новизна** полягає у вивченні камерно-інструментальної музики Богдана Сегіна в контексті філософського, прагматичного підходу. **Висновки**. Аналіз камерно-інструментальної музики сучасного українського композитора Богдана Сегіна дозволяє дійти певних висновків. Автор продовжує традиції зарубіжних і вітчизняних композиторів. Це виявилось у зверненні до жанрів інструментальної мініатюри («Пісня без слів»), мелодиці вокального типу, характерної для української композиторської школи. З-поміж тим він транслює складні екзистенційні, емоційні стани. В умовах гуманітарних криз та особистих травм камерна музика набуває духовного осмислення як форма внутрішнього діалогу, пам'яті, трансформації тощо. Найважливішими показниками такого розуміння стає емоційне наповнення, взаємодія внутрішнього й зовнішнього, людини й навколишнього світу, встановлення емпатії між виконавцем і слухачем. Саме ці аспекти є домінантними в камерних творах Б. Сегіна. У «Пісні без слів», «Метаморфозі», „La sensibilite" носіями змісту стає тембрально-динамічне, ладо-гармонічне забарвлення, метроритмічна організація, прийоми звуковидобування, логіка розгортання музичного матеріалу. Концептуальні засади камерних творів Б. Сегіна органічно вписані в ширший культурно-філософський дискурс, де музика постає не лише мистецтвом, а й способом осмислення болю, чутливості, буття. Тому камерна музика Б. Сегіна виконує не лише естетичну, а й комунікативну, етичну, терапевтичну функції. Адже є те, що неможливо висловити словами, але що має бути промовлене.

Ключові слова: творчість Богдана Сегіна, камерно-інструментальна музика, камерно-інструментальна музика Богдана Сегіна, інструментальна мініатюра.

Yakymcuk Olena, PhD of Arts, Associate Professor, Doctoral student for the Department of History of Ukrainian Music and Musical Folklore studies, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

Chamber works of Bohdan Sehin: music louder than words

The **purpose** of the article is to study the chamber music of Bohdan Sehin in the context of a pragmatic approach. 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 chamber music by Bohdan Sehin in the context of a philosophical, pragmatic approach.

Conclusions. The analysis of the chamber music of the contemporary Ukrainian composer B. Sehin allows to conclude that the author continues the traditions of foreign and domestic composers. This was manifested in his appeal to the genres of instrumental miniature („Song without Words"), vocal melodies, which are characteristic of the Ukrainian school of composition. At the same time, the author conveys complex existential and emotional states. In the context of humanitarian crises and personal traumas, chamber music acquires a spiritual meaning as a form of inner dialogue, memory, transformation, etc. The most important indicators of this understanding are emotional content, interaction between the inner and the outer, the human being and the world around him, and the establishment of empathy between the performer and the listener. These are the aspects that are dominant in B. Sehin's chamber music. In „Song Without Words", „Metamorphosis", and „La sensibilite", the carriers of meaning are timbral and dynamic, harmonic coloration, metrical organization, techniques of sound production, and the logic of the musical material. After all, there is something that cannot be expressed in words, but must be spoken. The conceptual foundations of B. Sehin's chamber music are organically integrated into a broader cultural and philosophical discourse, where music appears not only as art, but also as a way of comprehending pain, sensitivity, and existence. Therefore, B. Sehin's chamber music reveals not only aesthetic, but also communicative, ethical, and therapeutic functions.

The key words: Bohdan Sehin's works, chamber music, chamber music by Bohdan Sehin, instrumental miniature.

Постановка проблеми. Творчість сучасного українського композитора, музичного менеджера й продюсера Богдана Сегіна (1976 р.н.) добре знана не лише в Україні, а й за її межами. Музикант був стипендіатом програм Міністра культури і Національної спадщини Польщі *Gaude Polonia* (2003, 2006), *Warsaw Autumn Friends Foundation* (2003), *Gulliver Connect* (2008), Президента України (грант реалізовано у 2008–2010). Композитор є автором більше ніж до десяти театральних постановок в Україні й Польщі. Велику увагу музикант приділяє популяризації сучасної української музики. Багато років поспіль Б. Сегін був учасником оргкомітетів мистецьких проєктів, фестивалів («Контрасти», «Оксамитна Куртина», Міжнародний форум «Музика молодих» та ін.). Згодом композитор реалізував низку власних заходів у співпраці з Goethe-Institute в Україні, Польським Інститутом у Києві, Австрійським культурним форумом у Києві, Чеським центром,

Французьким Інститутом. Плідною є діяльність Б. Сегіна на посаді мистецького керівника українського колективу *Ensemble Nostri Temporis,* який спеціалізується на виконанні сучасної класичної музики. Від 2012 р. він є комерційним директором з питань розвитку сучасної музики Львівської національної філармонії імені Мирослава Скорика, артистичним директором Міжнародного фестивалю сучасної музики «Контрасти» та Міжнародних майстер-класів нової музики COURSE.

Творчий доробок композитора представлений усіма жанрами. Вагомий перелік у ньому складають твори камерно-інструментального жанру. Музикант вдало поєднує традиційну манеру письма з авангардними техніками. Так, прикладами опусів у сучасній композиторській техніці є "Talos" для струнного квартету (2014), «Без назви» для скрипки, віолончелі і фортепіано (2001, 2017), "Gamma Boötis" для скрипки і фортепіано (2015). Традиційною мовою написані «Пісня без слів» для скрипки соло і струнних (2013 / 2022), «Метаморфоза» для сопрано і струнних (2017). В усіх творах незалежно від обраної техніки Б. Сегін чітко декларує основне послання – говорити про стан людського буття максимально виразно, розкриваючи глибину духовного досвіду.

Аналіз сучасних досліджень. Творчість сучасного українського композитора Б. Сегіна у вітчизняному музикознавстві поки що не стала окремим об'єктом дослідження. Публікація А. Олексюка [3] висвітлює специфіку творів композитора для акордеона, їхнє значення в сучасному концертному репертуарі. Реалізації аудіовізуального проєкту «ЗвукоІзоляція» присвячена стаття А. Приходько [4]. Ураховуючи плідну діяльність композитора в різних жанрах академічної музики, вважаємо актуальним і доцільним подальше осмислення його музики.

Метою статті є вивчення камерно-інструментальної музики Б. Сегіна в контексті прагматичного підходу.

Об'єктом дослідження є камерно-інструментальна музика Б. Сегіна, а **предметом** – прагматичний вимір камерно-інструментальних творів («Пісні без слів», «Метаморфози», „La sensibilite") композитора.

Основна частина. Одним з найліричніших опусів Б. Сегіна в камерному жанрі є «Пісня без слів» для скрипки соло та струнних, яка має дві авторські редакції – 2013 і 2022 років. Прем'єра нової версії

твору відбулась у межах проєкту «Українська елегія. Скорбота. Музи не мовчать» восьмого квітня 2022 р. у виконанні струнної групи симфонічного оркестру Львівської філармонії під керівництвом Володимира Сивохіпа, соліст – Микола Гав'юк.

Для відновлення творчого процесу в 2022 р. через біль і травму композитору знадобилось спочатку звернутися до власних творів, написаних раніше, переосмислюючи їхній художньо-інтонаційний зміст. Лише після цього Б. Сегін зміг знову повернутися до написання музики[24]. Одним з таких опусів стала «Пісня без слів».

Сама назва твору вже є актом комунікації, адже промовляє до слухача ще до початку звучання музики. Вона викликає певну паралель з фортепіанними мініатюрами Ф. Мендельсона *Lieder ohne Worte.* Хоча композиторські стилі, естетика й контексти творчості авторів відрізняються, назва є прагматичним маркером, який відкриває простір для діалогу між епохами й художніми намірами.

Ф. Мендельсон створив «Пісні без слів» для фортепіано в першій половині XIX ст. – добу романтизму, коли музика набувала функції особистого щоденника почуттів. Його фортепіанні мініатюри мають пісенну інтонаційну основу й сприймаються як ліричний монолог, адресований слухачеві. Вони стали зразками інструментального жанру, що наслідує вокальну інтонацію без вербального тексту, в якому проявилась романтична ідея особистого, інтимного висловлювання.

Для Б. Сегіна «Пісня без слів» як жанр набуває нових сенсів, позначених болем і втратою. Створення автором другої редакції твору свідчить, що «безсловесність» музики стає не наслідуванням жанрових особливостей, а змістовним твердженням. Є те, що не можна сказати словами, але що має бути висловлене. На відміну від інтимної лірики Ф. Мендельсона у Б. Сегіна «Пісня без слів» постає як акт духовного мовлення – молитви, пам'яті. Соло скрипки уособлює голос, що промовляє несказане, а струнні – тембрально й акустично посилюють це послання.

«Пісня без слів» є не лише алюзією на європейську романтичну традицію, а й продовженням української національної інструментальної лірики, сформованої у творчості М. Лисенка, В. Косенка, Л. Ревуцького. Інтонаційна виразність, емоційна забарвленість, притаманні вітчизняній композиторській традиції,

[24] З особистої бесіди з Богданом Сегіним 21 березня 2025 р.

насамперед, виявились в інструментальних мініатюрах з мелодикою вокального типу. Отож, у «Пісні без слів» автор поєднав національні інтонаційні особливості з європейськими формами.

Окрім цього композиція є трансформацією ідей інструментального мовлення, що узагальнює досвід мовчання як форми пам'яті, скорботи. Тут музика стає не лише засобом художнього висловлювання, а й актом інтимного спілкування, тоді, коли слова втрачають свою силу. У назві твору «Пісня без слів» наявна прагматична стратегія міжкультурного діалогу: вона звертається до західноєвропейської традиції, але трансформує її в межах сучасного українського досвіду. Це є прикладом того, як форма залишається незмінною, а зміст змінюється залежно від часу й контексту.

Жанрова вальсова основа формує лірико-сповідальний характер твору. Тридольна пульсація надає музиці інерції. Мелодія, побудована секвенційно, легко запам'ятовується, а самі секвенції створюють ефект поступового розгортання внутрішнього монологу. Соло скрипки схоже на голос промовця, який передає основний зміст мініатюри. У діалозі соліста і партії акомпанементу відчувається тембральне злиття. Струнні підтримують й посилюють його звучання, тому сповідь сприймається органічно. Септими й нони в горизонталі й вертикалі музичної фактури часто звучать як затримання, створюючи щемливу інтонацію. Зазначені засоби викликають у слухача емпатію й співпереживання.

У середній частині комплементарний ритм та стрімкі висхідні пасажі в партії струнних посилюють емоційну напругу. Відбувається динамізація драматургічного розвитку – вихід за межі внутрішнього монологу. У репризі основна тема повертає слухача до меланхолійного вальсу. Піцикато струнних створює особливу атмосферу внутрішньої тиші.

Інструментальний твір «Метаморфоза» (2017) відображає світоглядні пошуки Б. Сегіна в контексті взаємодії людини та зовнішнього світу. У п'єсі композитор реалізує ідею безперервної трансформації музичного матеріалу, що відповідає загальній концепції метаморфози як філософській категорії змін, насамперед, внутрішньої трансформації особистості.

Твір складається з двох частин – статичної і динамічної. Так, перша налічує п'ять періодів повторної будови, які сприймаються як хвилі. Композиція починається з висхідного звукоряду у виконанні

контрабасів. Цей рух імітаційно підхоплюють віолончелі й альти. На їхньому тлі виникають короткі мотиви-мерехтіння скрипок з чотирьох шістнадцятих, які виринають з-поміж довгих нот музичної фактури. У партіях альтів і віолончелей з'являється акомпанемент з тріольним ритмом, що створює легке коливання. Ці формули швидко зникають, залишаючи довгі звуки в партії скрипок. Протягом п'яти періодів відбуваються певні зміни. У партії контрабаса з'являються синкопи, що активізують розвиток музичної тканини. Чергування мажорної і мінорної сфер звучання вносить колористичне забарвлення до загального процесу метаморфози. Перетворення виявляється в розширенні діапазону перших скрипок, які сягають *фа-дієза* третьої октави. Отже, розвиток відбувається на горизонтальному (тематичному) й вертикальному (регістровому) рівнях, що реалізує концепт метаморфози як безперервної зміни структури й засобів виразності в просторі й часі.

Друга частина є значно динамічнішою. Соло сопрано, появу якого готують струнні, додає нового тембру музичній партитурі. З висхідних і низхідних терцій у партії скрипок народжується вокаліз солістки, який уподібнюється інструментальному звучанню. Ритмічні зміни у вокальній партії, що відбуваються в другому реченні, сприяють розвитку в контексті загальної семантики твору. Характерним стає перехід від дієзних (*gis, Cis*) до бемольних (*B, Des*) гармоній, що змінює колористичне забарвлення партитури. Низка музичних перетворень призводить до кульмінації, яка відбувається в інструментальній післямові (166–172 тт.).

Отже, процес перетворення реалізований на музичному рівні: варіаційному розвитку тематичного матеріалу, ладогармонічних змінах, ускладненні ритмічних формул, динамічному зростанні від *mp* до *ff*, поступовому розширенні діапазону перших скрипок. Усі зміни об'єднуються в єдиний рух перетворень, що відображає загальну концепцію метаморфози як філософської категорії – трансформації внутрішнього стану.

Метаморфоза, реалізована в творі Б. Сегіна, має культурні паралелі, зокрема з літературною традицією Античності. Так, у творах Лукія з Патр, Луція Апулея, Овідія з однойменною назвою перетворення постає як природний і невідворотний процес розвитку форми й змісту. Найбільшої популярності зазнала поема Овідія «Метаморфози» з п'ятнадцяти книг, в якій автор через міфологічні

оповіді розкриває ідею безперервного перетворення – фізичного, духовного, етичного. На його думку, ніщо не залишається незмінним.

Хоча «Метаморфоза» Б. Сегіна не має прямого зв'язку зі згаданими вище творами, усі вони демонструють спільний філософський вектор – осмислення процесу безперервних змін. У музиці та літературних оповідях він набуває різних форм, однак об'єднується спільним філософським підґрунтям – визнанням змін як основи існування.

У контексті прагматики безсловесного музичного висловлення «Метаморфоза» продовжує ідею «Пісні без слів» – передати внутрішній стан лише засобами музичного мовлення. У обох творах смисловий наратив розгортається через інтонаційні, фактурні, артикуляційні, тембральні зміни. Однак у «Метаморфозі» автор акцентує увагу на процесі перетворення. Вокаліз в партії сопрано посилює концепцію мовлення без слів. За відсутністю вербального тексту носіями смислу стають ритмічне й ладогармонічне наповнення мелодії соло сопрано.

Серед камерних творів Б. Сегіна особливою делікатністю вирізняється „La sensibilite" для флейти й аудіозапису (2024), у якому автор по-новому осмислює зв'язок між звуком та внутрішнім світом людини. Для композитора він став своєрідним музичним дослідженням феномену чутливості. Автор запрошує слухачів до тихої розмови, адресованої тим, чий внутрішній світ багатий на нюанси, кого називають високочутливими людьми[25].

Прем'єра п'єси відбулась на фестивалі «Контрасти» в концерті «Марафон. Дух і подих» п'ятого жовтня 2024 р. Партію флейти виконала Наталія Кожушко-Максимів.

Б. Сегін зосередив свою увагу на темі внутрішньої чутливості як естетичної категорії та психологічного стану. Назва твору визначає напрям інтерпретації, звертаючись до глибинних переживань слухача, зокрема тих, хто ідентифікує себе як високочутливу людину.

П'єсу можна інтерпретувати як звукову метафору внутрішнього світу високочутливої особистості. Флейта уособлює «голос душі», що веде діалог з аудіозаписом – реальністю, у якій вона постійно реагує на незначні імпульси. У такому поєднанні твір постає як діалог між

[25] Термін HSP (High Sensitiv Person) – високочутлива людина увела до наукового обігу американська дослідниця Елайн Арон (Elaine Aron), яка почала свої дослідження в 1991 р. За її спостереженнями 20% людей відносяться до категорії високочутливих людей.

внутрішнім і зовнішнім, тілом і душею, людиною і світом. Його можна розглядати як музичне звернення не лише до високочутливих людей як окремої категорії, а й до стану людської свідомості, в якому ми іноді перебуваємо. У цьому контексті твір сприймається як об'єкт музичної терапії – його звукова семіосфера заспокоює нервову систему, справляє терапевтичний ефект. Музика виконує комунікативну функцію – вона говорить про те, чого не можна вимовити словами.

Важливим складником прагматичного виміру є використання нестандартних прийомів гри на флейті: свистячі тони, поєднання повітря зі звуком, спів в амбушур, вібрато, шепіт. Вони функціонують не як засоби тембрального збагачення, а як звукові жести, які передають вразливість, подих, коливання психоемоційного стану. Отож, флейта постає акустичним інструментом, що артикулює неструктуровані емоції та внутрішні метаморфози.

Аудіозапис зроблено в студійних умовах. Основу звукової палітри складають різні прийоми гри на флейті. Додатковим є тембр вібруючого скляного келиха. Автор власноруч утворив його обережним круговим рухом по краю посуду зволоженою пучкою пальця[26].

Звукова семіосфера представлена, переважно, у високому регістрі, що посилює відчуття тендітності й делікатності. Довгі звуки утримуються в середньому, що виділяє їх із загального звучання. В умовах мінливої структури вони виконують роль семантичного якоря.

Вирішальним у композиторському й виконавському аспектах постає не драматургічний розвиток, а сам процес, що відтворює стан. До яскравих прикладів подібного інтонаційного мислення належать твори „Spiegel im Spiegel" А. Пярта, «Тихі пісні», Постлюдії В. Сильвестрова. У композиціях звучання реалізується як форма рефлексії, що наближає музику до межі мовлення й тиші, де сенс виникає не з логіки побудови, а глибини емоційного досвіду. У медитативному просторі „La sensibilite", як і в згаданих творах, слухач зосереджується на звучанні як прояві духовного самопізнання.

У прагматичному вимірі композиції важливу роль відіграє візуальний аспект. Під час виконання твору на сцені відсутнє світло. Отож, флейтистка грає в темноті з невеликим освітленням нот на пульті. Це створює інтимну атмосферу в залі. Здається, що слухач

[26] З особистої бесіди з Богданом Сегіним 21 березня 2025 р.

несвідомо зазирає у внутрішній світ виконавиці. Така обстановка активізує емпатійне сприйняття, притаманне високочутливим людям: слухач не просто чує музику, він проживає в ній власний досвід. Динамічний рівень тримається в межах *mp* , що виключає надмірну експресію й підсилює ефект довіри. Відтак, обмеження візуальних засобів концентрує увагу слухача на звуковій семіосфері твору, яка віддзеркалює внутрішні переживання, близькі високочутливим людям.

Висновки. У камерно-інструментальній музиці Б. Сегін продовжує традиції зарубіжних і вітчизняних композиторів. Це виявилось у зверненні до жанрів інструментальної мініатюри («Пісня без слів»), мелодиці вокального типу, характерної для української композиторської школи. З-поміж тим автор транслює складні екзистенційні, емоційні стани. В умовах гуманітарних криз та особистих травм камерна музика набуває духовного осмислення як форма внутрішнього діалогу, пам’яті, трансформації тощо. Найважливішими показниками такого розуміння стає емоційне наповнення, взаємодія внутрішнього й зовнішнього, людини й навколишнього світу, встановлення емпатії між виконавцем і слухачем. Саме ці аспекти є домінантними в камерних творах Б. Сегіна.

За відсутністю вербального тексту композитор максимально виразно розкриває смисл промовленого інструментальними засобами. У «Пісні без слів», «Метаморфозі», „La sensibilite” носіями змісту стає тембрально-динамічне, ладогармонічне забарвлення, метроритмічна організація, прийоми звуковидобування, логіка розгортання музичного матеріалу.

Концептуальні засади камерних творів Б. Сегіна органічно вписані в ширший культурно-філософський дискурс, де музика постає не лише мистецтвом, а й способом осмислення болю, чутливості, буття. Тому камерна творчість Б. Сегіна виконує не лише естетичну, а й комунікативну, етичну, терапевтичну функції. Адже є те, що неможливо висловити словами, але що має бути промовлене.

Перспективи подальших досліджень вбачаємо у вивченні інших жанрів творчості Б. Сегіна.

Список використаних джерел і літератури:

1. Козаренко О. Національна музична мова в дискурсі постмодернізму. URL: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kozarenko-ethnicmuslang.html (дата звернення 28.01.2025).

2. Новицька Т. У часі, між часом, поза часом. The Claquers. 16.10.2023. URL: https://theclaquers.com/posts/12041 (дата звернення 18.04.2025).
3. Олексюк А. Акордеон крізь призму сучасності: Танго та Fantasia Galiciana львівського композитора Богдана Сегіна. *Українська музика*. 2019. Вип. 3–4 (33–34). С. 36–46.
4. Приходько А. Аудіовізуальний проєкт «ЗвукоІзоляція»: специфіка втілення концепційних та просторових композиційно-технічних принципів. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2024. Вип. 140. С. 188–202.
5. Саф'ян Д. За принципом Контрасту. The Claquers. 25.10.2021. URL: https://theclaquers.com/posts/7827 (дата звернення 20.04.2025).
6. Чібалашвілі А. Музика другої половини XX – початку XXI століття. *Концептуальність як ознака часу. Мистецтвознавство України*. Вип. 17. Київ: Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, 2017. С. 250–257.

References:

1. Chibalashvili, A. (2017). Muzyka druhoi polovyny XX–pochatku XXI stolittia. Kontseptualnist yak oznaka chasu [Music of the second half of the 20th and the beginning of the 21st century]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy.* Kyiv: Institute of Contemporary Art of NAS of Ukraine. 17, 250–257 [in Ukrainian].
2. Kozarenko, O. National musical language in the discourse of postmodernism [online] URL: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kozarenko-ethnicmuslang.html [in Ukrainian].
3. Novytska, T. (2023). U chasi, mizh chasom, poza chasom. [In time, between time, beyond time]. *The Claquers*. URL : https://theclaquers.com/posts/12041 [in Ukrainian].
4. Oleksiuk, A. (2019). Akordeon kriz pryzmu suchasnosti: Tanho ta Fantasia Galiciana lvivskoho kompozytora Bohdana Sehina [The accordion through the prism of modernity: Tango and Fantasia Galiciana by Lviv composer Bohdan Sehin]. *Ukrainska muzyka*. *3–4* (33–34), 36–46 [in Ukrainian].
5. Prykhodko, A. (2024) Audiovizualnyi proiekt «ZvukoIzoliatsiia»: spetsyfika vtilennia kontseptsiinykh ta prostorovykh kompozytsiino-tekhnichnykh pryntsypiv [The audiovisual project "Sound Isolation": specifics of the implementation of conceptual and spatial compositional and technical principles*]*. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. *140,* 188–202 [in Ukrainian].
6. Safian, D. (October 25, 2021) Za pryntsypom Kontrastu [By the principle of Contrast]. *The Claquers.* URL : https://theclaquers.com/posts/7827 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 27 квітня 2025 року

UDC 78.087.612
DOI 10.33287/222490

Гавеля Оксана Миколаївна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
професор кафедри психології та гуманітарних наук
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
тел.: (050) 16 - 76 - 62
e-mail: o.gavelya@ukr.net
https://orcid.org/0000-0002-7871-6813

Гавеля Олександра Русланівна,
доктор філософії (PHD), викладач кафедри культурології
Національного університету біоресурсів і природокористування
України
тел.: (050) 16 - 76 - 62
e-mail: o.gavelya@ukr.net
https://orcid.org/0000-0003-2599-0269

АРТТЕРАПЕВТИЧНІ ТЕХНІКИ РОБОТИ З ЖІНОЧНІСТЮ: ПРОЄКЦІЯ ЖІНОЧИХ АРХЕТИПІВ, РОБОТА З МАК, ЗАСТОСУВАННЯ ЗАСОБІВ ІЗОТЕРАПІЇ ТА МУЗИКОТЕРАПІЇ

Метою статті є узагальнення досвіду арттерапевтичної роботи з жіночністю шляхом застосування методів особистої та групової проєкції жіночих архетипів, технік МАК, засобів ізотерапії та музикотерапії. Практична апробація арттерапевтичної роботи з жіночністю відбулася під час проведення онлайн та офлайн занять з культурних практик арттерапії на базі Центру неперервної культурно-мистецької освіти НАКККІМ у 2023-2024 рр. та Навчально-тренінгового центру професійного розвитку НАКККіМ у 2025 р. До роботи залучалися групи фахівців закладів культури, які працюють в різних регіонах України. У ряді **методів** наукової розробки застосовувалися 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 навчальноосвітню практику Навчально-тренінгового центру професійного розвитку НАКККІМ та інших тренінгових центрів України, закладів, установ та підприємств культури і мистецтва таких

інноваційних форм роботи як арттерапевтична робота з жіночністю шляхом комплексного представлення методів особистої та групової проєкції українських жіночих архетипів, технік МАК, занять з ізотерапії та музикотерапії. **Висновки**. У результаті емпіричного дослідження нами було доведено доцільність впровадження у навчально-освітню практику Навчально-тренінгового центру професійного розвитку НАККІМ та інших тренінгових центрів, закладів, установ та підприємств культури і мистецтва України таких інноваційних форм роботи як арттерапевтична робота з жіночністю. Розроблені і представлені нами методи особистої та групової проєкції українських жіночих архетипів, впровадження технік МАК, занять з ізотерапії та музикотерапії довели свою ефективність. Ключовими характеристиками арттерапевтичної роботи з жіночністю є її високий рівень практичного значення для навчально-тренінгових занять, спрямованість на підвищення самооцінки сучасної жінки, самовираження через музику.

Ключові слова: арттерапія, культурна практика, навчально-освітня практика, жіночі архетипи, техніки МАК, ізотерапія, музикотерапія.

Havelia Oksana, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Professor of the Department of Psychology and Humanities at the National Academy of Culture and Arts.

Havelia Oleksandra, Doctor of Philosophy (PHD), Lecturer at the Department of Cultural Studies, National University of Life and Environmental Sciences of Ukraine

Art therapy techniques for working with femininity: projection of female archetypes, work with MAC, application of isotherapy and music therapy

The purpose of the article is to summarise the experience of art therapy work with femininity through the application of methods of personal and group projection of female archetypes, MAC techniques, isotherapy and music therapy. The practical testing of art therapy work with femininity took place during online and offline classes on cultural practices of art therapy at the National Academy of Management Personnel of Culture and Arts Centre for Continuing Cultural and Artistic Education in 2023-2024 and the National Academy of Management Personnel of Culture and Arts Training Centre for Professional Development in 2025. A number of scientific development **methods** used empirical research methods - observation and

generalisation, methods of analysis and synthesis, comparative and axiological approaches, as well as the structural and functional method. **The novelty** of the article is due to the theoretical understanding of the process of introducing such innovative forms of work as art therapy work with femininity into the educational practice of the Training and Development Centre for Professional Development of the National Academy of Management Personnel of Culture and Arts and other training centres of Ukraine, institutions, institutions and enterprises of culture and art through a comprehensive presentation of methods of personal and group projection of Ukrainian female archetypes, MAC techniques, isotherapy and music therapy classes. **Conclusions**. As a result of the empirical study, we have proved the feasibility of introducing such innovative forms of work as art therapy work with femininity into the educational practice of the Training and Development Centre of the National Academy of Management Personnel of Culture and Arts and other training centres, institutions, institutions and enterprises of culture and art of Ukraine. The methods of personal and group projection of Ukrainian female archetypes, implementation of MAC techniques, isotherapy and music therapy classes developed and presented by us have proven to be effective. The key characteristics of art therapy work with femininity are its high level of practical significance for educational and training sessions, its focus on increasing the self-esteem of a modern woman, and the ease of self-expression through music.

***The key words**:* art therapy, cultural practice, educational practice, female archetypes, MAC techniques, isotherapy, music therapy.

Постановка проблеми. Одне з головних завдань арттерапії - здійснення психологічної корекції людської особистості засобами мистецтва та творчості. Викладання курсу «Культурні практики з арттерапії» та впровадження його нами в навчально-освітню практику Навчально-тренінгового центру професійного розвитку НАКККІМ та інших тренінгових центрів України пов’язана з необхідністю підвищення кваліфікації керівників та спеціалістів закладів культури, теоретичною і практичною підготовкою до виконання їх функціональних обов’язків згідно сучасних вимог; гармонізацією їх розвитку через формування здатності до самовираження та самопізнання, навичок розв’язання міжособистісних та внутрішньоособистісних конфліктів, здатності до зняття стресу. Актуальність курсу вмотивована тим, що сучасний культуротворчий

простір передбачає здатність зберігати та примножувати моральні, культурні, наукові цінності і досягнення суспільства, на основі вивчення навчальної дисципліни, розуміння предмету, завдань, методів, напрямів, діагностичного та культурологічного потенціалу культурних практик з арттерапії.

Одним з розділів цього курсу є «Арттерапевтичні техніки роботи з жіночністю», зміст якого, результати емпіричних досліджень щодо його ефективності та необхідності впровадження у функціонування базової мережі закладів культури викладено в нашій статті.

Актуальність дослідження визначається відсутністю комплексного та системного вивчення арттерапевтичних технік роботи з жіночністю, спрямованих на підвищення самооцінки сучасної жінки, покращення її самопочуття, розвиток естетичного смаку, емоційного інтелекту, творчої уяви і фантазії, зняття тілесної напруги, активізації моторики, пробудження відчуття ритму, легкості самовираження через музику.

Огляд літератури. Ідеї Е. Гудвіна, Е. Стівенса, К. Реноса, В. Шелберна, С. Кримського, К. Хоптинської, Г. Юнга [3; 7; 9; 10; 12; 14; 15] про архетипи та їх вплив на поведінку людини та її самооцінку було покладено в основу емпіричних досліджень та навчально-тренінгової роботи з жіночністю та проєкції українських жіночих архетипів. Механізми функціонування метафоричних асоціативних карт (МАК) як ефективного засобу фототерапії, засобу психологічного консультування представлено в працях І. Борейчука, О. Блінова, Т. Лемешко [1; 2; 4] та ін., що стало основою для створення методик роботи з жіночністю за допомогою МАК. Можливості використання музики в арттерапії описано в працях О. Березівської, О. Дорошенко, Л. Матяш, Д. Рууд, К. Тревартен, М. Хіллер, М. Хут [5; 6; 8; 13; 16] та ін.

Метою статті є узагальнення досвіду арттерапевтичної роботи з жіночністю на тренінгах та культурних практиках з арттерапії шляхом представлення найбільш ефективних методів особистої та групової проєкції українських жіночих архетипів, технік МАК, занять з ізотерапії та музикотерапії.

Об'єктом дослідження є навчально-освітня та тренінгова діяльність Навчально-тренінгового центру професійного розвитку НАККІМ у напрямку арттерапевтичної діяльності, а **предметом** – процес впровадження методів особистої та групової проєкції

українських жіночих архетипів, технік МАК, ізотерапії та музикотерапії у роботу тренінгових центрів, закладів, установ та підприємств культури і мистецтва України.

Виклад основного матеріалу. Концепція архетипу пов’язана з поведінковими шаблонами та сценаріями, які живуть у колективному несвідомому суспільства і спонтанно визначають дії і думки кожної людини. К. Юнг запропонував універсальний перелік архетипів, які значною мірою відображені у всіх світових культурах [9]. Однак кожному народу притаманна їх деталізація через особливості поведінкових патернів, в яких відзеркалюються історичні та культурні процеси, особливості повсякденного життя людей.

Англійський психіатр та психоаналітик Дж. Боулбі запропонував теорію соціального розвитку людини, в якій онтогенез пов'язаний з філогенезом [11]. Такий підхід дозволяє вивчати жіночі архетипи одночасно в їх особистій проєкції та груповій взаємодії.

Американський дослідник Е. Стівенс в роботі «Живі архетипи» розглядає архетипи, вивчає внутрішні психічні прояви, що відбуваються у свідомості людини у формі символів, образів, інтуїції, почуттів, слів тощо [15]. Е. Стівенс вказує на важливість розуміння внутрішніх афективних і символічних процесів, спираючись на ідею К. Юнга про «архетипи», що діють через «колективне несвідоме». В людей існують певні психічні та поведінкові форми, які, досягають унікального вираження в кожному індивіді, й водночас універсально присутні в усіх членах людського виду. На відміну від особистої психіки, ця частина несвідомого є універсальною [15, 10–20]. Теорії Е. Стівенса та К. Юнга були використані нами в емпіричному дослідженні групової проєкції українських жіночих архетипів.

Українська дослідниця К. Хоптинська виділяє вісім основних українських архетипів [7]. Жіночі архетипи, описані К. Хоптинською – це *Мавка, Солоха, Кайдашиха, Панночка.* На її думку, найбільш поширеним серед українок є архетип Кайдашихи. Зазвичай це очільниці управлінь, лікарень, дитсадків, бухгалтери на підприємствах, голови сільрад і територіальних громад. В їхньому ідеальному світі всі мають бути нагодованими, хата прибрана, комора повна, вони завжди раді гостям.

Нами було розроблено арттерапевтичну техніку роботи з жіночністю, практична апробація використання якої відбулася під час проведення онлайн та офлайн занять з культурних практик арттерапії

в травні 2023 року (група з 30 чол.), в червні 2023 року (група з 30 чол.), у вересні 2023 року (група з 30 чол.), у лютому 2024 року (4 групи по 40 чол.), у березні 2024 року (2 групи по 35 чол.), у червні 2024 року (1 група з 35 чол.), у січні 2025 року (2 групи по 30 чол.), у 2025 року березні (1 група 15 чоловік), у квітні 2025 року (1 група 30 чоловік) на базі Навчально-тренінгового центру професійного розвитку НАКККіМ. До культурних практик з арттерапії залучалися групи фахівців закладів культури, які працюють в різних регіонах України.

Методика включала декілька етапів роботи. *На першому етапі роботи* ми працювали з 5 українськими жіночими архетипами: *Панночка, Наймичка, Солоха, Кайдашиха, Княгиня.* З метою візуалізації образів та використання проєктивного методу психології, нами було підібрано МАК до кожного жіночого архетипу.

На психологічному тренінгу учасницям було запропоновано описати обраний ними образ, зображений на картці. Кожна з учасниць обирала і описувала той архетип, який викликав у неї найбільшу емпатію, був співзвучний її особистим переживанням. Відбувалася проєкція особистих якостей учасниць на обрані ними архетипи. Наприклад, описуючи образ *Панночки,* одна з учасниць звернула увагу, що сучасна українська панночка, так само як панночка XIX ст., яка зображена на картці, гарно вдягнена, слідує тенденціям моди, в неї привабливе обличчя, акуратна зачіска, чудова фігура і постава, вишуканий смак.

Архетип *Наймички* – це соціально-незахищена жінка. Учасниці зробили висновок, що сучасна Наймичка має шанс бути щасливою жінкою, яка будує успішну кар'єру. Розмову про архетип Наймички було завершено словами Б. Лепкого: «Наймичка – один із найгарніших малюнків української жінки, твір, писаний у євангельському настрої, без злості, злоби, без усякого людського гріха». Архетип *Солохи* викликав жваве обговорення в групі. Жінка, яка обрала цю картинку, зазначила, що образ Солохи чудово втілила сучасна українська співачка СолоХа. Це красива і яскрава жінка, яка не шкодує грошей на наряди та візажистів. Вона завжди доглянута, вважає себе жінкою, яка живе в сучасному світі. В своїх піснях вона закликає постійно працювати над собою і ніколи не здаватися. Жінки, які брали участь в обговоренні архетипу Солохи, зробили висновок, що для неї важливо завжди знаходитись в центрі уваги, сміливо рухатись до омріяної мети.

Жінка, яка обрала образ *Кайдашихи,* зазначила, що вона уявляє її громадською активісткою, яка любить допомагати людям. Цей образ їй близький, тому що її саму в селі люди знають, і завжди звертаються за допомогою. Жінка багатодітна, але встигає все зробити вчасно, подбати про рідних, вдягається скромно, але зі смаком. В ході розмови жінка зізналася, що коли її доньки підросли, то почали їй дарувати новий одяг. Вона спочатку відмовлялася, але коли почала вдягатися вишукано і дорого, то відчула що все життя про це мріяла. Учасниці, які брали участь в обговоренні архетипу Кайдашихи, дійшли висновку, що всім важливо працювати над своєю жіночністю.

Жінка, яка обрала архетип *Княгині*, сказала, що відносить себе до культурної еліти України, тому їй співзвучний цей образ. Ці жінки вміють гарно вдягатися, розумні, чудово володіють словом, знають собі ціну. Учасниця зазначила, що сама є директоркою музею, активною громадською діячкою, публічною людиною. Жінки, які брали участь в обговоренні цього архетипу, дійшли висновку, що Княгиня постійно працює над своєю жіночністю, але їй варто навчитися знімати стрес, більше відпочивати.

Після опрацювання архетипів українських жінок, ми перейшли *до другого етапу.* Ця методика була також побудована на роботі з метафоричними асоціативними картами (МАК). За їх допомогою в артерапевтичній групі опрацьовувалися ролі *Принцеси або «Хорошої дівчини»* та *«Поганої дівчини».*

При обговоренні в групі образу «Хорошої дівчини», більшість жінок зазначили, що цей архетип у них проявляється через здатність радіти простим речам, високу емоційність та прагнення виявляти високоорганізовану соціальну поведінку. На їх думку, *Принцесі* властиві легкість і життєрадісність. Вона прагне до естетики, здатна помічати та створювати прекрасне, має розвинену уяву. Одна жінка сказала, що завжди уявляла себе Принцесою, тому з дитинства мріяла про казково щасливе життя в дорослому віці. Жінки, які брали участь в обговоренні цього архетипу, дійшли висновку, що «Хороша дівчина» керується високими ідеалами, прагне до духовного зростання, дбає про тварин і рослини, співчуває слабким, любить романи та мелодрами зі щасливим кінцем, уявляє себе на місці прекрасних героїнь.

При обговоренні в групі архетипу «Поганої дівчини», більшість жінок підкреслили, що в їхньому житті часто не вистачає сміливості стати на деякий час «Поганою дівчиною» і взяти на себе повну

відповідальність за прийняті рішення. Жінки зробили висновок, що постійно граючи роль «Хорошої дівчини» можна не побудувати омріяну кар'єру, прожити сценарій чужого життя. І навпаки, приймаючи роль «Поганої дівчини» вони починають поводити себе більш сміливо, вдягаються яскравіше, проявляють привабливість «Солохи», відстоюють свою незалежність як особистості.

На третьому етапі роботи жінки працювали над *технікою ізотерапії «Я-Посудина».* Мета - усвідомлення особливостей жіночого «Я». Жінки отримали завдання: на аркуші А 4, за допомогою олівців чи фарб, намалювати посудину. Розмір, наповнення і зовнішнє її оформлення вони обрали самостійно та довільно. Після закінчення малювання посудини учасниці мали відповісти на запитання, що були подані у рефлексивному аналізі. Далі відбувалася інтерпретація їх робіт.

На четвертому етапі ми використали техніку *«Я-плаття».* Вид артерапії: ізотерапія. Мета – дослідження особистісної ідентичності, розширення рольового репертуару, усвідомлення власної унікальності та самоцінності як жінки, розвиток позитивного і цілісного образу *Я*. Жінки отримали завдання уявити плаття, з яким вона себе асоціює та на аркуші А4, за допомогою олівців чи фарб, намалювати його, чітко відобразивши кольори, деталі, фасон, довжину тощо. Після завершення малюнку, вони дали відповідь на запитання для рефлексивного аналізу. Далі відбувалася інтерпретація їх робіт.

На п'ятому етапі роботи ми провели сеанс ізотерапії «*Арттерапія краси».* З метою візуалізації образів нами було підібрано асоціативні картки із зображеннями жіночих образів: *«Жінка та птах» Пабло Пікассо; «Grande Masque» Анрі Matic; «Сльози» Ман Рей; фото дівчини (Сукня: Dior, Капелюх: Biliana); «Жінка з вуаллю» Jacques-Émile Blanche; фото дівчини (сукня, Givenchy*).

Кожна учасниця повинна була обрати одну асоціативну картку і усно її описати. Одна з жінок зазначила, що особливе враження на неї справила репродукція картини «Жінка та птах», де рукою *Пабло Пікассо* намальована тонка лінія, за допомогою якої художник створив неповторний малюнок жіночого обличчя і птаха. На думку учасниці арттерапевтичної практики – це зразок творчості, в якому можна черпати натхнення нескінченно.

На сеансі ізотерапії «*Арттерапія краси»* жінки мали можливість створити свій фотообраз з оригінальним макіяжем (втілити ідею їм

допомогли запрошені на сеанс професійний візажист та фотограф). Після цього учасниці обговорили зміни, які з ними відбулися.

На шостому етапі роботи ми використали техніки музикотерапії в роботі з жіночністю. *Музикотерапія* розглядалася нами як система психосоматичної та духовної регуляції функцій організму людини, завдяки впливам музично-організованих акустичних хвиль. Ритм, мелодію, гармонію, які втілені в музичному творі ми застосовували як носії психологічного впливу на фізичну, емоційну, інтелектуальну, соціальну, естетичну та духовну сферу людини. За допомогою таких музичних практик, як вільна імпровізація, спів, композиція, слухання, обговорення музики чи рух під музику досягалися ряд терапевтичних цілей: активізувалася моторика, емоційний розвиток, відчуття ритму та підвищувалася самооцінка жінок. Для групової психокорекційній роботи з жіночністю ми обрали активний варіант музикотерапії. Для цього ми використовували набір музичних інструментів: дзвіночки, барабан, гітару, сопілку, цимбали. Ми запропонували жінкам програти певні ситуації, теми, схожі із темами програвання ролей, малюнка. Для цього вони вибирали музичний інструмент та інструмент для своєї партнерки, і потім за допомогою звуків створювався музичний діалог.

Висновки. У результаті емпіричного дослідження нами було доведено доцільність впровадження у навчально-освітню практику таких інноваційних форм роботи як арттерапевтична робота з жіночністю. Розроблені і представлені нами методи особистої та групової проєкції українських жіночих архетипів, технік МАК, занять з ізотерапії та музикотерапії довели свою ефективність. Це було підтверджено результатами емпіричних досліджень та позитивними відгуками учасниць, які були залучені до цієї роботи. Ключовими характеристиками арттерапевтичної роботи з жіночністю стали її високий рівень практичного значення задля навчально-тренінгових занять, спрямованість до підвищення самооцінки сучасної жінки, покращення її самопочуття, розвитку естетичного смаку, емоційного інтелекту, творчої уяви і фантазії, зняття тілесної напруги, активізації моторики, пробудження відчуття ритму, легкості самовираження через музику.

Проведене дослідження свідчить, що вивчення і розроблення методів особистої та групової проєкції українських жіночих архетипів, технік МАК, занять з ізотерапії та музикотерапії має **наукові**

перспективи. Зокрема, глибшого аналітичного осмислення потребують методичні засади використання культурних практик музикотерапії в Україні, необхідності їх розвитку з метою корекції поведінки особистості і зняття стресу.

Список використаних джерел і літератури:

1. Блінов О.А. Метафоричні асоціативні карти як сучасний метод психологічної хірургії. *Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки*: зб. наук. пр. КНУ ім. Тараса Шевченка. Київ. 2016. Вип. 4 (29). С. 6–11.
2. Борейчук І. Механізми функціонування метафоричних асоціативних карт у психологічному консультуванні. *Простір арт-терапії: ресурси зцілення*: Матеріали XI міжнародної міждисциплінарної науково-практичної конференції (3 – 4 квітня 2014 р.). Київ: Золоті ворота, 2014. 198 с.
3. Кримський С. Архетипи. Філософський енциклопедичний словник / гол. ред. В.І. Шинкарук; Інститут філософії ім. Г.С. Сковороди НАН України. Київ: Абрис, 2002. 742 с.
4. Лемешко Т. 50 технік з МАК на всі випадки життя. Україна, 2017. 61 с.
5. Музикотерапія: методи, техніки та застосування / О.В. Дорошенко, Л.В. Матяш, О.В. Березівська та ін. Київ: Національний музичний академічний науково-культурний центр, 2017.
6. Музична психотерапія: психотерапевтичні вправи / М. Хіллер; пер. з англ. О.В. Гаркавенко. Київ: Наш формат, 2018.
7. Хоптинська К. Базові українські архетипи. Система національних архетипів. 2021. URL: https://medium.com/khoptynska/базові-українськіархетипи-c581204900ea.
8. Хут М. Вплив музики на психіку людини. Наукові записки ТНПУ імені Володимира Гнатюка. Серія: Психологія, 2(33), 2018. С. 30–36.
9. Юнг К.Г. Архетипи і колективне несвідоме. Переклад К. Котюк. Львів. 2018. 608 с.
10. Goodwyn E. Approaching archetypes: reconsidering innateness. Journal of Analytical Psychology. 55 (4). 2010. P. 502–521.
11. Bowlby J. Maternal Care and Mental Health. Geneva: W.H.O. Monograph. 1952. 63 p.
12. Renos K. The Handbook of Jungian Psychology: Theory, Practice and Applications. New York: Routledge. 2006. 205 p.
13. Ruud E. Music therapy: A perspective from the humanities. Routledge. Barcelona publishers. 2010. 209 p.
14. Shelburne Walter. Mythos and logos in the thought of Carl Jung : the theory of the collective unconscious in scientific perspective. New York: SUNY Press. 1988. 180 p.
15. Stevens Anthony. Living Archetypes. The selected works of Anthony Stevens. New York, NY: Routledge. 2016. 155 p.
16. Trevarthen, C., & Malloch, S.. Communicative musicality: Exploring the basis of human companionship. British Journal of Psychotherapy. 26 (1). 2010. P. 100–105.

References:

1. Blinov, O.A. (2016). Metaphorical associative maps as a modern method of psychological surgery. *Actual problems of sociology, psychology, pedagogy*: collection of scientific papers of Taras Shevchenko NUK. Is. 4 (29). Kyiv, 6–11 [in Ukrainian].
2. Boreychuk, I. (2014). Mechanisms of functioning of metaphorical associative maps in psychological counselling. *Art therapy space: resources of healing:* Materials of the XI International Interdisciplinary Scientific and Practical Conference (3 – 4 April 2014). Kyiv, 198 [in Ukrainian].
3. Krymsky, S. (2002). Archetypes. Philosophical Encyclopaedic Dictionary. Kyiv, 742 [in Ukrainian].
4. Lemeshko, T. (2017). 50 techniques with MAC for all occasions. Ukraine. 61 [in Ukrainian].
5. Doroshenko, O.V., Matiash, L.V., Berezivska, O.V. (2017). Music therapy: methods, techniques and application. National Music Academic Scientific and Cultural Centre. Kyiv [in Ukrainian].
6. Musical psychotherapy: psychotherapeutic exercises (2018) / M. Hiller; translated from English by O. Harkavenko. Kyiv: Our format [in Ukrainian].
7. Khoptynska, K. (2021). Basic Ukrainian archetypes. The system of national archetypes. Kyiv [in Ukrainian].
8. Hut, M. (2018). The influence of music on the human psyche. *Scientific Notes of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University*. Series: Psychology, 2(33). Ternopil, 30–36 [in Ukrainian].
9. Jung, C.G. (2018). Archetypes and the Collective Unconscious, 608 [in Ukrainian].
10. Goodwyn, E. (2010). Approaching archetypes: reconsidering innateness. Journal of Analytical Psychology. 55(4). 502–521 [in English].
11. Bowlby, J. (1952). Maternal Care and Mental Health. Geneva: W.H.O. Monograph. 63 [in Switzerland].
12. Renos, K. (2006). The Handbook of Jungian Psychology: Theory, Practice and Applications. New York: Routledge. 205 [in English].
13. Ruud, E. (2010). Music therapy: A perspective from the humanities. Routledge. Barcelona publishers. 209 [in Spain].
14. Shelburne Walter. (1988). Mythos and logos in the thought of Carl Jung : the theory of the collective unconscious in scientific perspective. New York: SUNY Press. 180 [in English].
15. Stevens Anthony. (2016). Living Archetypes. The selected works of Anthony Stevens. New York, NY: Routledge. 155 [in English].
16. Trevarthen, C., & Malloch, S. (2010). Communicative musicality: Exploring the basis of human companionship. British Journal of Psychotherapy. 100 – 105 [in England].

Стаття надійшла до редакції 27 лютого 2025 року

UDC 78.071.2
DOI 10.33287/222491

Булгак Дар'я Сергіївна,
викладач кафедри оркестрових інструментів
Дніпровської академії музики
тел. (093) 906 - 26 - 45
e-mail: d.bulhak@dk.dp.ua
https://orcid.org/0000-0001-7516-4892

Жеменюк Олександр Олексійович,
викладач кафедри оркестрових інструментів
Дніпровської академії музики
тел. (095) 320 - 33 - 32
e-mail: o.zhenenyuk@dk.dp.ua

Акіменко Юрій Станіславович,
викладач кафедри оркестрових інструментів
Дніпровської академії музики
тел. (097) 727 - 69 - 09
e-mail: jazzyu87@gmail.com

ПРИНЦИП БУДОВИ ІМПРОВІЗАЦІЙ СЛАЙДА ХЕМПТОНА ТА КЕРТІСА ФУЛЛЕРА (на прикладі композиції „Autumn leaves")

Мета статті – проаналізувати та здійснити порівняння імпровізації Слайда Хемптона та Кертіса Фуллера на тему композиції „Autumn Leaves". **Методологія** пропонованої наукової статті ґрунтується на аналізі, синтезі, порівняльному підході у вивченні матеріалу. Задіюються також емпіричні методи дослідження, а саме – спостереження та узагальнення. Важливого значення у розбудові теми дослідження набуває структурно-функціональний метод. **Наукова новизна** представленого наукового дослідження постає у тому, щоб показати варіанти імпровізації на один надзвичайно відомий джазовий стандарт музикантів одного часового періоду. **Висновки**. „Autumn Leaves" є всесвітньою відомою піснею та джазовим стандартом. Ця пісня пройшла довгий шлях від французької пісні на слова Жака Превера до англійської версії Джонні Мерсера. Написана композитором Жозефом Космою для балету „Le Rendez-vous" Ролана Петі музика „Les Feuilles mortes" не була спочатку сприйнята

публікою. Популярний співак Ів Монтан який вніс пісню до свого репертуару і зробив запис в 1949 р. вплинув на історію цієї музичної композиції. Але знадобилося ще багато часу, щоб пісня отримала заслужене визнання і стала надзвичайно відомим джазовим стандартом. Ця пісня входить до репертуару численних всесвітньо відомих джазових музикантів, серед яких є Слайд Хемптон та Кертіс Фуллер.

Ключові слова: „Autumn Leaves", Слайд Хемптон, Кертіс Фуллер.

Bulhak Daria, teacher of the department orchestra instruments of the Dnipro Academy of Music

Zhemeniuk Oleksandr, teacher of the department orchestra instruments of the Dnipro Academy of Music

Akimenko Yuriy, teacher of the department orchestra instruments of the Dnipro Academy of Music

Principle of structure of slide Hampton's improvisations and Curtis Fuller using the example of the Ccomposition „Autumn Leaves"

The purpose of the work is to analyze and compare the improvisations of Slide Hampton and Curtis Fuller on the composition „Autumn Leaves". **The methodology** of the scientific article is based on the analysis, synthesis, and comparative approach in studying the material. **The scientific novelty** of the work is to compare the approach to improvisation of trombone performers of the same time period. **Conclusions**. „Autumn Leaves" is a world-famous song and jazz standard. This song has gone through a long path of changes from a French song with lyrics by Jacques Prévert to the English version by Johnny Mercer. The music „Les Feuilles mortes" written by composer Joseph Cosma for the ballet „Le Rendez-vous" by Roland Petit was not initially perceived by the public. Popular singer Yves Montand, who included the song in his repertoire and recorded it in 1949, influenced the history of this composition. But it took a long time for the song to receive the recognition it deserved and become a jazz standard. This song is included in the repertoire of numerous jazz musicians, including Slide Hampton and Curtis Fuller.

The key words: „Autumn Leaves", Slide Hampton, Curtis Fuller

Постановка проблеми. „Autumn Leaves" – це відомий джазовий стандарт, який міцно увійшов до репертуару виконавців джазу. Вивчаючи імпровізації великих музикантів, джазові виконавці мають

можливість побачити варіанти побудови композиції, виконавські прийоми та виявити основні риси стилю музикантів. Виконавці на тромбоні можуть дізнатися, які прийоми можна використовувати у своїй імпровізації і які виконавські завдання можна перед собою поставити.

Актуальність теми дослідження. Актуальність цієї теми підтверджується тим, що „Autumn Leaves" виконують чи не на кожному джем-сейшені. Музиканти, вивчаючи цей стандарт, аналізують соло великих виконавців, пізнають їх стиль, манеру виконання, принципи побудови імпровізації та застосовують отримані знання у своїх імпровізаціях.

Огляд літератури. У цій роботі використовувалася література з мистецтва джазу та історії джазових стандартів, а саме: О. Войченко «Джазове мистецтво в просторі художньої практики XVIII – XXI століть», О. Воропаєва «Джаззінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі», І. Горват «Основи джазової інтерпретації», Д. Теребун «Джаз як мистецтво діалогу», Philippe Baudoin „History and Analysis of «Autumn Leaves»". Також використовувалася література з мистецтва гри на тромбоні, та література з життя та творчості великих тромбоністів: Г.П. Марценюк «Тромбон: історія і сьогодення», Kenny Crane „Developing Jazz Trombone Technique", Bartczak, Adam E. „The relationship of jazz trombone performance to composing and arranging: Interviews with four notable trombonist/composers", Barry Davis „Backstage with Curtis Fuller".

Мета статті – проаналізувати підхід до побудови імпровізації Слайда Хемптона та Кертіса Фуллера на прикладі композиції „Autumn leaves".

Об'єктом дослідження – пісня „Autumn leaves" у творчості великих джазових виконавців, а **предметом** – джазовий стандарт „Autumn leaves" в творчості Слайда Хемптона та Кертіса Фуллера.

Виклад основного матеріалу. „Autumn Leaves" – пісня, яка має велике значення у світі джазу. У 2012 році історик джазу Філіп Бодуен назвав цю пісню «найважливішим неамериканським стандартом» і зазначив, що «вона була записана близько 1400 разів тільки мейнстрімними і сучасними джазовими музикантами і є восьмою мелодією, яку найчастіше записують джазмени» [11, 2].

„Autumn Leaves” – це англомовна версія французької пісні „Les Feuilles mortes” („The Dead Leaves”). Пісня почала своє життя в 1945 році як вірш Жака Преверта. Мелодія була написана композитором Жозефом Космою як па-де-де для балету «Рандеву», який був представлений Роланом Петі в 1945 році. Два роки по тому, коли режисер Марсель Карне зняв фільм про балет, Косма поклав на музику вірш Преверта. Пісня „Les Feuilles Mortes” – це пронизливі роздуми про кохання, втрату та плин часу. Цей класичний французький шансон, пронизаний меланхолією та ностальгією, досліджує швидкоплинність стосунків і тривалий вплив спогадів. Пісня починається з прагнення слухача згадати щасливіші дні, коли людей пов'язувала тісна дружба, коли життя здавалося яскравішим. Цей тужливий спогад задає тон усьому твору, підкреслюючи, як минуле щастя різко контрастує з сьогоденням. У фільмі мелодію грає весь оркестр, потім вона звучить на губній гармошці і завершує пісню вальс, який знову грає весь оркестр. Виконавець головної ролі, популярний співак на ім'я Ів Монтан, хоч і не співав повністю пісню в фільмі, але додав її до свого концертного репертуару.

Спочатку пісню було сприйнято прохолодно. Жодного ритму, надто складна структура – усе йшло проти неї. Монтан продовжував виконувати цю пісню і за кілька років вона стала його найбільшим хітом і найпопулярнішою піснею. Найуспішнішим комерційним записом «Les Feuilles mortes» став запис Іва Монтана у 1949 році, який розійшовся тиражем у мільйон копій протягом 5 років. Після цього пісню почув увесь світ.

Майкл Голдсен, який очолював відділ музичних видавництв Капітолію, закохався в цю пісню і в 1950 році попросив Джонні Мерсера написати англійський текст на цю пісню. У той час Мерсер був засновником і партнером Capitol Records. Мерсер погодився – і незабаром забув про це. Гольдсен згадує: «Я чекав пару місяців. Нарешті до крайнього терміну залишалося, начебто, три тижні, а віршів все ще немає. Я сказав: «Гей, Джоне, залишилося лише три тижні і я втрачу пісню». Він сказав: «Я їду в Нью- Йорк у п'ятницю. Я напишу її в поїзді і відправлю тобі з Нью-Йорка. Вона з'явиться у тебе протягом тижня. Забери мене і відвези на вокзал». Він жив на острові Де Лонгпре. Я затримався. Я запізнився на п'ятнадцять хвилин, але ми ще мали час. Я побачив Джонні на ґанку, і він щось прибивав до дверей. Я сказав: «Гей, Джон, мені шкода, що я запізнився, але у нас є

багато часу». Він сказав: «Я думав, можливо, у вас надзвичайна ситуація. Поки я чекав, я написав вірш». Ми сіли в машину, і він прочитав мені текст пісні. На очі навернулися сльози» [11, 3].

Джонні Мерсер дав назву цій пісні – „Autumn Leaves". Англійський вірш став значно коротший за французьку версію. У французькому оригіналі ключова фраза „C'est une chanson" починається з 13-го рядка, тоді як в англійському тексті починається з першого. Джонні Мерсер не залишив оригінальну назву пісні, яка перекладається як «The Dead Leaves» тому що вона не підійшла б для американської популярної пісні. Джо Стаффорд, у якого був контракт з Capitol Records, був першим, хто записав «Autumn Leaves». Однак пісня не стала хітом, поки піаніст Роджер Вільямс не записав її в 1955 році.

Роджер Вільямс підписав контракт з Дейвом Каппом з Kapp Records, коли той почув гру Вільямса в лаунжі готелю. Вільямс випустив альбом «The Boy Next Door», а потім і пісню «Autumn Leaves». «Autumn Leaves» була записана за пропозицією Каппа і Вільямс, який раніше думав, що пісня називається «Falling Leaves», сказав: «Перше, що спало на думку, це зіграти всі ці пробіжки по клавіатурі, тому що я намагався зробити так, щоб це звучало як падаюче листя». [11,3] Вільямс виконав композицію за підтримки оркестру під керівництвом Гленна Оссера. Перший запис тривав трохи більше 3 хвилин, і Кепп запропонував прискорити його, щоб він не перевищував 3 хвилин, що Вільямс належним чином і зробив.

Пісня стала хітом номер один у США у 1955 році, ставши першим фортепіанним інструменталом, який досяг першого місця у популярному музичному чарті Billboard. Він залишався на першому місці протягом чотирьох тижнів у чарті бестселерів. Пісня розійшлася тиражем у два мільйони копій по всьому світу, і вона залишається найбільш продаваною фортепіанною платівкою всіх часів. Вільямс також перезаписав мелодію для Kapp, у стерео та з хоровими та оркестровими супроводами, щоб відсвяткувати її 10-річчя у 1965 році.

Після запису Вільямса на фортепіано, такі виконавці, як Стів Аллен, Мітч Міллер, Рей Чарльз Сінгерс, Джекі Глісон і Віктор Янг, зробили виконання пісні, встановивши її як джазовий стандарт.

Пісня стабільно записувалася протягом 1950-х років провідними поп-вокалістами, включаючи Стіва Конвея, Бінга Кросбі, Нета Кінга Коула. Зокрема, Нет Кінг Коул перетворив її на хіт, а також записав

версії французькою та японською мовами. Наполовину французька, наполовину англійська версія була випущена Едіт Піаф у 1951 році.

Пісня також була швидко прийнята багатьма інструментальними джазовими виконавцями, такими як: Арті Шоу, Стен Гетц, Кел Тьядер, Ахмад Джамал, Кеннонболл Еддерлі, Майлз Девіс, Білл Еванс, Джон Колтрейн. Ця пісня стала фірмовою мелодією Бена Вебстера в його подальшій кар'єрі.

«Autumn Leaves» залишається популярним вибором для початківців джазменів, оскільки прогресія акордів залишається в межах кола квінт. Хоча безпосередньо перед кінцем хроматично низхідні акорди можуть створити деякі проблеми для виконавців.

Оригінальна версія пісні відрізняється від її англійської версії. Філіп Бодуен у своїй статті «History and Analysis of “Autumn Leaves”» наводить приклад оригінальної пісні та її пізніші версії. «За роки, що минули з моменту першої публікації, пісня зазнала кілька коригувань. Вірш має 24-тактову форму AA'B, хоча спочатку він був написаний у дванадцяти тактах. Хорус форми AA'BC спочатку був написаний у шістнадцяти тактах, але зараз його зазвичай розглядають як 32-тактову структуру. Мелодія зазвичай виконується в 4/4 в середньому темпі в тональності соль мінор, хоча оригінальна редакція написана ля мінор. Вступні 24 такти пісні написані у розмірі 6/8. Коли починається приспів, то він не починається з затакту, а починається з першої долі такту після восьмої паузи. Отже, щоб досягти належного закінчення, композитор повинен був вставити такт 2/4 перед фінальною чотиритактною секцією, розширивши таким чином мелодію до шістнадцяти з половиною тактів. Косма, без сумніву, усвідомлював, що його перше написання мелодії хорусу було хитким, з додатковим тактом на 2/4. Для наступного друку нот, були витіснені перші три ноти, які тепер стали затактом. Таком у пізнішому виданні куплет вже був написаний не в 6/8, а в 4/4, приспів мав довжину 16 тактів, а вся мелодія звучала в тональності мі мінор. Ті ж риси можна знайти в нотах виданих американським видавництвом Ardmore Music, з Роджером Вільямсом на обкладинці, але в нотах куплет не був включений, тому що Джонні Мерсер не написав для цього слів» [11, 4]. Також у цій статті обговорюється гармонічна прогресія пісні. «У першій чотиритактній секції цієї версії ми знаходимо таку прогресію акордів (тут транспоновано на соль мінор): Gm- Cm. F7 - Bb. Eb - Ami7b5. D7 - Gm. Навряд чи це нова прогресія, оскільки її можна

знайти в «Пасакалії соль мінор» Генделя, яка спочатку була останньою частиною його «Клавесинної сюїти» соль мінор (HMW 432), опублікованої в 1720 році. Оскільки Косма вивчав композицію та диригування в Будапештській академії Ліста, він, мабуть, знав Твір Генделя. Подібну прогресію можна знайти пізніше і в першій частині «Сонати F» Моцарта (K 332), опублікованій в 1784 році».[11,4].

Пісня, у своєму затвердженому як джазовий стандарт, вигляді написана у формі AABC в тональності G-moll. „Autumn Leaves" пропонує популярний спосіб знайомства джазових музикантів з джазовою гармонією, оскільки прогресія акордів складається майже виключно з послідовностей II-V-I та II-V, характерних для джазу. Прогресія акордів в розділі A (C-7 F7 Bbmaj7 Ebmaj7 A-7b5 D7b13 G-6) є прикладом прогресії кола квінт. У розділі B гармонічна прогресія йде в іншому порядку і приходить у Bbmaj7 (A-7b5 D7b13 G-6 C-7 F7 Bbmaj7 Ebmaj7). У наступному розділі C з'являється хроматична прогресія (G-7 Gb7 F-7 E7), що призводить до G-6.

Серед музикантів, які зверталися у своїй творчості до цієї пісні, треба назвати двох великих джазових тромбоністів: Слайда Хемптона та Кертіса Фуллера. Обидва тромбоністи жили в один часовий період – 1932 - 2021. В обох музикантів в альбомах 1959 р. зустрічається пісня "Autumn Leaves".

Слайд Хемптон – американський джазовий тромбоніст, аранжувальник і композитор. У віці 12 років він почав грати в сімейному гурті The Duke Hampton Band. Це був стартовий майданчик для кар'єри, яка привела його по всьому світу, граючи з усіма, від Лайонела Хемптона, Діззі Гіллеспі та Мейнарда Фергюсона до Арта Блейкі, Теда Джонса та Мела Льюїса, Макса Роуча, Баррі Харріса та інших.

У 1960 році він сформував свій власний октет, створений за зразком Майлза Девіса, як він розповів в інтерв'ю. «Протягом багатьох років я слухав кілька груп, які мені подобалися», – сказав Хемптон. «Я вважаю, що октет Майлза Девіса мав великий вплив на те, який тип я хотів би почути у своїй групі» [17, 2]. До 1962 року він зміцнив гурт як Slide Hampton Octet, до складу якого входили Фредді Хаббард, Джордж Коулман, Букер Літтл, і вони гастролювали по всьому світу та записувалися для кількох лейблів.

Після гастролей з Вуді Германом в 1968 році, Хемптон залишився в Європі, працюючи зі спільнотою джазових музикантів, включаючи

Арт Фармера і Декстера Гордона. Він повернувся до США в кінці 1970-х років, викладаючи в різних університетах і продовжуючи свою роботу з аранжування та композиторства, а також створення свого альбому World Of Trombones, найвищого ансамблю тромбонів, який включав дев'ять першокласних тромбоністів і ритм-секцію.

Хемптон виграв дві премії Греммі, першу в 1998 році за найкраще аранжування пісні «Cotton Tail» у виконанні Ді Ді Бріджвотера; другу у 2005 році за найкращий альбом великого джазового ансамблю за альбом The Way: Music Of Slide Hampton, The Village Vanguard Jazz Orchestra. У 2005 році Хемптон був названий майстром джазу NEA.

Однією з відмінних рис гри Хемптона є його насичений, теплий тембр і надзвичайна плавність гри на тромбоні. Його здатність без зусиль орієнтуватися в складних гармонійних структурах і його винахідливі імпровізаційні навички зробили його видатним виконавцем у світі джазу. Унікальне звучання Хемптона часто описують як ліричне та душевне, з глибоким емоційним резонансом, який знаходить відгук у аудиторії.

Пісня „Autumn Leaves" звучить в альбомі Slide Hampton and His Horn of Plenty. Це дебютний альбом Слайда Хемптона, записаний у 1959 р. Склад для цього альбому був такий: Слайд Хемптон - тромбон, аранжувальник, Берт Коллінз, Фредді Хаббард, Букер Літтл - труба, Кіане Заваді - еуфоніум, Джордж Коулман - тенор-саксофон, Джей Кемерон - баритон-саксофон, Джордж Такер- бас-гітара, Кенні Денніс, Піт Ла Рока, Чарлі Персіп - ударні.

Композиція відразу починається з теми, без вступу. Тема звучить імпровізаційно, з обігруваннями та альтераціями. Звучить кілька варіацій теми, у яких відбувається як тематична так і ритмічна розробка. І після проведення всіх розділів йде вихід на соло. Гамоподібний пасаж з обігруваннями призводить до початку імпровізації. У початкових тактах імпровізації мелодія будується короткими мотивами. Перший такт з обороту II-V-I звучить як закінчення попередньої фрази, яка характерно зупиняється на другій долі такту малюнком четвертої ноти з точкою та восьмою. Цей прийом дуже характерний для бендової музики і часто зустрічається в цьому соло. Завдяки такій початковій побудові фраз зміщуються смислові акценти і закінчення фрази відбувається на гармонії A-7b5, яка є частиною наступного обороту. Також наявність тріолей ще більше розмиває звучання та вуалює квадратність форми. У цьому соло

відчувається мислення бендового музиканта, оскільки є особливі елементи гри, що використовуються в бекграунді. Закінчення фрази відбувається на 4 долі такту з повторенням на слабкій долі наступного такту тієї ж ноти, свого роду предйом. Після чого слідує гамоподібна фраза з традиційним закінченням на другій долі такту. З погляду гармонії початкові такти соло йдуть у межах акорду, з легкими альтераціями (на гармонії D7b13 Слайд часто застосовує D7b9). У репризному проведенні розділу А на тій же гармонії Хемптон розширює рамки діапазону доходячи до си бемоля 1 октави. Вихід до цієї ноти йде через гамоподібний рух із обігруваннями. Хемптон часто починає такі висхідні фрази з ноти ре малої октави після чого йде повільніший рух четвертими тривалостями. Слайд не прагне грати багато нот, у ньому помітна ідея створювати цікаві фрази. І щодо цього він мав чітку позицію. У своєму інтерв'ю Хемптон запропонував роздуми про те, як важливо зважувати життєвий досвід як артиста. «Креативність – це важлива річ, але вираз обличчя важливіший», – сказав він. «Не має значення, чи пишете ви багато нот, важливо лише те, що ці ноти мають велике значення і що ви виражаєте себе індивідуально таким чином, щоб музика мала певний вплив на людей, які її слухають, включаючи вас самих» [18, 2]. У репризному проведенні Хемптон вже традиційно підходить до побудови фраз. Ясно чути обороти II-V-I, які схожі за початковими фразами, але закінчення другої фрази знову відбувається з предйомом та наступним звучанням на слабкій долі такту.

У розділі В імпровізація йде за звуками теми тільки з наявністю синкоп. Між елементами теми звучать гамоподібні пасажі, які поєднують короткі фрази. Далі слідує секвенційного типу фрази, в яких також присутні предйоми та синкопи. На гармонії Ebmaj7 з'являється характерний мотив із шістнадцятих нот із обігруванням, який продовжує розвиватися і в наступних тактах і змінює своє місце розташування на різних долях тактів, тим самим ламаючи ритмічну структуру фраз. Таким чином, хроматичний хід у гармонії виходить заповненим варіантом одного мотиву, який рухається в низхідному напрямку і призводить в кінцевому підсумку до тоніки.

Хемптон дуже серйозно ставився до свого виконавського мистецтва та загалом до музики. «Дуже важливо, щоб люди знали, яке справжнє призначення музики», – зауважив Хемптон в своєму інтерв’ю. «Вони думають, що музика часто лише для їхньої розваги...

Без музики і без мистецтва у нас були б справжні неприємності на цій планеті. У нас і так досить неприємностей, але все зовсім не так, як було б! Музика дуже, дуже лікувальна, дуже корисна для здоров'я людей» [17, 3].

Не менш заслужений тромбоніст, який зробив великий внесок у джазову музику, є Кертіс Фуллер. Напрочуд вільно володіючи тромбоном, чиє бездоганне відчуття часу та амбітні соло зробили його опорою хард-боп-сцени, Кертіс Фуллер народився в Детройті, де провів 10 років свого дитинства в дитячому будинку. Його інтерес до джазу прокинувся, коли черниця в притулку взяла його подивитися на групу Іллінойса Жаке, в якій грав Джей Джей Джонсон на тромбоні. Незабаром він узявся за інструмент. Робота в армійському оркестрі (де він грав з Кеннонболлом Еддерлі) допомогла йому вирости до професіонала з віртуозними навичками. Після роботи в Детройті з Кенні Барреллом і Юсефом Латіфом, він переїхав до Нью-Йорка, де дебютував як лідер альбому Transition в 1955 році. Він також став сильним гравцем на лейблі Blue Note, працюючи з Кліффордом Джорданом, Джоном Колтрейном (над класичним Blue Train) і Генком Моблі (над власним записом The Opener). Завжди затребуваний – він також грав на сесіях кінця 1950-х років для Prestige, United Artists і Savoy – Фуллер був єдиним тромбоністом, який записувався з Колтрейном, Бадом Пауеллом і Джиммі Смітом.

У 1959 році він став одним із засновників Jazztet разом з Бенні Голсоном і Артом Фармером, а в 1961 році приєднався до Art Blakey's Jazz Messengers. Протягом наступних чотирьох років, працюючи з Вейном Шортером і Фредді Хаббардом, Фуллер допоміг зробити Jazz Messengers одним з визначальних гуртів епохи хард-бопу. У 1968 році Фуллер гастролював по Європі з біг-бендом Діззі Гіллеспі. У 1970-х роках він деякий час експериментував, виконуючи хард-боп-аранжування в групі з електронними інструментами, очолюючи групу з гітаристом Біллом Вашером і басистом Стенлі Кларком. Він завершив цей етап альбомом 1973 року Crankin'. Фуллер гастролював з групою Count Basie з 1975 по 1977 рік; очолював квінтет Giant Bones разом з Каєм Віндінгом у 1979 та 1980 роках; і грав з Артом Блейкі, Сідаром Волтоном і Бенні Голсоном в кінці 1970-х і початку 80-х років. Протягом 1980-х років Фуллер регулярно гастролював по Європі з Timeless All-Stars і виступав і записувався з знову скликаним джазтетом.

В останні роки Фуллер став відомим на національному та міжнародному рівнях як майстер у програмах джазових досліджень, працюючи зі студентами та професіоналами в таких установах, як Коледж Скідмор, Гарвардський університет, Стенфордський університет, Піттсбурзький університет, Університет Дьюка, Музична консерваторія Нової Англії та Центр виконавських мистецтв Джона Ф. Кеннеді. Отримав звання почесного доктора Музичного коледжу Берклі.

Фуллер був видатним тромбоністом епохи хард-бопу, відомим своєю технічною майстерністю, особливо здатністю артикулювати широкі інтервали, і ритмічною винахідливістю. Кертіса також прославляли за розмовний колорит у його імпровізаційному стилі. Його музичний жанр був просякнутий хард-боп-джазом з рушійною силою блюзу та госпелу. Коли Кертіса попросили описати характерне звучання, яке залишило такий незгладимий слід у джазі, Фуллер згадав про важливість прийняття своєї особливої ідентичності. «Я намагаюся бути теплим», – сказав він. А іноді я холодний і розгублений. Саме так тече вода. Я не Бог, я не досконаліть. Я просто я» [16, 2].

У 1959 році Кертіс Фуллер взяв участь у записі альбому саксофоніста Бенні Голсона «Gone with Golson», в якому звучить пісня „Autumn Leaves”. Склад ансамблю був таким: Бенні Голсон - тенор-саксофон, Кертіс Фуллер - тромбон, Рей Брайант - фортепіано, Томмі Брайант - бас-гітара, Ел Харвуд - ударні.

Композиція „Autumn Leaves” написана у тональності e-moll. Соло Фуллера починається з повторення однієї ноти "ре". І це вже показує, як мислить соло музикант. У своєму ставленні до імпровізації він перейшов до ідеї будувати соло як мову. Цією ідеєю його надихнула Біллі Холлідей. «Коли я приїжджав до Нью-Йорка, я завжди намагався справити враження на людей, грати довгі соло так швидко, як тільки міг — блискавично», — казав Фуллер. "І раптом Біллі Холідей сказала: "Коли ти граєш, ти розмовляєш з людьми. Отже, навчіться цьому, розумієте? Я навчився це робити» [16, 3].

І справді в цій імпровізації, у повторенні однієї ноти чути речитатив. Сама побудова соло неквапліва і поступово розвивається. Якщо перші 4 такти обороту II-V-I є як початком оповідання, то наступні 4 такти є традиційними по побудові фразою на оборот II-V-I. На B7b9 звучить класична висхідна тріольна фраза по звуках арпеджіо з терцевого тону гармонії, в якій є предйом до наступної гармонії.

Після коротких фраз із повторенням однієї ноти, цей хід є таким, що об'єднує і розвиває фразу як єдину думку. І в цьому справді чути мову. Репризне проведення тієї ж гармонії активніше розвивається. Фрази стають більш ритмічно різноманітними та чути мотив «бібоп». У мелодії гамоподібний рух змінюється хроматичними низхідними мотивами. Оборот на гармонії F#-7b5 схожий на попередній оборот тієї ж гармонії, але додаються синкопи та мелодія насичується тріолями. Також присутній хід по звуках арпеджіо з наступним предйомом. Розділ В відразу стає більш контрастним та динамічним. З'являються шістнадцяті тріолі повторної будови, після якої йде довша фраза на гармонії E-6. На цій гармонії Фуллер протягом усього соло любить робити низхідну фразу з бібоповим закінченням. Але тут слідує продовження до наступного періоду, в якому діапазон соло розширюється. Звучить мотив як у першому розділі, що створює арку між ними. Загалом помітно, що Фуллер не намагається використовувати багато фраз або заповнювати простір великою кількістю нот. Він бере мотиви і розвиває їх протягом усього соло, іноді повертаючись до них, щоб по-іншому їх показати. За цим мотивом, який є частиною обороту II-V-I, слідують секвенційні фрази, які завершують цю мелодійну думку. Оборот, який звучить на гармонії F#-7b5, побудован так як і в першому розділі. На цій гармонії Фуллер приходить щоразу в квінтовий тон гармонії ніби спеціально акцентуючи увагу на напівзменшеній гармонії цього акорду. Тут звучить фраза, яка також зустрічатиметься не раз у цьому соло, але в різних варіантах. Вона побудована з кількох секвенційних низхідних мотивів із обігруваннями. В наступний за цим акорд B7b9 вже зазвичай включається висхідний хід по звуках арпеджіо. Але продовження стає динамічнішим оскільки розширюється діапазон до ноти фа дієз. І цей епізод із хроматичною гармонією стає кульмінаційним у цьому розділі. Дійшовши до вищої точки, йде спад на гармонії C7b5. І тут звучить один із варіантів попередньої фрази, але лише у зменшенні завдяки шістнадцятим тривалостям. У цьому соло крім вже відомих мотивів, які повторюються, також помітна тенденція починати фрази або підводити до них за допомогою ходу «сі-до». Це свідчить, що Фуллер економними засобами, використовуючи вже обрані мотиви, розвиває соло і водночас об'єднує все соло однією думкою. Соло розвивається неквапливо і музикант, беручи один мотив, розглядає його з різних сторін і знаходить йому потрібне застосування. Наступний квадрат

імпровізації починається майже як перший, з речитативним повторенням ноти ре. Але розвиваючись далі, Фуллер починає застосовувати хроматичні обігрування, які дуже освіжають звучання. Мотив із трьох нот із обігруванням він ритмічно змінює у наступних тактах. Далі звучить вже знайома фраза в ще одному її варіанті виконання зі зміною в ритмічному плані. Показник розмовного соло також полягає в тому, що гармонічні обороти Фуллер будує типу «питання-відподь». Використання схожих фраз, тенденція починати соло з певних мотивів, і логічні закінчення періодів нагадує діалог двох людей. Цей діалог стає динамічнішим у репризному розділі А. Тут з'являється більше альтерацій, що також говорить про насичення діалогу емоціями. Але закінчується цей діалог ходом по звуках арпеджіо на гармонії B7b9 з наступним закінченням бібоп на E-6. Розділ В у другому квадраті ще більш насичений шістнадцятими тривалостями. Тут також використовуються вже відомі мотиви, але завдяки ритмічним змінам, вони вже не такі помітні. Однак матеріал з першого розділу все ж таки повертається і в початковому вигляді. Слідом за гамообразним ходом, що вже звучав в першому квадраті, на гармонії A-7 з наступним спуском, знову повертається повтор ноти «ре», який починає заключний розділ С. Темп сповільнюється, повертається рух восьмими нотами і висхідний хід по звуках арпеджіо із зупинкою на ноті ре закінчує це соло.

Висновки. У цій роботі було проаналізовано версії композиції „Autumn Leaves” з альбому «Slide Hampton and His Horn of Plenty» Слайда Хемптона та альбому Бенні Голсона „Gone with Golson”, в якому соло грав Кертіс Фуллер. Ці альбоми були обрані у зв'язку з тим, що обидва були записані у 1959 році і тому особливо важливо було простежити різницю між цими версіями.

Слайд Хемптон та Кертіс Фуллер зробили великий внесок у світ джазу. Живучи в одному часовому періоді, вони керувалися схожими принципами в імпровізації. Обидва прагнули у своєму соло розповідати історію, впливати на слухачів та вести з ними діалог. Можливо, слова Хемптона є відповіддю на багато питань. «Гра на тромбоні змушує вас усвідомити, що вам доведеться залежати від інших людей», — сказав Хемптон в інтерв'ю. «Якщо вам знадобиться допомога, ви не можете ображати інших людей. Ось чому серед тромбоністів існує справжнє почуття спільності» [17, 2].

У версіях пісні „Autumn Leaves” Хемптона та Фуллера немає місця заповненню музичного простору віртуозними пасажами. Слайд та Кертіс користуються у своєму соло дуже мінімальним набором фраз. У Хемптона підхід конкретніший, який показує в ньому бендлідера, тому соло в нього небагатослівні, але суттєві. Фуллер у своєму соло "Autumn Leaves" вибрав кілька мотивів, які розвивав упродовж усієї імпровізації. Він будував діалоги, повторював важливі фрази з різними смисловими акцентами та своїм соло розповідав слухачам історію. Фуллер вважав, що для гарного соло потрібні: «Гумор і діалоги. … Музика – це англійська композиція. Кожна пісня повинна мати підмет, а словосполучення - іменник, дієслово і тому подібне. Соло повинно бути виразним. Із знаком оклику: Бап!» В соло Фуллера фрази побудовані за принципом питання-відповіді із логічними закінченнями. З погляду гармонії Фуллер досить суворий і застосовує альтерації лише у найбільш напружених моментах, що також нагадує розвиток діалогу. Ритмічно він видозмінює фрази і змінює їх характер звучання залежно від зв'язку з попереднім матеріалом. І Фуллер і Хемптон своєю творчістю розкрили себе у світі джазу, показали себе як особистостей та зробили великий внесок у спадщину тромбонової музики.

Перспективи дослідження. Надалі варто розглянути й інші версії "Autumn Leaves" у виконанні цих музикантів. Аналізуючи та порівнюючи варіанти цієї композиції, можна краще зрозуміти як змінювався стиль одного виконавця і як цю композицію бачили інші виконавці в своїх імпровізаціях. Також варто проаналізувати та порівняти й інші найбільш відомі джазові стандарти у виконанні Слайда Хемптона та Кертіса Фуллера. Такі як: „Milestones”, „Stella by Starlight”, „Well, You Needn't”, „I Remember Clifford”, „Straight, No Chaser”, „Confirmation”, „What's New?”, „The Shadow of Your Smile”, „Lester Leaps In”, „Round Midnight”, „Donna Lee”, „Willow Weep for Me”, „Blue Monk”, „Impressions” та ін. Важливо продовжувати вивчати імпровізації великих майстрів, оскільки своєю майстерністю вони зробили великий внесок у світ джазу.

Список використаних джерел і літератури:

1. Войченко О.М. Джазове мистецтво в просторі художньої практики XVIII - XXI століття. *Культура України*, 2013. Вип. 40. С. 120.
2. Воропаєва О. Джаззінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі: автореф. дис. … канд. мист.: 17.00.03. / ХНУМ ім. І.П. Котляревського. Харків, 2009. 16 с.

3. Горват І. Основи джазової інтерпретації К.: Муз. Україна, 1980. 120 с.
4. Дружинець М.І. Музичне естрадне мистецтво: жанрово-стильова специфіка та еволюція. Web of Scholar. Warszawa, 2018. 8(26). Vol 2. P. 24–29.
5. Марценюк Г.П. Тромбон: історія і сьогодення: навч. посіб. / Г.П. Марценюк. К., 2006. 104 с.
6. Полянський Т.В. Типологія раннього джазу: поняття та підходи. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття*: Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції. К., 2016. С. 429–437.
7. Супрун О.В. Культорологічні параметри джазового мистецтва. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 2013. Вип. 9(1). С. 102–105.
8. Теребун Д. Джаз як мистецтво діалогу: автореф. дис. … канд. мист.: 26.00.01. / НАКККМ. Київ, 2019. 20 с.
9. Allen, Brain. Slide Hampton's trombone solo on „My blues". Downbeat, October 2001.
10. Bartczak, Adam E. The relationship of jazz trombone performance to composing and arranging: Interviews with four notable trombonist/composers. PhD diss., University of Northern Colorado, 2013. ProQuest.
11. Baudoin, Philippe. History and Analysis of „Autumn Leaves". Current Research in Jazz 4, (2012).
12. Bogle, Michael. „Slide" Hampton. ITA Journal 18, no. 1 (Winter 1990), 12–16.
13. Crane, Kenny. Developing Jazz Trombone Technique. Downbeat, 2016.
14. Davis, Barry. Backstage with Curtis Fuller. Downbeat, 2006.
15. Elsey, Eddie L. A comparison of two distinctive jazz trombone artists, David Steinmeyer and Curtis Fuller. PhD diss., University of Southern Mississippi, 2008. ProQuest.
16. Fuller, Curtis. Interview by author, 5 May 2007, telephone interview. Mulberry, Massachusetts.
17. Hampton, Locksley „Slide". Phone Interview. May 22, 2018.
18. Hampton, Slide: trombonist, arranger, composer, educator / Interview by Molly Murphy, National Endowment for the Arts. January 13, 2007.
19. Marcellus, John R. „A survey of selected jazz trombonists, 1920 – 1970". International Trombone Association. 7 (1979), 7–8.

References:

1. Voichenko, O.M. (2013). Jazz art in the space of artistic practice of the 18th-21st centuries. *Culture of Ukraine*.Issue 40. P. 120 [in Ukrainian].
2. Voropaeva, O. (2009). Jazzing as a form of interaction of academic and „third" layers in jazz: author's abstract. dissertation ... candidate of arts: 17.00.03. / KhNUM named after I.P. Kotlyarevsky. Kharkiv, 2009. 16 [in Ukrainian].
3. Horvat, I. (1980). Fundamentals of jazz interpretation K.: Music. Ukraine, 120 [in Ukrainian].
4. Druzhynets, M.I. (2018). Musical variety art: genre and style specificity and evolution. Web of Scholar. Warszawa, 2018. 8 (26). Vol. 2, 24–29 [in Polish].

5. Martsenyuk G. P. Trombone: history and present: teaching aid. / G.P. Martsenyuk. K., 2006, 104 [in Ukrainian].
6. Polyansky, T.V. (2016). Typology of early jazz: concepts and approaches. *Professional art education and artistic culture: challenges of the 21st century*: Materials of the II International Scientific and Practical Conference. K., 429–437 [in Ukrainian].
7. Suprun, O.V. (2013). Culturological parameters of jazz art. *Ukrainian culture: past, present, development paths*, 2013. Is. 9(1), 102–105 [in Ukrainian].
8. Terebun, D. (2019). Jazz as an art of dialogue: author's abstract. dissertation ... candidate of arts: 26.00.01. / National Academy of Management of Culture and Arts. Kyiv, 20 [in Ukrainian].
9. Allen, Brain (2001). Slide Hampton's trombone solo on „My blues". Downbeat, October 2001. [in English].
10. Bartczak, Adam E. (2013). The relationship of jazz trombone performance to composing and arranging: Interviews with four notable trombonist/composers. PhD diss., University of Northern Colorado. ProQuest [in English].
11. Baudoin, Philippe. (2012). History and Analysis of „Autumn Leaves". Current Research in Jazz, 4 [in English].
12. Bogle, Michael. Slide Hampton. ITA Journal 18, no. 1 (Winter 1990), 12–16 [in English].
13. Crane, Kenny. (2016). Developing Jazz Trombone Technique. Downbeat, 2016. [in English].
14. Davis, Barry. (2006). Backstage with Curtis Fuller. Downbeat, 2006. [in English].
15. Elsey, Eddie L. (2008). A comparison of two distinctive jazz trombone artists, David Steinmeyer and Curtis Fuller." PhD diss., University of Southern Mississippi, 2008. ProQuest. [in English].
16. Fuller, Curtis. (2007). Interview by the author, May 5, 2007, telephone interview. Mulberry, Massachusetts. [in English].
17. Hampton, Locksley (2018). „Slide". Telephone interview. May 22, 2018 [in English].
18. Hampton, Slide: trombonist, arranger, composer, educator / Interview by Molly Murphy, National Endowment for the Arts. January 13, 2007 [in English].
19. Marcellus, John R. (1979). A survey of selected jazz trombonists, 1920-1970. International Trombone Association 7, (1979), 7–8 [in English].

Стаття надійшла до редакції 19 лютого 2025 року

Теоретичні та історичні проблеми музичного мистецтва

Theoretic and historical problems of musical art

UDC 78.01/.05:781.1+316.7
DOI 10.33287/222492

Новіков Юрій Михайлович,
заслужений діяч мистецтв України, доцент, ректор Дніпровської академії музики
тел.: (073) 124 - 02 - 32
e-mail: umnovikov@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-0230-6380

Калашник Марія Павлівна,
доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри музичного мистецтва Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди
тел.: (093) 474 - 79 - 37
e-mail: asd_x@ukr.net
https://orcid.org/0000-0002-6432-2776

Хіріна Ганна Олександрівна,
кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри фундаментальних та суспільно-гуманітарних наук, Національного фармацевтичного університету
тел.: (050) 913 - 13 - 30
e-mail: annakhirina@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-1293-8189

ПОНЯТТЯ «МИТЕЦЬ»: НОВІ КОМПЕТЕНЦІЇ, РОЛЬ ТА МІСЦЕ У СУСПІЛЬСТВІ В УМОВАХ СУЧАСНИХ СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ
(філософсько-мистецтвознавчий аналіз)

У дослідженні історії світової культури поняття «митець – людина, яка займається творчою діяльністю в будь-якому виді мистецтва» займає ключове значення. Від ролі митця, окремої творчої особистості завжди залежить творчий процес створення культурних

цінностей. Митець – це практик одного або кількох видів мистецтва, творча, обдарована особистість, яка приймає активну участь у формуванні історико-культурного обличчя відповідної доби. У різні історичні епохи поняття «митець» змінювалося відповідно до соціокультурного контексту, доповнювалися його компетенції, вміння, навички, роль та місце у суспільстві, відношення до нього інших людей. Якщо у класичному розумінні митець — це творець, який володіє певними технічними навичками в живописі, музиці, літературі чи скульптурі, то в сучасному світі його роль значно розширилася. XXI ст. ознаменувалося цифровізацією, глобалізацією та новими способами комунікації, що вплинули на мистецтво та його творців. **Метою статті** є аналіз впливу якісно нових умов буття сучасного інформаційного суспільства на зміну змісту поняття «творча особистість (митець)», визначення змін місця, статусу у системі суспільних відносин, компетенцій митця, чинників та засобів, що впливають на його формування в сучасну добу складних соціально-культурних трансформацій та нових умов буття інформаційного суспільства. **Методологія** дослідження спрямована на досягнення поставленої мети передбачає використання діалектичного методу, який дозволяє простежити трансформаційні зміни сутності поняття митця у сучасну інформаційну добу, виходячи з внутрішніх причин розвитку, аналіз, синтез, історизм та об'єктивність, що реалізовані через застосування спеціальних історичних методів – порівняльно-історичного, хронологічного та ретроспективного підходів. Ці інструменти дали можливість простежити зміни у сприйнятті сутності та ролі митця у наш час. **Наукова новизна** полягає у виявленні чинників формування нових якостей та компетенцій митця, його нової ролі у суспільстві, вплив на формування творчих здібностей особистості новітніх інформаційних технологій, їх новий зміст та використання у сучасну добу, аналіз блогінгу як нового явища сучасної культури, який демонструє застосування нових компетенцій митців. **Висновки**. Поняття «митець» у сучасному світі зазнало суттєвих трансформацій, виходячи за рамки класичних уявлень. Митець повинен не лише створювати естетично цінні твори, а й володіти новими компетенціями, адаптуватися до цифрового середовища, працювати із соціально важливими темами.

Ключові слова: митець, творча особистість, інформаційне суспільство, блогінг, креативність, цифровізація, глобалізація.

Novikov Iurii, Honored Art Worker of Ukraine, Docent, rector of Dnipro Academy of Music.

Kalashnyk Mariya, Doctor of Art History, Professor, Honored Worker of Arts of Ukraine, Professor of the Department of Musical Art, H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University.

Khirina Ganna, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Fundamental and Social Sciences, National Pharmaceutical University.

The concept of the „Artist": new competencies, role, and place in society amid contemporary socio-cultural transformations. A philosophical and art studies analysis

In the study of world cultural history, the concept of «artist — a person engaged in creative activity in any form of art» holds a key significance. The creative process of producing cultural values has always depended on the role of the artist, the individual creative personality. An artist is a practitioner of one or several types of art, a creative and gifted individual who actively participates in shaping the historical and cultural character of a particular era. Throughout different historical periods, the concept of «artist» has evolved according to the sociocultural context, with new competencies, skills, and roles being added, along with changes in their position in society and how others perceive them. While in the classical sense an artist was seen primarily as a creator possessing specific technical skills in painting, music, literature, or sculpture, in the modern world their role has expanded significantly. The 21st century has been marked by digitalization, globalization, and new forms of communication, all of which have profoundly influenced both art and its creators. The **purpose** of the article is to analyze the impact of the qualitatively new conditions of existence in the modern information society on the transformation of the concept of «creative personality (artist)», to identify changes in the artist's place and status within the system of social relations, as well as shifts in their competencies, and to determine the factors and means influencing their formation in the contemporary era of complex socio-cultural transformations and new conditions of existence within the information society. The research **methodology**, aimed at achieving the stated goal, involves the use of the dialectical method, which allows for tracing the transformational changes in the essence of the concept of the artist in the modern information age, based on internal causes of development, as well as analysis, synthesis, historicism, and objectivity, realized through the

application of special historical methods – comparative-historical, chronological, and retrospective approaches. These methodological tools made it possible to understand and trace changes in the perception of the essence and role of the artist in the contemporary era. **The scientific novelty** lies in identifying the factors behind the formation of new qualities and competencies of the artist, their new role in modern society, the influence of new information technologies on the development of an individual's creative abilities, their new content and application in the contemporary era, and in analyzing blogging as a new phenomenon of modern culture that demonstrates the use of new competencies by contemporary artists. **Conclusions**. The concept of the «artist» in today's world has undergone significant transformations, extending beyond classical interpretations. A modern artist must not only create aesthetically valuable works but also possess new competencies, adapt to the digital environment, and address socially important topics.

The key words: artist, creative personality, information society, blogging, creativity, digitalization, globalization.

Постановка проблеми. Сучасний світ знаходиться в стані глибоких трансформаційних процесів, які торкаються не тільки зовнішніх умов буття людства, але й їх світогляду, системи цінностей, навичок та компетенцій, якими потрібен володіти кожен член суспільства, щоб бути йому корисним та знайти своє відповідне місце у системі соціокультурних взаємин. Особливо гостро постає проблема творчої особистості, митця, роль та місце у суспільстві якого набуває нових сенсів в умовах цифровізації, широкого використання інформаційних технологій у творчій діяльності, мистецтві, культурної мобільності, різноманітних складних способів культурної взаємодії. Світ змінюється, що впливає на всі сфери життя людського суспільства, зокрема на сферу освіти, культури, мистецтва. А це в свою чергу вимагає формування нових якостей у сучасної творчої особистості – таких як, гнучкість, креативність, критичне мислення, швидкість у прийнятті рішень, оволодінні новими навичками та компетенціями, як вміння самостійно просувати свій творчий продукт, самоменеджмент, самореклама, оволодіння сучасними піар-технологіями, яких вимагають нові умови існування людства. сьогодні набувають нового сенсу в процесі формування інтелектуальної, креативної, дієвої, технічно грамотної, високо моральної творчої

особистості, здатної адаптуватися до нових умов і творити нову реальність.

Актуальність статті обумовлена підвищеним інтересом до проблеми творчої реалізації митця в умовах інформаційного суспільства. Творча особистість сьогодні приймає активну участь у формуванні та трансформаціях культурного простору, поєднує у своєї діяльності теорію та практику, стає модератором та координатором суспільної думки та настроїв у суспільстві в цілому. Нові вимоги розвитку культури у глобалізованому світі вимагають від митців міждисциплінарних підходів до вирішення творчих завдань, самовдосконалення, здобуття нових фахових знань та компетенцій. Завдяки цим новим компетенціям сучасні митці мають можливість якнайповніше розкривати свій творчий потенціал, ставати провідниками прогресивних суспільних ідей та виразниками громадської думки. Тому вивчення проблеми інтерпретації поняття «митець» у сучасній культурі, набуття митцем нових компетенцій та його творча реалізація залишається в центрі уваги сучасних філософсько-мистецькознавчих досліджень, але все ще потребує комплексного аналізу, побудованого на засадах філософського та мистецтвознавчого аналізу.

Огляд літератури. Аналіз наукових досліджень засвідчує, що дослідження на тему інтерпретації поняття «митця», його ролі, місця у сучасному інформаційному суспільстві є предметом дослідження філософії, культурології, мистецтвознавства, соціології та педагогіки та і розглядалася з різних точок зору багатьма вітчизняними та зарубіжними науковцями. Проблема історичної трансформації та змісту категорії «митець» знайшла своє відображення в працях М.П. Калашник, Ю.М. Новікова, Г.О. Хіріної, [1; 10; 22], О.Ю. Клековкіна [10], Л.Т. Левчук [11], О.В. Овчарук [16]. Тема комунікативного простору культури та місця в ньому творчої особистості розглядається в дослідженнях О. Берегової [2], Ж.З. Денисюк [7], О.Й. Злотник [8; 9], О.В. Ліфінцевої [13], О.Ю. Оленіної [17]. Особливості сучасного етапу розвитку світової культури в умовах цифрових та глобальних трансформацій висвітлені в роботах Я.В. Галети [4], П.Е. Герчанівської [5], Т.К. Гуменюк [6], Б.М. Мазур [15], Б.О. Сюти [20], Ю.В. Трач [21]. Зміст нових компетенцій митця, способи їх формування та застосування в практиці

творчої діяльності досліджуються в працях Г. Гагоорт [3], Я.В. Галети [4], О.В. Ліфінцевої [14], О.М. Отич [18], О.В. Попович [19].

Однак, незважаючи на досить широкий спектр і кількість наукових досліджень, у вивченні проблеми трансформації поняття митця в умовах сучасної інформаційної культури відсутні чіткі визначення компетенцій, якими повинен володіти сучасний митець, його нова роль у суспільстві та комунікативному просторі культури, не досліджені такі інноваційні форми прояви творчих здібностей митця, як інтернет блогінг. Тому тема ролі, місця та компетенцій сучасного митця відкриває широкі можливості для дослідницької діяльності та філософсько-мистецтвознавчого аналізу.

Метою статті є аналіз впливу якісно нових умов буття сучасного інформаційного суспільства на зміну змісту поняття «митець», формування компетенцій, морально-етичних якостей митця у контексті сучасної культури.

Об'єктом дослідження є творча особистість митця як соціально-культурного явища в контексті розвитку інформаційного суспільства, а **предметом** – трансформація сутності поняття «митець», зміна його ролі, місця, компетенцій і функцій у суспільстві під впливом сучасних соціально-культурних трансформацій та новітніх інформаційних технологій.

Виклад основного матеріалу. Дане дослідження є логічним продовженням попередньої роботи авторів по вивченню проблеми трансформації ролі митця в добу Нового часу, тому що сучасне розуміння поняття митця, його ролі у розвитку індустріального суспільства було сформульоване філософами, етнографами та мистецтвознавцями у XIX ст. [1; 22]. Представляє значний інтерес, як під впливом інформаційного суспільства, появи нових технологій змінювалося розуміння поняття «творча особистість або митець», його світогляд, компетенції, якими він повинен володіти для того, щоб мати можливість створювати нові мистецькі твори та проєкти, яке місце та роль у сучасному суспільстві займають митці. Митець, сформувавшись в добу Нового часу як багатогранна творча особистість, вже у XIX – XX століттях поступово перетворюється на вузькоспеціалізованого фахівця, складовою діяльності якого стає наука. Традиції та новації, їх співвідношення в постаті сучасного митця стають складною дискусійною проблемою. Швидкий розвиток технологій, системи комунікацій у суспільстві змінює поняття

«митець», виводить його зі звичних рамок автора ідеї та майстра, який втілює цю ідею в реальність. У попередні часи митець був творчою особистістю, яка повністю залежала від свого соціального статусу, оточення, меценатів, які давала йому можливість творити. Сучасний митець — це не тільки автор ідеї, творець концепції, але й менеджер, продюсер, який для втілення та реалізації своєї ідеї особисто просуває її, працює з різними засобами масової інформації, рекламує свій твір. Сучасний мистецький простір – складний, плюралістичний та багатовекторний, йому притаманні різноманіття стилів, технік, експресивних засобів вираження ідей. Сучасні митці експериментують з різними підходами, формами та засобами вираження почуттів, ідей, емоцій. Мистецтво XXI ст. відображає постмодерністські принципи відмови від єдиного метарозповсюдження, ігровий підхід до традицій, переосмислення мистецьких канонів, використання цитат та алюзій. Особливістю в творчості сучасних митців є поєднання різних мистецьких дисциплін та підходів, таких як мистецтво, дизайн, комп'ютерні технології та соціальні науки, для створення нового мистецького продукту. Творча діяльність сучасних митців відбувається в складних умовах глобалізації та трансформації світу та відображає його багатовимірну природу, використовуючи досягнення культур та традицій різних народів, в процесі взаємодії різних культурних контекстів створюються в нові оригінальні твори. Глобалізація сприяє інтеграції культур та митців з різних країн, що відображається у сучасному мистецтві. З одного боку, це відкриває нові можливості для міжкультурного обміну, з іншого – породжує виклики, пов'язані з культурною уніфікацією та перенасиченістю інформаційного простору.

У сучасну епоху мистецтво все більше виконує соціальну та етичну функції, тому творчі особистості часто стають агентами змін, використовують власні твори для висловлювання соціально-політичних, екологічних, гуманістичних поглядів не тільки своїх, а й суспільства в цілому, порушують теми захисту природнього середовища, прав людини, експлуатації, гендерної та расової дискримінації, науково-технологічного прогресу та його наслідків, що вимагає від них не лише креативності, а й моральної відповідальності.

Творча діяльність сучасних митців відбувається в якісно нових умовах, позначених різноманітними технологічними інноваціями. Завдяки розвитку інтернету та цифрових технологій, митці мають

більше можливостей для самовираження, продажу своєї творчості та спілкування з аудиторією. Соціальні мережі, стрімінгові платформи та онлайн-майданчики дозволяють митцям просувати свою роботу безпосередньо до широкої аудиторії. Митець в наш час – це тільки представник традиційних мистецьких практик, а й digital-дизайнер, блогер, контент-креатор, медіахудожник чи навіть розробник інтерактивних віртуальних світів. Окрім технічних навичок, важливими стають такі нові компетенції, як креативність, гнучкість, вміння працювати з цифровими технологіями, комунікаційні здібності, соціальна відповідальність, здатність до інтерпретації реальності, критичне мислення та вміння швидко адаптуватися до нових умов. Сучасний митець, окрім володіння мистецькими техніками, повинен досконало оперувати цифровими технологіями, такими як графічні редактори, 3D-моделювання, NFT та VR-арт, бути комунікативним і вміти взаємодіяти з аудиторією через соціальні мережі, орієнтуватися у культурних кодах глобалізованого світу.

Цікавим прикладом поєднання традиційного та інноваційно-технологічного компоненту у сучасному мистецтві, в якому знаходять свою реалізацію ці нові компетенції митця стає блогінг. Блог – це доволі молоде комунікативне явище в сучасній культурі. Він з'явився в світі в 1990-х роках з появою перших інтернет-сайтів, де користувачі могли розміщувати свої записи. На початку своєї історії блоги були більше схожі на онлайн-щоденники, де автори ділилися своїми думками, враженнями та спостереженнями. У цифровому світі поняття «блогер» стало невід'ємною частиною культури соціальних мереж. З розвитком платформ Instagram, YouTube, TikTok, роль блогерів в інформаційному просторі стала значущою. Вони впливають на моду, політику, освіту та багато інших аспектів суспільного життя. Саме соціальні мережі стали фундаментом для формування особистого куточку для людини, яка не боїться показувати свою творчість, діяльність, та залучати до її перегляду інших однодумців.

Блогер – це сучасний митець , який поєднує свою творчість з блогінгом або відеоблогінгом в інтернеті, регулярно публікуючи свій контент. Ці матеріали найчастіше бувають у форматі відео та аудіо. Головна мета блогера – поділитися своєю діяльністю, досвідом, емоціями або знаннями з аудиторією, яка зацікавлена в контенті автора та має схожі інтереси.

Роль блогерів у сучасному інформаційному суспільстві досить значна. Блоги здатні змінювати мислення людей, підштовхуючи їх до дії, оскільки надають широкі можливості для висловлення думок, ідей та досвіду, допомагають розширювати кругозір та підштовхують до дії. Зрештою, блогер може викликати емоційну реакцію у своїх читачів та впливати на погляди щодо певної проблеми, адже його позиція нерегламентована нічим, він може представити різні точки зору на певне питання та допомагати своїм реципієнтам зрозуміти аргументи на користь усіх сторін. Через високу довіру до особистостей, що стоять за блогами, вони все частіше стають лідерами думок не тільки серед молоді, а й серед інших вікових категорій людей. Їхня діяльність має потенційні комерційні, соціальні та культурні наслідки.

Блогерство – феномен сучасного мистецтва, який став дуже популярним з кількох причин. Блогери можуть вільно писати про теми, які їх цікавлять, у своєму блозі, не озираючись на офіційні авторитети. Це дає їм більшу свободу вибору тематики та стилю, ніж в традиційній журналістиці. У блозі автори можуть виразити особисту думку з приводу того, про що вони пишуть, можуть бути більш емоційними, ніж в традиційній журналістиці. До того ж, блоги дозволяють швидко публікувати контент та отримувати коментарі до них. Останнє, разом із кількістю переглядів, лайками тощо, добре дозволяє відстежувати інтереси цільової аудиторії.

На сьогоднішній день сформувалися кілька видів блогерів. Залежно від платформи та змісту, блогери можуть бути класифіковані на кілька основних груп: Лайфстайл-блогери – публікують контент про свій спосіб життя, подорожі, харчування, моду тощо; оглядові блогери – спеціалізуються на рецензіях товарів, фільмів, книг, ігор; освітні блогери – діляться навчальними матеріалами, проводять вебінари та майстер-класи; бізнес-блогери – фокусуються на бізнес-тематиці, ділових новинах, інвестиціях та управлінні.

На протязі своєї історії блогінг змінював форми подачі контенту. У 2000 - 2010 рр. соціальні мережі першої хвилі, такі як MySpace (2003), Facebook (2004), Twitter (2006) працювали у форматі коротких текстових оновлень статусу, меми, зображення, основний акцент робився на персоналізацію контенту, швидку комунікацію, вірусний контент. У 2010-2015 рр. розпочалася справжня ера відеоблогів YouTube (2005, популярність – з 2010-х рр.). У цей період блоги стали найпоширенішим видом просування артистів в зазначених вище роках

на «YouTube». Найпопулярнішими були «фанатські блоги», які збирали всю інформацію про артиста з різноманітних джерел і ділилися нею з іншими користувачами. Блоги давали можливість артисту забезпечити більш докладні описи своєї творчості та контенту. В 2010-х роках більш за все цінувалася активна комунікацію з прихильниками, щирі емоції, лайфстайл-контент та огляди. На сучасному етапі у 2015-2025 рр. стали більш популярні соціальні мережі короткого контенту. Після стрімкого збільшення популярності довгих лайфстайл відео, глядачі стали переходити на більш короткий формат відео. Збільшилася популярність Snapchat , TikTok , Instagram, які пропонують формат коротких відео (до 60 сек.), сторіс, інтерактивний контент. Основний акцент сучасності – миттєві тренди, вірусність, мінімум редагування.

Додаток «Instagram» – соціальна мережа, яка була запущена в жовтні 2010 року, є вільною платформою для обміну фотографіями. Сервіс дає можливість користувачам зробити знімок чи відео, застосувати цифровий фільтр до нього, а потім поділитися ним з іншими користувачами та чекати фітбеку.

TikTok – це потужна платформа для просування блогерів завдяки великій аудиторії та вірусному потенціалу, де музичний контент відіграє ключову роль, забезпечуючи тренди, емоційний зв'язок та атмосферу. В 2020 році для успішного просування в TikTok важливо було використовувати хештеги, взаємодіяти з аудиторією, публікувати контент регулярно, використовуючи трендову музику. Неймовірно популярними ставали танцювальні челенджі, які набирали мільйони переглядів. Лонгформ та стрімінг (2020 – 2025 рр.). Twitch (2007 р., зростання після 2018 р.), TikTok Live, Instagram Reels, YouTube Shorts (2021 р.), які започаткували формат прямих ефірів, подкасти, довгі відео з детальним розбором тем, основну увагу приділяють залученості аудиторії, персоналізації контенту, реальний час.

Роль музичного контенту у сучасному блогінгу дуже важлива. У TikTok музика відіграє багатогранну роль, не лише задаючи тренди, але й активно формуючи музичні вподобання мільйонів користувачів. Завдяки вірусним відео, пісні швидко стають популярними, а нові виконавці отримують шанс на широке визнання. Музика створює емоційний зв'язок, дозволяючи користувачам виражати себе та ділитися почуттями. Окрім цього, музика об'єднує людей, незалежно

від їхнього походження та культурних відмінностей, створюючи глобальну спільноту, де кожен може знайти щось для себе.

Щоб пришвидшити просування власного контенту, блогери все частіше використовують сучасні маркетингові технологій, які найчастіше працюють на музичні продукти та особисті бренди. Такий спосіб реалізовується за допомогою сучасних засобів просування, таких як реклама, особистий продаж Поєднання цих засобів просування та використання новітніх технологій просування музичної продукції у соціальних мережах створює підґрунтя щодо позитивної взаємодії з цільовою аудиторією прихильників того чи іншого музичного продукту.

Формат блогу дозволяє авторам ділитися своїми думками, досвідом та знаннями, самостійно обирати тему та спосіб її вираження. Блогерство у соцмережах — це не просто хобі, а цілком можлива професія, яка вимагає творчості, відповідальності та стратегічного підходу. Використання правильних інструментів та підходів актуальних в даний час може перетворити звичайну активність у соцмережах на потужний інструмент впливу та заробітку, однак і зобов'язує автора до особливої відповідальності перед аудиторією за свої слова та дії. Блогери сьогодні — це багатогранні митці які створюють свої особисті тенденції або просувають вже існуючі, актуальні тренди. Вони стають сучасними кумирами і мають значний вплив у соцмережах по всіх країнах світу завдяки своїй здатності створювати автентичний та емоційно близький контент, який резонує з їхньою аудиторією.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Поняття «митець» у сучасному світі зазнало суттєвих трансформацій, виходячи за рамки класичних уявлень. Сьогодні митцем може бути будь-хто, хто використовує творчість для комунікації зі світом, незалежно від володіння традиційними художніми техніками. Головними чинниками, що впливають на мистецтво, є цифровізація, глобалізація та соціальні запити суспільства. Майбутнє мистецтва, ймовірно, передбачає ще більшу інтеграцію технологій, що зумовлює необхідність перегляду традиційних концепцій творчості. Оскільки сучасний митець дедалі частіше працює у цифровому просторі, важливо розуміти нові тенденції та адаптуватися до швидких змін у культурному середовищі. Сучасний митець повинен не лише створювати естетично цінні твори, а й володіти новими

компетенціями, адаптуватися до цифрового середовища, працювати із соціально важливими темами.

Список використаних джерел і літератури:

1. Kalashnyk M., Khirina G., Soshnikov A., Novikov I., Savchenko L. Transformation of the content of the category of «artist» in the modern era in philosophical and art historical discourse [Трансформація змісту категорії митця в добу нового часу у філософсько-мистецтвознавчому дискурсі]. Amazonia Investiga. 2024. Vol. 13, Iss. 79. P. 245–256.
2. Берегова О. Комунікація в музичному виконавстві як культурологічна проблема. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського: Композитор і сучасність*. Київ, 2009. Вип. 84. С. 209–218.
3. Гагоорт Г. Менеджмент мистецтва. Підприємницький стиль. Пер. з англ. Б. Шумилович. Львів. Літопис, 2008. 360 с.
4. Галета Я.В. Соціальна зрілість особистості в умовах оновлення інформаційної культури суспільства. Харків: Мачулін. 2018. 414 с.
5. Герчанівська П.Е. Культура в парадигмах XX–XXI ст. Монографія. НАКККіМ. 2017. 378 с.
6. Гуменюк Т.К. Постмодернізм як транскультурний феномен. Естетичний аналіз: дис... д-ра філос. наук: 09.00.08 / КНУ ім. Т. Шевченка. Київ, 2002. 395 с.
7. Денисюк Ж.З. Комунікативні інтернет практики у формуванні соціокультурних цінностей суспільства. *Вісник НАУ. Серія: Філософія. Культурологія*. Зб. наук. праць. 2017. № 2. С. 81–84.
8. Злотник О.Й. Комунікативний простір музичного мистецтва України кінця XX – початку XXI століття: дис…канд. мист.: 26.00.01. Київ, 2019. 254 с.
9. Злотник О.Й. Комунікативна функція музики як засіб художнього спілкування. *Міжнародний Вісник*. № 2 (11). Київ: НАКККіМ, 2018. С. 112–116.
10. Калашник М.П., Новиков Ю.М. Роль лидера в творческих школах. *Мистецтвознавство Scientific Journal «ScienceRise».* № 1/1(30). 2017. С. 21–26.
11. Клековкін О.Ю. Портрет митця: предмет дослідження у жанровому пограниччі. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2019. Вип. 25. С. 7–14.
12. Левчук Л.Т. У творчій лабораторії митця. Київ, 1978. 132 с.
13. Ліфінцева О.В. Творчість митця в комунікативному просторі культури: теоретико-методологічні засади дослідження. НАКККМ. 2020. № 3. С. 35–39.
14. Ліфінцева О.В. Самоменеджмент як базова фахова компетенція митця в сучасному культурному просторі. Вісник НАКККМ. 2020. № 2. С. 67–71.
15. Мазур Б.М. Сучасне мистецтво як інструмент формування свідомості суспільства. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. С. 34–37.
16. Овчарук О.В. Ідеал людини у культурологічних парадигмах XX – початку XXI століть. Монографія. Київ. 2016. 267 с.
17. Оленіна О. Ю. Мистецтво як фактор впливу на сучасні комунікативні практики. Вісник ХДАДМ. 2009. № 2. С. 96–103.

18. Отич О.М. Мистецтво у розвитку індивідуальності педагога: історичний і методологічний аспекти / ред. І. Зязюна. Чернівці: Зелена Буковина, 2008. 455 с.
19. Попович О.В. Функції культуротворчості як фактор креативності особистості. Монографія. НАКККМ, 2014. 371 с.
20. Сюта Б.О. Глобалізаційні та периферизаційні процеси в культурі як чинник організації художньої цілісності в сучасній музиці. Дослідження. Серія «Музика вчора, сьогодні і завтра». Книга 2. Київ: УБСП «Комора», 2006. С. 48–54.
21. Трач Ю.В. Культура та інформаційні технології: до питання культурологічної рефлексії. Матеріали Всеукраїнської науково-теоретичної конференції: Другі наукові читання, присвячені пам'яті доктора історичних наук, професора О.І. Путра. Київ, 20 листопада 2016 р. К.: НАКККіМ, 2017. С.167–169.
22. Хіріна Г.О., Калашник М.П., Новіков Ю.М. Переосмислення ролі митця в епоху нового часу: філософсько-мистецтвознавчий аналіз. Гілея: науковий вісник. К.: «Видавництво «Гілея», 2024. Вип. 197–198 (№ 7–8). С. 34–42.

References:

1. Kalashnyk M., Khirina G., Soshnikov A., Novikov I., Savchenko L. (2024). Transformation of the content of the category of «artist» in the modern era in philosophical and art historical discourse. Amazonia Investiga. V. 13, Is. 79, 245–256 [in English].
2. Berehova, O. (2009). Komunikatsiia v muzychnomu vykonavstvi yak kulturolohichna problema. Naukovyi visnyk NMAU im. P.I. Chaikovskoho: Kompozytor i suchasnist. Kyiv. V. 84, 209–218 [in Ukrainuan].
3. Hahoort, H. (2008). Menedzhment mystetstva. Pidpryiemnytskyi styl. Per. z anhl. B. Shumylovych. Lviv. Litopys. 360 [in Ukrainuan].
4. Haleta Ya.V. (2018). Sotsialna zrilist osobystosti v umovakh onovlennia informatsiinoi kultury suspilstva. Kharkiv: Machulin. 414 [in Ukrainuan].
5. Herchanivska, P.E. (2017). Kultura v paradyhmakh XX–XXI st. Monohrafiia. NAKKKiM. 2017. 378 [in Ukrainuan].
6. Humeniuk, T.K. (2002). Postmodernizm yak transkulturnyi fenomen. Estetychnyi analiz: dys... d-ra filos. nauk: 09.00.08 / KNU im. T. Shevchenka. Kyiv, 395 [in Ukrainuan].
7. Denysiuk, Zh.Z. (2017). Komunikatyvni internet praktyky u formuvanni sotsiokulturnykh tsinnostei suspilstva. Visnyk NAU. Seriia: Filosofiia. Kulturolohiia. 2017. № 2, 81–84 [in Ukrainuan].
8. Zlotnyk, O.Y. (2019). Komunikatyvnyi prostir muzychnoho mystetstva Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI st.: dys…kand. myst. 26.00.01. Kyiv, 254 [in Ukrainuan].
9. Zlotnyk, O.I. (2018). Komunikatyvna funktsiia muzyky yak zasib khudozhnoho spilkuvannia. Mizhnarodnyi Visnyk. № 2 (11). Kyiv: NAKKKiM, 112–116 [in Ukrainuan].
10. Kalashnyk M.P., Novykov Yu.M. (2017). Rol lydera v tvorcheskykh shkolakh. *Mystetstvoznavstvo Scientific Journal «ScienceRise»*. № 1/1(30). 21–26 [in Ukrainuan].

11. Klekovkin, O.Yu. (2019). Portret myttsia: predmet doslidzhennia u zhanrovomu pohranychchi. Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I.K. Karpenka-Karoho. 2019. Vyp. 25, 7–14 [in Ukrainuan].
12. Levchuk L.T. (1978). U tvorchii laboratorii myttsia. Kyiv. 132 [in Ukrainuan].
13. Lifintseva, O.V. Tvorchist myttsia v komunikatyvnomu prostori kultury: teoretyko-metodolohichni zasady doslidzhennia. NAKKKM. 2020. № 3, 35–39 [in Ukrainuan].
14. Lifintseva, O.V. (2020). Samomenedzhment yak bazova fakhova kompetentsiia myttsia v suchasnomu kulturnomu prostori. Visnyk NAKKKM. 2020. № 2, 67–71 [in Ukrainuan].
15. Mazur, B.M. (2020). Suchasne mystetstvo yak instrument formuvannia svidomosti suspilstva. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats. V. 37, 34–37 [in Ukrainuan].
16. Ovcharuk, O.V. (2016). Ideal liudyny u kulturolohichnykh paradyhmakh XX – pochatku XXI stolit. Monohrafiia. Kyiv. 267 [in Ukrainuan].
17. Olenina, O.Yu. (2009). Mystetstvo yak faktor vplyvu na suchasni komunikatyvni praktyky. Visnyk KhDADM. № 2, 96–103 [in Ukrainuan].
18. Otych, O.M. (2008). Mystetstvo u rozvytku indyvidualnosti pedahoha: istorychnyi i metodolohichnyi aspekty: monohrafiia / red. I. Ziaziuna. Chernivtsi: Zelena Bukovyna, 2008. 455 [in Ukrainuan].
19. Popovych, O.V. (2014). Funktsii kulturotvorchosti yak faktor kreatyvnosti osobystosti. Monohrafiia. NAKKKM, 371 [in Ukrainuan].
20. Siuta, B.O. (2006). Hlobalizatsiini ta peryferyzatsiini protsesy v kulturi yak chynnyk orhanizatsii khudozhnoi tsilisnosti v suchasnii muzytsi. Doslidzhennia. Seriia «Muzyka vchora, sohodni i zavtra». Kn. 2. Kyiv: «Komora», 48–54 [in Ukrainuan].
21. Trach, Yu.V. Kultura ta informatsiini tekhnolohii: do pytannia kulturolohichnoi refleksii. Materialy Vseukrainskoi naukovo-teoretychnoi konferentsii: Druhi naukovi chytannia, prysviacheni pamiati doktora istorychnykh nauk, profesora O.I. Putra. Kyiv, 20 lystopada 2016 r. K.: NAKKKiM, 2017. 167–169 [in Ukrainuan].
22. Khirina, H.O., Kalashnyk, M.P., Novikov, Yu.M. (2024). Pereosmyslennia roli myttsia v epokhu novoho chasu: filosofsko-mystetstvoznavchyi analiz. Hileia: naukovyi visnyk. K.: «Vydavnytstvo «Hileia», 2024. Vyp. 197–198 (№ 7–8), 34–42 [in Ukrainuan].

Стаття надійшла до редакції 27 березня 2025 року

UDC 78.087.6
DOI 10.33287/222493

Капітонова Катерина Павлівна,
доктор філософії,
викладач кафедри історії та теорії музики
Дніпровської академії музики
тел.: (099) 727 - 14 - 77
e-mail: ekaterina01712@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-5188-8992

Шиліна Наталія Сергіївна,
здобувач освіти циклової комісії теорія музики
фахового музичного коледжу
Дніпровської академії музики
тел.: (073) 028 - 24 - 28
e-mail: natashil3001@gmail.com
https://orcid.org/0009-0001-4682-0608

ДВОПЛАНОВІСТЬ ДРАМАТУРГІЇ ОПЕРИ «СТРАШНА ПОМСТА» ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА

Мета статті – розглянути драматургічні особливості інтерпретації повісті М. Гоголя «Страшна помста» Є. Станковичем. У розкритті обраної проблематики наукової статті було використано наступні **методи дослідження**: компаративний метод для порівняльної характеристики літературного першоджерела М. Гоголя та композиторського рішення Є. Станковича; структурно-аналітичний метод для аналізу окремих сцен опери «Страшна помста» Є. Станковича. **Наукова новизна** статті полягає у зверненні до недослідженої опери «Страшна помста» за однойменною повістю М. Гоголя. Вперше розглянуто й проаналізовано сцени з опери, їх концепцію та особливості побудови музичного матеріалу. **Висновки**. Опера Є. Станковича «Страшна помста» є яскравим зразком сучасної української опери, візитівкою музичного та театрального втілення проблемних питань сьогодення. Твір має безліч прихованих сенсів: біблійні, філософські, історичні та фантастичні. Всі чотири плани рівномірно виступають та набувають розвитку в опері, а їх зв’язок із сьогоденням, робить оперу актуальною й затребуваною для сучасного суспільства. Питання й проблеми порушені М. Гоголем та Є. Станковичем змушують замислитися й передивитись свої цінності

кожного. Опера вказує всі наслідки страшної жаги помсти іншому, як це руйнує особистість, світосприйняття та долю людини, а також пропонує альтернативний вибір. У представленому матеріалі розглянуто три сцени опери «Страшна помста» в яких найяскравіше було відображено принцип симультанності. Двоплановість драматургії в сценах зображена і в музичному матеріалі («лейтмотиви прокляття» й «присутності»), й на візуальному рівні. Симультанність як прийом дозволяє одночасно продемонструвати кілька контрастуючих дійових просторів, на візуальному плані полярність відображена протягом всієї опери. На відміну від цього музичний матеріал поступово втрачає цей контраст. Таке композиторське рішення Станковича створює відчуття злиття двох світів, реального й фантастичного, нерозривну єдність яку намагається заполонити Зло. Тому як в опері так й в житті головним є вчасно викрити це зло й завжди обирати сторону світла та миру.

Ключові слова: опера, драматургія, симультанність, композитор, світ, Є. Станкович, Відьмак, лейтмотив.

Kapitonova Kateryna, Doctor of Philosophy (PhD), Lecturer at the Department of History and Theory of Music Dnipro Academy of Music

Shylina Natalia, student of the cycle commission music theory of the Professional Music College of the Dnipro Academy of Music

The duality of the dramaturgy of the opera «A terrible Vengeance» by Y. Stankovych

The purpose of the article is to consider the dramaturgical features of the interpretation of N. Gogol's story «A terrible Vengeance» by Y. Stankovych. The following research **methods** were used in the study of the chosen topic of the scientific article: the comparative method for the comparative characterization of the literary source of N. Gogol and the composer's solution by Y. Stankovych; structural and analytical method for the analysis of individual scenes of the opera «A terrible Vengeance» by Y. Stankovych. **The scientific novelty** of the article lies in the appeal to the unexplored opera «A terrible Vengeance» based on the story of the same name by N. Gogol. For the first time, the scenes from the opera, their concept and peculiarities of the musical material construction are considered and analyzed. **Conclusions**. Opera «A terrible Vengeance» by Y. Stankovych is a vivid example of contemporary Ukrainian opera, a hallmark of musical and theatrical embodiment of the problematic issues of our time. The work has many hidden meanings: biblical, philosophical,

historical and fantastic. All four planes are equally represented and developed in the opera, and their connection with the present makes the opera relevant and in demand for modern society. The questions and problems raised by N. Gogol and Y. Stankovych make everyone think and reconsider their values. The opera shows all the consequences of a terrible thirst for revenge against another, how it destroys a person's personality, worldview and destiny, and offers an alternative choice. The article examines three scenes of the opera «A terrible Vengeance» that most clearly reflect the principle of simultaneity. The duality of the drama in the scenes is depicted both in the musical material («leitmotifs of curse» and «presence») and on the visual level. Simultaneity as a technique allows us to simultaneously demonstrate several contrasting action spaces; on the visual plane, the polarity is reflected throughout the opera. In contrast, the musical material gradually loses this contrast. This compositional decision by Stankovych creates a sense of the merger of two worlds, real and fantasy, whose inseparable unity is being attempted by Evil. Therefore, both in opera and in life, the main thing is to expose this evil in time and always choose the side of light and peace.

The key words: opera, drama, simultaneity, composer, world, Y. Stankovych, The Witcher, leitmotif.

Постановка проблеми. Євген Станкович – сучасний український композитор, видатний митець, що попре жорстку цензуровану радянську систему, зміг пронести національні настрої, зберігав їх і писав музику. Його музична творчість користується величезною популярністю, а мистецький доробок й зараз поповняють прем’єрними працями. Під час повномасштабного вторгнення, коли у країні війна, відбулась довгоочікувана прем’єра опери «Страшна помста», за однойменною повістю видатного письменника українського походження – Миколи Гоголя.

Театральна спадщина Є. Станковича – це ще одна винятково важлива галузь його творчості, що має креативність постановчих рішень. Його театральні праці наповнені глибинними філософськими темами, історичними чи міфологічними підґрунтям, фантастично-містичними аспектами й українським фольклором. Провідною для композитора стала опора на національну й світову класику. Розглянувши перелік театральних праць митця, можна побачити зацікавленість у роботі українським письменником, критиком і драматургом М. Гоголем. За словами Є. Станковича, «кожне

покоління – це реальний зв'язок між минулим, теперішнім і прийдешнім. Феномен людини в необхідності спадкоємності. Звертаючись до історії, ми прагнемо через неї осмислити сутність нашого часу. Без цього осмислення історія мертва» [4].

Наскільки б різними не були стильові особливості митців, що зверталися до творів Гоголя, між ними простежується характерна особливість. Їхні композиції наповнені родинно-побутовою лірикою, рисами героїчного епосу, виразно розгорнутому на реальному національно-історичному матеріалі і, звісно ж, наявністю фантастичних, містичних сюжетних векторів. Обов'язковим є також велика кількість описів унікальної природи, побутової частини, а також народних звичаїв і традицій, які митці відтворюють за допомогою могутньої музики.

Станкович вказує на **актуальність** опери «Страшна помста», зазначаючи, що композиція має безліч філософських сенсів, серед яких також і біблійні [4]. Саме вони найяскравіше транслюють сьогодення, адже це винятково довічна боротьба Добра і зла, Святого Духа і сатани, що відбувається й до тепер.

Огляд літератури. Дослідження в основному спирається на українські і польські літературні роботи. Умовно літературу можна поділити на наступні пункти:

- інтернет-джерела – інтерв'ю Н. Мендюк [4], стаття Г. Веселовської та М. Рижової [1], в яких наявні цитати митців сучасності та відгуки щодо розвитку мистецтва, зокрема до опери «Страшна помста»;
- літературознавча стаття О. Корчової [3], наукова робота К. Капітонової [2], в яких досліджуються особливості сюжетності й будови творчості М. Гоголя;
- наукові роботи Р. Якуц [6], О. Нивельт [5], М. Лобанової [8], присвячені обґрунтуванню й теоретичним дослідженням щодо особливостей симультанної драматургії.

Мета статті – розглянути драматургічні особливості інтерпретації повісті М. Гоголя «Страшна помста» Є. Станковичем.

Об'єктом дослідження є оперна спадщина Є. Станковича в контексті «музичної гоголіани», а **предмет** – особливості сценічного трактування гоголівського сюжету в опері «Страшна помста» Є. Станковича.

Виклад основного матеріалу. Прем'єра опери «Страшна помста» Є. Станковича відбулась вже під час повномасштабного вторгнення, під час того як в країні йде війна, летять ракети та кожного дня чутно звуки сирен – 10 листопада 2022 року у Львівській національній опері на честь 80-ти річчя композитора.

Керівником проєкту став генеральний директор-художній керівник театру Василь Вовкун. Над створенням постановки працювали диригент Іван Чередніченко, народний артист України, художній керівник та головний диригент Національного заслуженого академічного симфонічного оркестру України, диригент-постановник Володимира Сіренка, хормейстер-постановник Вадим Яценко, балетмейстер-постановник Сергій Наєнко, а також Стефан Турчак та Юрій Іллєнко. До міжнародної постановчої групи також було залучено відомого німецького режисера Андреаса Вайріха та сценографку, художницю-постановницю Анну Шеттль, які співпрацюють з Баварською державною оперою.

Ідея створити оперу на сюжет повісті Гоголя спершу захопила Бориса Лятошинського. Однак це зробити композитор за життя не встиг. З допомогою диригента Стефана Турчака проєкт почав своє втілення, але через певні складності робота затягнулась ще на 10 років. Початково лібрето до опери створив сам Станкович, та згодом звернувся до видатного режисера Юрія Іллєнка, з яким тоді співпрацював як композитор до його фільмів. Іллєнко дав згоду, але композитору довелось відмовитися від цього варіанту лібрето, воно виявилося занадто об'ємним, тому опера тривала б подібно до Вагнерівських – 6-8 годин. Через це Станкович повернувся до початкового варіанту тексту Гоголя, зі своїми правками.

Опера насичена замальовками українських пейзажів, фольклорних мотивів, танців, демонстрації народних традицій та звичаїв. Їх майстерно описує в першоджерелі опери Микола Гоголь, звертання до якого також є актуальним для багатьох композиторів сучасності. Те, з якою шаною і любов'ю Гоголь описує український побут, не залише байдужим жодного. Ця особливість і є дуже близькою до творчості Станковича, що формується саме на фольклорній основі.

Лібрето до опери написано самим Станковичем, де поєднані фантастична, історична та біблійна сюжетні лінії. Головною ідеєю є представлення помсти, як найбільшого гріха для людства. Митець

вважає, що це відбувається через гордість та невміння людей прощати один одного. Саме це явище він зображає за допомогою прикладу героїв повісті Івана та Петра, як прототипів Каїна та Авеля – вбивство одного з братів перетворило на справжнє жахіття життя обох у муках совісті і жаги помсти.

Драматургія опери будується винятково на контрастному співставленні двох різних сфер: реальної і фантастичної. Перша половина означеної опери, переважно зображена реальними подіями, а ближче до фіналу, кінця, опера відкривається фіналоцентрічно, акцентуючи увагу на, підкреслимо, ірреальних діяннях. Епілог тяжіє до, насамперед, фантастичної сфери, хоча за музичним матеріалом він є повтором реалістичної царини. Дослідниці Г. Веселовська і М. Рижова називають оперу «сон-жахіття» [1] у вигляді колажного всесвіту, де надзвичайно важко знайти межу, як відокремлення від реальності, занурення у страшний, химерний сон у якому не видно кінця і від якого неможливо прокинутись. Ця містична історія про страшну розплату за жахливі злодіяння, віддзеркалює події сьогодення.

В опері «Страшна помста» протиставлення двох сфер найяскравіше проявилось у сценічно-візуальному втіленні – на сцені одночасно представлені дві або більше декорацій, що відображають простір різних дійств, які протікають паралельно (одночасно), але в різних місцях. В опері симультанність яскраво відображається візуально завдяки режисерському баченню Станковича та режисерів-постановників А. Вайріха та В. Сіренко. На музичному рівні симультанність виявляється в першій дії. Якщо на початку опери, відчувалась двоїстість завдяки обрядовим народним сценам й теми колискової – суто реальній сфері, то наприкінці опери ця межа реального та фантастичного абсолютно стирається.

Одним з перших проявів симультанності є *поява Відьмака* під час народної сцени весілля з першої дії, першої картини. Він непомітно вливається у натовп під час танцю, вдруге вже виходить у повному своєму образі, що лякає людей. Загальна концепція сцени має концентричну форму – це репризна багаточастинна форма дзеркально-симетричної побудови – А В С B^1 А, де В та B^1 засновані на тематично схожому матеріалі, але не є повністю репризними. В цьому випадку концентрична форма проявлена й має більше спільного за драматургічно-смисловим матеріалом. Смисловим рефреном в

частинах виступає фраза «та це ж він», що виконує хор – спочатку з жахом, потім затверджуючи і рішуче, наголошуючи на конкретних діях.

За музичним матеріалом сцену першої появи Відьмака можна поділити на наступні складові:

- Meno mosso – руйнування межі з реальністю, перше проведення «лейтмотива присутності Вільмака»;
- Allegro – хорова сцена, проводиться «лейтмотив прокляття», знайомство натовпу з Відьмаком;
- Meno mosso – усвідомленням існування зла;
- Allegro – виступає прийняттям всієї ситуації, що Відьмак – саме зло, вийшло в світ; відбувається кульмінація всієї сцени й знову повторюється лейтмотив прокляття;
- Moderato – вигнання Відьмака натовпом, звучить матеріал з першої частини та «лейтмотив прокляття».

Симультанність даної сцен найяскравіше зображена у музичному матеріалі шляхом поєднання двох лейтмотивів та народної основи. Об'єднання акцентує, що Відьмак, а з ним й саме зло вийшло в світ і тепер існує поміж людей. До появи на сцені Відьмака, звучить «лейтмотив присутності», що підготовлює слухача до знайомства з персонажем. Під час звучання лейтмотиву руйнується межа між реальністю й ірреальним світом. «Лейтмотив присутності Відьмака» – одна з провідних музичних характеристик, що не раз зустрічається впродовж опери при згадці головного негативного персонажу. «Лейтмотив прокляття» зустрічається протягом всієї опери, а саме коли на сцені присутній Відьмак. Лейтмотив побудований на низхідному хроматичному русі зі стрибками на терцію тридцять другими тривалостями, часто виконується лише ударними інструментами (тимпан, челеста, барабан, маримба, гуіро, дзвоники й вібрафон). Мотив химерний, лякаючий, погрозливий й одразу напружує слухача перед розгортанням подальший сюжетних подій.

Музичний матеріал сцени на перший погляд зовсім не відповідає образу нечистої сили: мелодія стає протяжною, ліричною, з ефектом зажовканої платини. В склад інструментів, додається арфа, вона створює відчуття «підвисання» у повітрі, легкості та одночасно напруги. Гостро обривають кантиленну мелодію хор з декламаційним вигуками «ой» та ударна група у складі: маримба, вібрафон, тимпан. Така двопланова характеристика Відьмака вказує на двоїстість

походження його душі, адже він був людиною, а вже потім його сутність стала відповідною Антихристу – саме це демонструє різнохарактерність музичного матеріалу.

Друга сцена яку ми розглядаємо у зв'язку з дослідженням симультанних сцен – середня частина *сцени на озері з першої дії, другої картини*. На початку сцени зображена родина, що повертається на човні додому з весілля, спілкуючись про побутові, сімейні проблеми. Симультанності набуває середня частина, коли човен пропливає повз цвинтаря. По черзі піднімаються й хитаються три хрести, супроводжується дійство, жахливими скриками мерців. За структурою побудови сцена на озері тяжіє до умовно три частинної, де її крайні складові повторюються. Обрамлення картини формується на «лейттемі колискової», але при згадці Відьмака, в ній з'являються його лейтінтонації.

Середня частина сцени – кульмінація, має «три хвилі», що змінюють одна одну, набуваючи розвитку. Три хвилі ніби сходинки, вказують про те, що світ змінюється, поступово наближаючи до все страшніших, жахливіших подій. Хор чоловічих голосів є коментатором сцени, всі декорації змінюються за текстом, що відтворюється хором. «Лейтмотиви присутності» та «прокляття» зустрічається у кожній з «хвиль» розвитку, й хоч Відьмака на сцені немає та його сутність перебуває повсюди. Симультанність виявлена у сцені в зображенні одночасно реального та ірреального світів, та їх взаємодії. Інструментальна група з кожною хвилею розширюється за своїм складом: з першою хвилею додаються литаври, арфа та дві дерев'яні коробочки; з другою – синтезатор, там-там; з третьою – маримба, барабан.

Третю сцену яку ми розглядаємо, *сцена з Душею Катерини з другої дії, шостої картини* – це від початку до кінця перехрещення двох світів, реального й фантастичного, що взаємодіють одночасно – коли засинає Катерина, прокидається і починає діяти її Душа. Ці два образи не існують один без одного, вони мають спільну свідомість, думки. Напочатку сцени переважають «людські» музичні теми та речитативні діалоги, які супроводжує інструмент відповідаючий за сферу реальності – флейта. В момент коли Катерина лягає спати, в музичний матеріал вкрапляються інтонації лейтмотиву Відьмака та характерний при натякі на присутність нечистої сили ударний інструмент – дерев'яна дошка. На сцені одночасно три плани:

- реальної сфери – Данила й Стецька;
- фантастичної – Відьмака і його свиту мерців;
- пограничний стан між двома світами – Катерина та її Душа.

З появою у картині Відьмака з його підлеглими, на музичному рівні поступово починають переважати теми фантастичної сфери, а саме лейтмотивів «присутності» та «прокляття». Дійство супроводжується химерною «ходою зла», яку Євген Станкович позначає у партитурі як «Дивні танці Відьмака та нечисті», а хор тим часом виконує «абракадабру» на латині. Відьмак виконує три «танці» – з кожним наступним все менше з'являються «людські інтонації», лише речитативні діалоги Данила і Стецька. Фантастичну сферу супроводжують характерні для неї групи мідно-духових інструментів та ударна група. Під час третього «танцю» на сцені з'являється примара Душі Катерини, в цей момент коли сутність дівчини покинуло тіло, межа між реальністю та фантастичним світом повністю зникає. Це затверджує лякаюче звучання флексатону, а сам інструмент стає лейттембром натовпу «нечистих».

У картині вокальна партія Відьмака є речитативна, вона рухається переважно по мажорній пентатоніці. Насичена тембральність симфонічного оркестру струнною, мідною, а також дерев'яно-духовою групами, та розширеним складом ударних інструментів, що надає музиці відчуття напруги й разом із цим, химерної величі. Партія Душі Катерини – кантиленна, розспівна й м'яка, супроводжується струнною оркестровою групою. У музичному матеріалі у цей час введено «лейтмотив присутності Відьмака», але ж інтонацію важко впізнати, адже змінюється регістр, тембр та штрих на legato. При характерній розмові Души Катерини і Відьмака, на другому план пані Катерина повторює майже всі рухи уві сні за Душею, як одне нероздільне ціле, та не має у цій сцені характерного вокального тексту. Кульмінацією симультанної своєрідної сцени є відкриття справжніх намірів Відьмака на дочку. Стоячи на столі Душа благає тата розкаятися у своїх гріхах та не створити ще гірші. Симультанність у цьому випадку, наголосимо, зображена більше на візуальному рівні, яскраво виділяючи три різних сфери. Музичний матеріал проведений у мідно-духової оркестрової групи, струнної та флексатону. Помітивши схованих Данила і Стецька, Душа поспішає повернутися у своє тіло, а натовп мерців швидко утікає за своїм керівником.

Висновки. Опера Є. Станковича «Страшна помста» є яскравим зразком сучасної української опери, візитівкою музичного та театрального втілення проблемних питань сьогодення. Твір має безліч прихованих сенсів: біблійні, філософські, історичні та фантастичні. Всі чотири плани рівномірно виступають та набувають розвитку в опері, а їх зв'язок із сьогоденням, робить оперу актуальною й затребуваною для сучасного суспільства. Питання й проблеми порушені М. Гоголем та Є. Станковичем змушують замислитися й передивитись свої цінності кожного. Опера вказує наслідки страшної жаги помсти іншому, як це руйнує особистість, світосприйняття та долю людини, а також пропонує альтернативний вибір.

В представленому матеріалі розглянуто три сцени опери «Страшна помста» в яких найяскравіше було відображено принцип симультанності. Двоплановість драматургії в сценах зображена і в музичному матеріалі («лейтмотиви прокляття» й «присутності»), й на візуальному рівні. Симультанність як прийом дозволяє одночасно продемонструвати кілька контрастуючих дійових просторів, на візуальному плані полярність відображена протягом всієї опери. На відміну від цього музичний матеріал поступово втрачає цей контраст. Таке композиторське рішення Станковича створює відчуття злиття двох світів, реального й фантастичного, нерозривну єдність яку намагається заполонити Зло. Тому як в опері так й в житті головним є вчасно викрити це зло й завжди обирати сторону світла та миру.

Перспективи дослідження полягають у поновленні інтересу до української опери, її ролі у сучасному інфопросторі. Опера «Страшна помста» Є. Станковича освітлює важливі актуальні на часі питання, відповіді на які композитор майстерно дає в опері. Нові пошуки в музичному плані, сучасний погляд на сценічно-візуальне рішення композитором дає змогу поширювати й виводить українське мистецтво на європейський рівень. Опера освітлює й розкриває автентичні вірування, традиції та історію українського народу, зберігаючись в пам'яті сучасників.

Список використаних джерел і літератури:

1. Веселовська, Г., Рижова, М. Фольклорна складова в лібрето опер сучасних українських композиторів. *Художня культура*. Вип. 19, К., 2023. С. 79–84.
2. Капітонова К. Фантасмагорія як феномен літературо-музичної творчості романтизму та сучасності: квал. магістр. роб. ДАМ. Дніпро, 2020. 95 с.

3. Корчова О. Нова опера Євгена Станковича: досвід перших виконань, *Мистецтвознавство України*, К., 2012. С. 86–91.
4. Мендюк Н. Євген Станкович про історію написання опери «Страшна помста». URL: https://theclaquers.com/posts/10288 (дата звернення: 10.10.2023).
5. Нивельт О. Симультанный тип оперной драматургии. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса: Друкарний дім, 2006. Вип. 7. Кн. 1. С. 16–25.
6. Якуц Р. Міфологічний час-простір у повісті М. Гоголя «Вій». *Філософсько-культурологічні виміри буття людини.* Л.: ЛНУ ім. І. Франка, 2010. С. 107–114.
7. Lobanova M. Musical Style and Genre: History and Modernity (Contemporary Music Studies Series). Milton Park: Routledge, 2000, 218 c.

References:

1. Veselovska, H., Ryzhova, M. (2023) Folklore component in the libretto of operas by contemporary Ukrainian composers. *Artistic Culture*. Is. 19, K., 79–84 [in Ukrainian].
2. Kapitonova, K. (2020). Phantasmagoria as a phenomenon of literary and musical creativity of Romanticism and modernity: a master's thesis. DAM. Dnipro, 95 [in Ukrainian].
3. Korchova, O. (2012). New opera by Yevhen Stankovych: experience of the first performances. *Art History of Ukraine*, K., 86–91 [in Ukrainian].
4. Mendiuk, N. Yevhen Stankovych on the history of writing the opera «A terrible Vengeance». URL: https://theclaquers.com/posts/10288 (accessed: 10.10.2023) [in Ukrainian].
5. Nivelt, O. (2006) A simultaneous type of opera drama. *Musical art and culture*. Odesa: Printing house, Issue 7. Book 1, 16–25 [in Ukrainian].
6. Yakuts, R. (2010). Mythological time-space in story «Viy» by N. Gogol. *Philosophical and Cultural Dimensions of Human Being*. Lviv: Ivan Franko National University of Lviv, 107–114 [in Ukrainian].
7. Lobanova, M. (2000). Musical Style and Genre: History and Modernity (Contemporary Music Studies Series). Milton Park : Routledge, 218 [in English].

Стаття надійшла до редакції 29 березня 2025 року

UDC 78.02/781.1
DOI 10.33287/222494

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

ПРАКТИЧНИЙ ПІДХІД ДО ПОБУДОВИ ЗБАЛАНСОВАНОГО ЗВУЧАННЯ ДЖАЗОВОГО АНСАМБЛЮ ПРИ ВИКОРИСТАННІ НЕТИПОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ (на прикладі бандури)

Метою статті є визначення практичних методів побудови збалансованого інструментування джазового ансамблю з урахуванням фізичних характеристик тембрів та системного аналізу акустичних властивостей інструментів, порівняльного аналізу у контексті акустичної взаємодії. Ця тема набула більшої актуальності через підвищену важливість національної ідентичності в українській музиці під час повномасштабної війни з Росією, що стимулювало інтерес до інтеграції традиційних українських інструментів у сучасну популярну музику та інші жанри. **Методи дослідження**. На відміну від традиційного джазового ансамблю, який розвивався шляхом тривалого процесу природного відбору, нові комбінації інструментів зазвичай виникають шляхом експериментів і часто не мають міцної методологічної основи. Застосовано систематичний аналіз акустичних властивостей інструментів, спектральній аналіз для порівняння їхньої взаємодії в ансамблевому контексті. **Новизна статті** полягає у конкретизації проблематики побудови збалансованого звучання джазового ансамблю з використанням нетипових для жанру інструментів. Запропоновано низку критеріїв для досягнення прозорої тембральної палітри ансамблю: відповідність гучності інструментів, їх оптимальне розміщення у спектральному просторі та інші характеристики, що визначають їх сприйняття. Проаналізовані базові характеристики бандури та визначені потенційні способи її застосування у джазовому ансамблі. **Висновки**. Запропонований підхід дозволяє аранжувальнику чи композитору не лише уникнути конфліктів у звучанні ансамблю, але й відкрити нові художні

можливості. Нетипові склади, за умови свідомого інструментування, здатні не тільки вийти за рамки традиційної джазової естетики, а й сприяти її глибшій інтеграції у національну культуру через використання народних інструментів. Визначені темброві параметри народного інструменту — яскравий тембр, коротка перкусивна атака звуку вимагають особливої уваги до її поєднання з іншими інструментами. Стаття відкриває перспективи для подальшого вивчення взаємодії інструментів у джазовому ансамблі та пропонує фізично обґрунтований підхід до інструментування. Розуміння принципів поєднання тембрів композитором чи аранжувальником відкриває нові можливості для досягнення художнього задуму.

Ключові слова: джаз, інструментування, аранжування, тембр, українська музика, бандура.

Yakiv Tsvietinskyi, postgraduate student of the Department of Musicology, Composition, and Performance Mastery Dnipro Academy of Music

A practical approach to building a balanced sound of a jazz ensemble using untypical instruments (using the example of the bandura)

The purpose of the article is to identify practical methods for building a balanced instrumentation of a jazz ensemble, taking into account the physical characteristics of timbres and a systematic analysis of the acoustic properties of instruments, comparative analysis in the context of acoustic interaction. This topic has become more relevant due to the increased importance of national identity in Ukrainian music during the full-scale war with Russia, which stimulated interest in the integration of traditional Ukrainian instruments into modern popular music and other genres. Unlike the traditional jazz ensemble, which developed through a long process of natural selection, new combinations of instruments usually arise through experiments and often do not have a solid methodological basis. A systematic analysis of the acoustic properties of instruments, spectral analysis to compare their interaction in an ensemble context is used. **The novelty** lies in specifying the issues of building a balanced sound of a jazz ensemble using instruments atypical for the genre. A number of criteria are proposed for achieving a transparent timbre palette of the ensemble: correspondence of the loudness of the instruments, their optimal placement in the spectral space and other characteristics that determine their perception. The basic characteristics of the bandura are analyzed and

potential ways of its application in a jazz ensemble are identified. **Conclusions**. The proposed approach allows the arranger or composer not only to avoid conflicts in the sound of the ensemble, but also to open up new artistic possibilities. Atypical compositions, provided they are consciously instrumented, are able not only to go beyond the framework of traditional jazz aesthetics, but also to contribute to its deeper integration into the national culture through the use of folk instruments. The determined timbre parameters of the folk instrument - bright timbre, short percussive attack of the sound - require special attention to its combination with other instruments. The article opens up prospects for study of the interaction of new instruments in a jazz ensemble and offers a physically justified approach to instrumentation. Understanding the principles of combining timbres by a composer or arranger opens up new opportunities for achieving an artistic idea and its better perception by the listener.

The key words: jazz, instrumentation, arrangement, timbre, Ukrainian music, bandura.

Постановка проблеми. Сучасні реалії українського культурного життя диктують нові вимоги до навичок професійного джазового музиканта. Протягом останніх декількох десятиліть основним напрямом в освіті було засвоєння принципів імпровізаційної мови, що допомагало швидшій інтеграції джазової спільноти до міжнародної сцени, а отримання музичної освіти за кордоном було поодиноким випадком. Зараз же це вже стає нормою — відповідати міжнародним нормам професіоналізму в джазовій музиці.

Новим питанням постала українська ідентичність у джазовій музиці. Хоча ця музика — породження саме американської культури з африканським корінням, потрапляючи в нове середовище, джаз набуває й нових властивостей. Цей процес спровокував численні дебати на тему того, що є сутністю цієї музики, тобто що повинно бути збереженим, а що може змінюватися. Але де-факто ні прихильники, ні противники створення нових національних версій джазової культури не можуть ні контролювати, ні змінити плин цього процесу — у світі повно прецедентів, багато країн вже синтезували власне бачення джазової та сучасної імпровізаційної музики.

І хоча поява нових звучань є процесом природним, усе ж є певні чинники, які можуть впливати на його плин і швидкість. Звісно, що розуміння власної культури, історії та ідентичності є чи не найпріоритетнішим аспектом, що сприяє синтезу нового

національного звучання в музиці. Іншими чинниками є якість освіти – як музичної, так і загальної, значення культури в повсякденному житті, політичний клімат тощо. В Україні, з початком повномасштабного вторгнення Росії в 2022 році, піднялася хвиля інтересу й попиту саме на національний культурний продукт, що суттєво змінило пріоритети пересічного митця у бік фольклору, історії, навіть елементарної практичності музики в сучасних реаліях.

Актуальність проблеми. Одним з результатів цього культурного зсуву є підвищений інтерес до народних інструментів — бандури, кобзи, трембіти, сопілки тощо. Ці інструменти почали з'являтися поза їх звичним контекстом: у популярній музиці, рок-музиці, джазі, електронних жанрах.

Для джазових музикантів є абсолютно нормальним, якщо не обов'язковим, писати власну музику та робити авторські аранжування, тож поява народних інструментів у джазовому ансамблі була явищем цілком передбачуваним. Розуміння гармонії, загальних принципів поліфонії та відносна простота форми, притаманна традиційній джазовій музиці, відкривають широкий простір для експериментів, що часом призводять до вдалих творчих результатів, а в деяких випадках — унікальних за своїм звучанням.

Але однією з проблем є те, що музикант, вихований на посібниках з аранжування для джазового оркестру та зі слуховим досвідом, у якому переважають записи джазових тріо, квартетів і квінтетів, фактично не має інтуїтивного розуміння, що саме робити з інструментом, нетиповим для джазової культури. Адже традиційні джазові склади виникли в результаті десятиліть експериментів, удач і помилок. Тож ніхто не задається питаннями принципів тембрового балансу та ролей інструментів в ансамблі — в результаті природного процесу еволюції кожен інструмент знайшов свою функцію, а в складі лишилися лише ті інструменти, які добре поєднуються між собою.

Отже, коли джазовий аранжувальник чи композитор додає до свого аранжування інструмент, нетиповий для джазової традиції і з яким, скоріш за все, не пов'язано суттєвого професійного та слухацького досвіду, з великою вірогідністю художній потенціал цього інструмента не буде розкрито, а звучання ансамблю не буде збалансованим.

Аналіз досліджень. Практичні аспекти джазового аранжування докладно розглядаються у низці популярних посібників, серед яких

роботи Б. Доббінса [8], С. Нестіко [12], Д. Себескі [13] та інших. Ці джерела охоплюють основи інструментування (діапазони, динаміку, нотацію), але основна увага приділяється технікам гармонізації секцій біг-бенду та структурним елементам форми (soli, shout chorus тощо). Тембральні характеристики інструментів у цих авторів розглядаються лише поверхнево, а фізичні аспекти їх взаємодії не розглядаються взагалі.

Натомість сучасні дослідження в галузі інструментування акцентують саме на тембровій взаємодії як ключовому чиннику досягнення художньої виразності. Тембр виступає не просто як звукова якість, а як основа для оркестрових рішень і створення унікального ансамблевого звучання [14].

Деякі дослідження, присвячені джазовому виконавству, висвітлюють широкий спектр питань, зокрема темброву специфіку ансамблевого музикування, перцепцію джазової комбінаторної тембріки, особливості інструментування та аранжування. Так, С. Балке та ін. застосовують методи комп'ютерного музикознавства для аналізу імпровізаційної структури джазу. У своїй роботі вони представляють Jazz Structure Dataset (JSD), що містить структурні дані та інструментальні анотації для 340 джазових записів. Автори зазначають, що цей набір даних демонструє значний потенціал для досліджень у сфері Пошуку Музичної Інформації (Music Information Retreival або IMR), зокрема у контексті автоматизованого виявлення структурних меж композиції. У підсумку вони доходять висновку, що джазова музика характеризується складною архітектурою, яка не зводиться виключно до традиційних жанрово-стильових схем [6].

Варто зазначити, що українські дослідники, які розглядають питання аранжування, часто звертаються до використання національного фольклору. Зокрема, Олексій Мовчан, автор низки джазових обробок традиційних пісень Придніпров'я, у своїх статтях «Аранжування фольклорної музики як спосіб творчої самореалізації джазового виконавця» та «Джазове аранжування козацьких та ліричних пісень Придніпров'я: особливості організації та сприйняття музичного часу» досліджує питання ритму та гармонізації як ключових чинників у підході до аранжування фольклорного матеріалу. Деякі з його обробок також включають використання бандури, що надає творам виразного національного колориту. Водночас методологічні засади поєднання цього нетрадиційного для джазу

інструмента з джазовою ритм-секцією залишаються поза полем його уваги — автор зосереджується передусім на музичних характеристиках творів [2, 3].

Мета статті є висвітлення практичних способів поєднання нехарактерного для джазової музики інструменту з ритм-секцією та духовими інструментами.

Об'єктом дослідження є звучання джазового ансамблю, а **предметом** – практичний підхід до збалансованого звучання джазового ансамблю з використанням нетипових інструментів.

Виклад основного матеріалу. Якщо залишити осторонь питання художнього характеру — як-от мелодія, гармонія, форма твору, — залишивши свободу митцеві, але розглянути питання більш практичного характеру, як фізичні характеристики звуку, комфорт слухача, комфорт виконавця, то на основі наявної літератури з джазового аранжування та сучасних практик можна вивести такі вимоги до побудови ансамблю та аранжування:

- Гучність кожного інструменту або секції дозволяє слухачеві чути й, за бажанням, розрізняти кожен із тембрів в ансамблі — навіть якщо музика надзвичайно тиха або, навпаки, гучна.
- Музика та інструментування побудовані так, що інструмент не вимагає значного звукового підсилення, щоб знаходитись на одному динамічному рівні з іншими інструментами. Важливо врахувати і місце, де музика буде виконуватись, та які технології будуть доступні або недоступні під час виступу.
- Сумарна гучність ансамблю не перевищує здорову норму для локації, де відбувається виконання.
- Звуковий контекст підкреслює тембральні особливості інструменту — тембр є частиною музичного задуму.
- Партії кожного інструменту зручні для виконання. Комфорт музиканта прямо впливає на якість виконання музики. Також варто враховувати кількість потенційного або наявного репетиційного часу, а також час, необхідний на індивідуальне вивчення партії.
- Партія кожного інструменту використовує техніки, прийоми, фактури, характерні для інструмента. Це не означає, що потрібно використати весь технічний арсенал, але цей

потенціал не повинен бути обмежений через відсутність розуміння можливостей інструмента.

- Хоч це й не є обов’язковою вимогою, але практично важливим є те, щоб музика не залежала повністю від унікальних здібностей конкретних музикантів — таких як здатність грати нетипово гучно, низько або високо. Технічна доступність або адаптивність музики допоможе масштабувати творчість — грати концерти з іншими музикантами, гастролювати, публікувати ноти тощо.

Обравши новий інструмент для свого музичного проєкту, критично важливо зрозуміти його основні характеристики для правильного використання в ансамблі. Розглянемо поетапно, як це зробити на прикладі бандури, яка пройшла через багато технічних трансформацій за останнє століття, набуває все більшої популярності сьогодні та має широку палітру художніх можливостей.

По-перше, потрібно вивчити історію інструмента, його функції; якщо інструмент народний — його значення в традиціях і побуті. Ця інформація допоможе не лише з технічної точки зору (оскільки через історію зазвичай можна зрозуміти практичні аспекти його використання, типові поєднання з іншими інструментами), але й дозволить створювати твори з глибшим художнім змістом. У деяких культурах традиційні інструменти вимагають поваги до їхнього значення. І хоча українське суспільство зазвичай абсолютно спокійно ставиться до експериментів із традицією, її розуміння є необхідністю для створення музики релевантної для сучасності.

Якщо, до прикладу, розглядати бандуру, то, походячи від кобзи, вона традиційно виконувала акомпануючу роль у виконанні історичних, ліричних, побутових пісень, дум — хоча й не обмежувалась лише цим. Отже, природним буде надати бандурі подібну роль і в джазовому ансамблі, а її історичним партнером є людський голос. Подібна функція інструменту визначає і типову фактуру – ліва рука виконує басові ноти, а права рука грає мелодії, акорди, та арпеджіо. Для своїх творів можна взяти за основу тематику, характерну для цих пісень, принципи будови мелодії, гармонічні звороти. Це приклад того, як навіть найпростіша історична інформація може мати велику практичну користь як на рівні інструментування, так і в формуванні художнього задуму.

Також через дослідження історії можна дізнатися про репертуар, характерний для інструмента. Саме вивчаючи репертуар, можна уникнути багатьох помилок при написанні партії інструмента, а також дізнатися про технічні прийоми та можливості, які є для нього характерними та унікальними. Наприклад, є велика кількість загальновідомих прийомів, притаманних бандурі, але відмінних за звучанням від інших інструментів: різні типи глісандо, *sul ponticello*, тремоляндо тощо.

Обов'язково на цьому етапі необхідно ознайомитися з правилами нотації, діапазоном та іншими обмеженнями. До прикладу, традиційно на бандурі немає демпферного механізму, тому кожну ноту необхідно глушити окремо — долонею, зап'ястям або іншою рукою. Це обмеження і визначає характерне звучання інструменту, але часто унеможливлює використання занадто швидких змін ладу й акордової палітри, бо природним середовищем інструменту є діатоніка. Але це не означає, що варто обмежити виразні можливості твору — лише ретельно продумати інструментування.

Завжди вартує розглянути сучасні зразки академічних творів для обраного інструменту — саме в цих роботах можна дізнатися про те, на що технічно здатен інструмент поза його звичним контекстом. Одним із таких прикладів є концерт для бандури *Bandura Forever* української композиторки Валентини Мартинюк. Можна почути, з якою легкістю бандура виконує і насичені чотириголосні акорди, і швидкі пасажі, і складні арпеджіо. Мартинюк наочно демонструє, що бандура не вимагає спрощення гармонічної палітри, якщо правильно розподілити ролі між інструментами. Також у творі можна побачити різноманітні прийоми: як можна використовувати ліву руку в тому ж діапазоні, що й праву, не лише для басової партії, а також різні акустичні техніки — наприклад, гліссандо за підструнником тощо.

Ознайомившись із інструментом, постає питання його місця в контексті джазового ансамблю. Бандура в цьому контексті подібна до фортепіано: інструмент має достатньо широкий діапазон — від великої до третьої октави, і його можна використовувати як басовий, гармонічний та мелодичний інструмент. Але ключовою його проблемою є динамічний діапазон — бандура є відносно тихим інструментом, особливо в порівнянні з барабанами та контрабасом/бас-гітарою (яка зазвичай звучить ще й через підсилювач). Звісно, що в подібному контексті перед бандурою

ставлять мікрофон. Але складність цього підходу полягає в тому, що досить важко зробити це, не спотворивши звук і не втративши ті тембральні деталі, які роблять бандуру унікальною. У цьому випадку відповідальність лежить на композиторові або аранжувальнику, який повинен заздалегідь врахувати цю особливість і створити сприятливий контекст, щоб бандурі не доводилося конкурувати з іншими інструментами. Ідеальним підходом було б таке інструментування, яке дозволить ансамблю звучати збалансовано в повному акустичному виконанні, хоча з певними поєднаннями інструментів це часто фактично неможливо.

Найскладнішим питанням постає темброве поєднання інструментів в ансамблі. Інші характеристики легко піддаються аналізу на слух, але тембр — значно тонший параметр, тому дисбаланс у ньому не завжди очевидний. Саме це часто зупиняє експерименти з нетиповими інструментами в джазовому контексті. Зазвичай, додаючи новий інструмент до традиційної ритм-секції з духовими, аранжувальник не адаптує контекст до нового тембру, а навпаки — намагається змусити інструмент звучати «по-джазовому». Такий бездумний підхід завершується втратою балансу й нерозкритим художнім потенціалом проєкту.

Якщо розглядати в дуже спрощеному вигляді основні параметри звуку, то це — динамічний профіль і спектр.

Динамічний профіль визначає, як змінюється гучність у момент атаки, та після неї, скільки триває звук і як він стихає. Ці характеристики можна проаналізувати технічними засобами, але композитору чи аранжувальнику часто достатньо уважного слуху.

Наприклад, оскільки бандура — щипковий інструмент, кожна нота має коротку, але гучну атаку. Це надає їй перкусивного характеру, особливо у верхньому регістрі, де натяг струн сильніший, ніж у басових. Протилежний приклад — флейта. Хоча її атака може бути чіткою, вона фізично потребує часу: повітря всередині інструменту не починає вібрувати миттєво. І хоча різниця в атаці між бандурою і флейтою становить мілісекунди, вона добре відчувається на слух. Із точки зору згасання — також протилежність: флейта, як духовий інструмент, контролюється виконавцем протягом усього звучання, тоді як у бандури звук починає швидко стихати одразу після атаки.

Інший важливий параметр — спектр, тобто частотний склад звуку і амплітуда кожної складової. Спектр не є фіксованим — він

залежить від регістру, гучності, якості інструмента, виконавця, і навіть його фізичного стану. Але кожен інструмент має свій спектральний портрет — характеристику, яка дозволяє слухачеві розпізнати його тембр.

Навіть без апаратного аналізу спектр можна описати знайомими епітетами: широкий, вузький, яскравий, темний, грубий, ніжний. Наприклад, широкий або вузький — це насиченість нижніми обертонами; яскравий чи темний — положення спектрального центроїда (центру маси частот); грубий або ніжний — стабільність частотної структури, наявність зайвої енергії в певних діапазонах.

Для практичного інструментування ці характеристики можна описати без спектрограм. Один з найінтуїтивніших способів — асоціація тембру з голосними. Кожна голосна має власну формантну структуру, і відповідно до неї можна пов’язати її з певною спектральною масою. П’ять голосних — «і», «е», «а», «о», «у» — можуть слугувати для опису яскравості звуку і стати корисним інструментом для інтуїтивної роботи з тембрами.

Одним із головних завдань аранжувальника є створення прозорої акустичної палітри. З погляду психоакустики, слухач може не розрізняти або не сприймати інформацію, навіть якщо фізично її чує. Це відбувається через перевантаження уваги або через явище маскування. Наприклад, гучніший звук може повністю приховати тихіший, особливо якщо вони в одному частотному діапазоні. Якщо в ансамблі не чутно окремі інструменти, і складно зрозуміти, що саме вони грають — таку тембральну фактуру не можна назвати прозорою. Замість слухання музики слухач отримує когнітивне перенавантаження, яке викликає втому і заважає сприйняттю цілісного твору.

Звісно, це не означає, що всі інструменти повинні звучати однаково гучно. Але в добре написаному творі, що виконується хорошим ансамблем, навіть тиха партія звучить виразно — і навіть якщо увага слухача зосереджена на передньому плані, ніщо не перешкоджає сприйняттю повної картини.

З точки зору комбінування інструментів постає питання: як їх поєднати, щоб вони не заважали одне одному. Один зі способів — розподіл інструментів по різних регістрах. Але не завжди це можливо: часто партії повинні бути в одному діапазоні або навіть грати в унісон. У таких випадках важливо, щоб тембральні характеристики

інструментів відрізнялись достатньо суттєво. Якщо два інструменти поділяють один основний тон, але мають різні обертони — їх легко розрізнити. Тут стає в пригоді згаданий метод асоціювання тембрів із голосними, що допомагає уявити розподіл тембру в спектрі. Загалом можна стверджувати, що яскраві тембри краще поєднуються з темнішими.

Окрему увагу слід приділити інструментам із яскравим тембром, спектральна маса яких сконцентрована у верхньому регістрі. Їх надмірне поєднання в одному діапазоні може викликати втому слухача. Натомість інструменти з м’якішим тембром сприймаються значно легше навіть у щільному контексті. Корисним є також поєднання інструментів із різними характеристиками атаки — це додає прозорості їх звучанню та спрощує сприйняття.

Варто зазначити, що ці рекомендації стосуються випадків, коли важливо розрізнити окремі інструменти. Якщо ж мова йде про секцію — наприклад, секцію струнних інструментів, що сприймається як єдине ціле — її варто розглядати як одну тембральну одиницю і аналізувати їх колективний звуковий профіль.

Врахувавши все це, можна охарактеризувати основні характеристики бандури — це інструмент із гучною перкусивною атакою, швидким згасанням та яскравим, вузьким звуком, який можна умовно позначити голосною «і». У джазовій ритм-секції лише два інструменти можуть претендувати на цей самий спектральний простір — фортепіано й тарілки барабанної установки.

У випадку з фортепіано, його спектральна маса дуже близька до основного тону, і тому характеристика «і» стосується здебільшого верхньої частини клавіатури, що спрощує їх поєднання. Але хоч їх тембри і суттєво відрізняються, все ж вони не контрастують одне з одним, та мають відчутну перкусивну атаку. Через те, що обидва інструменти мають дуже широкий діапазон, будь-якого тембрального конфлікту можна легко уникнути, розмістивши їх в різних регістрах.

У випадку з барабанами, то тарілки займають місце в верхній частині спектру і часто перешкоджають сприйняттю деталей тембру яскравих інструментів, і у випадку з бандурою можуть негативно вплинути на загальну палітру, вже не кажучи про фізичну здатність перекрити гучністю звучання інструменту повністю. У такій ситуації ефективним рішенням буде використання щіток або м’яких маллетів,

які зменшують щільність високих частот у партії тарілок і звільнюють простір для звучання обертонів бандури.

У випадку з духовими інструментами, характерними для джазового ансамблю, яскравість труби та альт-саксофона також можна охарактеризувати голосними «е»–«і», залежно від регістру. Тому при поєднанні з бандурою варто надавати перевагу середньому та нижньому регістру, де виконавцям легше контролювати як тембр, так і динаміку. Трубу, за можливості, доцільно замінити на флюгельгорн, який ідеально поєднується з бандурою завдяки своїй м'якості та повільній атаці. З аналогічних причин альт-саксофон можна замінити на тенор — його тембр менш яскравий, а звук м'якший, що сприяє кращому балансу. Звісно, що такий підхід до інструментування потребує подальшого вивчення, адже в історії музики є багато комбінацій інструментів, серед яких обов'язково знайдуться приклади, що не збігаються з подібними принципами поєднання. Водночас це не повинно бути вирішальним чинником для композиторських або аранжувальних рішень і тим більше — не має обмежувати експерименти з нестандартними тембрами. Метою такого підходу є звернути увагу на важливість тембрового поєднання як параметра, що визначає кінцеве звучання ансамблю. Усвідомлення якостей звуку та їх взаємодії може призвести до появи абсолютно нових і непередбачуваних комбінацій інструментів, у тому числі народних, які здатні відкрити новий етап в еволюції нашої культури.

Висновки. Розуміння властивостей звуку та фізичних аспектів при поєднанні тембрів дозволяє узагальнити практичні принципи інструментування для нетипових складів ансамблю. Темброва взаємодія — це не лише естетичний процес, а й фізичне явище, що безпосередньо визначає комфорт сприйняття музики слухачем. Тому при використанні нових для джазової традиції інструментів важливим є свідомий та системний підхід до побудови акустичної палітри.

На прикладі бандури — інструмента з дуже характерним тембром та низкою обмежень — можна наочно побачити ключові проблеми інтеграції нового інструмента в джазовий ансамбль: динамічний баланс, конфлікт з інструментами верхнього регістру, особливості звуковидобування тощо. Але, використовуючи альтернативні інструменти (як-от флюгельгорн, тенор-саксофон), надаючи достатньо акустичного простору через регістрове розмежування та адаптувавши фактуру, бандурі не доведеться змагатися з іншими тембрами, а

загальна палітра органічно збагатиться новим інструментом. Таким чином, цей підхід дозволяє аранжувальнику чи композитору не лише уникнути конфліктів у звучанні ансамблю, але й відкрити нові художні можливості. Нетипові склади, за умови свідомого інструментування, здатні не тільки вийти за рамки традиційної джазової естетики, а й сприяти її глибшій інтеграції у національну культуру.

Список використаних джерел і літератури:

1. Лісняк І.М. Композиторська творчість для бандури межі XX – XXI ст.: стильовий аспект. *Вісник НАКККМ*. Київ. 2014. № 2. С. 251–255.
2. Мовчан О. Аранжування фольклорної музики як спосіб творчої самореалізації джазового виконавця (на прикладі власного аранжування козацької пісні «Від поля до поля»). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. № 27. 2024. С. 45–56.
3. Мовчан О. Джазове аранжування козацьких та ліричних пісень Придніпров'я: особливості організації та сприйняття музичного часу. *Мистецтвознавство*. Дніпро. 2024. № 4 (65). С. 135–151.
4. Пилипчук В.В. Історія та модернізація бандури. *Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова*. Київ. 2021. Вип. 79, № 2. С. 43–47.
5. Щітова С.А., Кучер В.В. Бандурний концертний стиль XXI століття (на прикладі Концерту для бандури з оркестром «Bandura forever» В. Мартинюк). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро. 2019. № 17. С. 5–16.
6. Balke S., Reck J., Weiß C., Abeßer J., & Müller M. JSD: A Dataset for Structure Analysis in Jazz Music. Transactions of the International Society for Music Information Retrieval. London: Ubiquity Press, 2022. Vol. 5, № 1. 156–172.
7. Burred J.J., Peeters, G., & Röbel, A. Dynamic Spectral Envelope Modeling for Timbre Analysis of Musical Instrument Sounds. IEEE Transactions on Audio, Speech, and Language Processing. 2010. Vol. 18, № 3. 663–674.
8. Dobbins B. Basics in Jazz Arranging. Advance Music, 1990. 151 p.
9. Dunn F., Fahy F., & Thompson M. Springer Handbook of Acoustics. Springer, 2015. 690.
10. Elliott T. M., Hamilton L. S., & Theunissen F. E. Acoustic Structure of the Five Perceptual Dimensions of Timbre in Orchestral Instrument Tones. The Journal of the Acoustical Society of America. 2013. Vol. 133, № 1. 389–404.
11. Fischer M., Fabiani M., & Alain C. Instrument Timbre Enhances Perceptual Segregation in Orchestral Music. Music Perception. University of California Press, 2021. Vol. 38, № 5. 473–498.
12. Nestico S. The Complete Arranger. Kendor Music, 1993. 321 p.
13. Sebesky D. The Contemporary Arranger. Alfred Music, 1975. 242 p.
14. Siedenburg K., Saitis C., & McAdams S. (Eds.). Timbre: Acoustics, Perception, and Cognition. Springer Handbook of Auditory Research. Springer, 2019. V. 69. 212 p.

References:

1. Lisniak, I.M. (2014). Composer's works for bandura at the turn of the 20th–21st centuries: stylistic aspect. *Visnyk NAKKKM*. Kyiv. 2. 251–255 [in Ukrainian].

2. Movchan, O. (2024). Folk music arranging as a means of creative self-realization for a jazz performer (on the example of own arrangement of the Cossack song „From field to field"). *Muzykosnavcha dumka Dnipropetrovshchyny*. 27. 45–56 [in Ukrainian].
3. Movchan, O. (2024). Jazz arranging of Cossack and lyrical songs of the Dnipro region: peculiarities of time organization and perception. *Mystetstvoznavstvo*. Dnipro. 4 (65). 135–151 [in Ukrainian].
4. Pylypchuk, V.V. (2021). History and modernization of the bandura. *Naukovyi chasopys NPU imeni M. P. Drahomanova*. Kyiv. 79 (2). 43–47 [in Ukrainian].
5. Shchitova, S.A., Kucher, V.V. (2019). Bandura concert style of the 21st century (on the example of the concerto for bandura and orchestra „Bandura forever" by V. Martyniuk). *Muzykosnavcha dumka Dnipropetrovshchyny*. 17. 5–16 [in Ukrainian].
6. Balke, S., Reck, J., Weiß, C., Abeßer, J., & Müller, M. (2022). JSD: A Dataset for Structure Analysis in Jazz Music. Transactions of the International Society for Music Information Retrieval. London: Ubiquity Press, Vol. 5, № 1. 156–172 [in English].
7. Burred, J.J., Peeters, G., & Röbel, A. (2010). Dynamic Spectral Envelope Modeling for Timbre Analysis of Musical Instrument Sounds. IEEE Transactions on Audio, Speech, and Language Processing. 2010. Vol. 18, № 3. 663–674 [in English].
8. Dobbins, B. (1990). Basics in Jazz Arranging. Advance Music, 151 [in English].
9. Dunn, F., Fahy, F., & Thompson, M. (2015). Springer Handbook of Acoustics. Springer, 690 [in English].
10. Elliott, T.M., Hamilton, L.S., & Theunissen, F.E. (2013). Acoustic Structure of the Five Perceptual Dimensions of Timbre in Orchestral Instrument Tones. The Journal of the Acoustical Society of America. 2013. Vol. 133, № 1. 389–404 [in English].
11. Fischer, M., Fabiani, M., & Alain, C. (2021). Instrument Timbre Enhances Perceptual Segregation in Orchestral Music. Music Perception. University of California Press, 2021. Vol. 38, № 5. 473–498 [in English].
12. Nestico, S. (1993). The Complete Arranger. Kendor Music, 321 [in English].
13. Sebesky, D. (1975). The Contemporary Arranger. Alfred Music, 242 [in English].
14. Siedenburg, K., Saitis, C., & McAdams, S. (Eds.). (2019). Timbre: Acoustics, Perception, and Cognition. Springer Handbook of Auditory Research. Springer. Vol. 69. 212 [in English].

Стаття надійшла до редакції 30 березня 2025 року

UDC 784-051-029:7
DOI 10.33287/222495

Пірус Володимир Степанович,
народний артист України, професор
кафедри виконавського мистецтва ННІМ
Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника
тел.: (066) 466 - 37 - 71
e-mail: volodymyr.pirus@pnu.edu.ua
https://orcid.org/0000-0002-6648-666X

Пірус Владислав Володимирович,
заслужений діяч мистецтв України, аспірант
кафедри музичної україністики та
народно-інструментального мистецтва ННІМ
Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника
тел.: (050) 053 - 48 - 76
e-mail: vladyslav.pirus@pnu.edu.ua
https://orcid.org/0000-0003-3289-0813

ХУДОЖНЄ ПЕРЕВТІЛЕННЯ ВОКАЛІСТА: ВІД ТЕХНІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ДО СЦЕНІЧНОГО АРТИСТИЗМУ

Мета статті – дослідити процес художнього перевтілення вокаліста, визначити взаємозв’язок між технічною майстерністю та сценічним артистизмом, а також обґрунтувати їхню роль у формуванні унікального виконавського стилю та успішної сценічної діяльності. **Методологія** наукового дослідження включає теоретичний аналіз наукової літератури (мистецтвознавчої, психологічної, педагогічної), методи синтезу та узагальнення виконавського і педагогічного досвіду, порівняльний метод для виявлення спільних та відмінних рис у підходах до розвитку артистизму. **Наукова новизна** пропонованої науково-дослідницької статті полягає у визначенні та обґрунтуванні діалектичного взаємозв'язку технічної майстерності та сценічного артистизму як ключового синергетичного фактора успішного художнього перевтілення вокаліста та формування його індивідуального стилю. **Висновки** науково-дослідницької роботи свідчать, що унікальне художнє перевтілення вокаліста є складним процесом, де основною є професійно-виконавська технічна майстерність, а сценічний артистизм забезпечує виразність, емоційність та художньо обумовлена переконливість виконання. Їх гармонійне поєднання дозволяє солістові не просто виконувати твір, а

створювати переконливий художній образ. Постійний розвиток обох компонентів, психологічна підготовка, поєднання акторських технік та навички самоаналізу є надзвичайно важливими, максимально необхідними умовами для досягнення високого рівня професійної виконавської майстерності та успішної академічної сценічної діяльності співаків.

Ключові слова: вокаліст, артистизм, художній образ, перевтілення, виконавський стиль, технічна майстерність, сценічна діяльність, вокальна педагогіка.

Pirus Volodymyr, People's Artist of Ukraine, Professor of the Department of Performing Arts at the Vasyl Stefanyk Educational and Research Institute of Arts of the Precarpathian National University

Pirus Vladyslav, Honored Artist of Ukraine, PhD student at the Department of Musical Ukrainian Studies and Folk Instrumental Art, Vasyl Stefanyk Educational and Research Institute of Arts, Precarpathian National University

Vocalist’s artistic transformation: from technical mastery to stage expression

The purpose of this represented scientific article is to investigate the vocalist's artistic transformation process, professional activity, determine the interrelation between technical mastery and stage artistry, and substantiate their combined role in shaping a unique performance style and ensuring successful stage activity. **The research methodology** involves a theoretical analysis of scholarly literature (spanning art history, psychology, and pedagogy), the synthesis and generalization of performance and pedagogical experience, and a comparative method to discern commonalities and distinctions in approaches to developing artistic skill. **The scientific novelty** concerning submitted investigative article consists in defining and substantiating the dialectical interplay between technical mastery and stage artistry, identifying it as the key synergistic factor enabling the vocalist's successful artistic transformation and the cultivation of an individual style. **Conclusions**. The scientific study concludes that the vocalist's artistic transformation is an intricate process in which technical mastery serves as the foundation, while stage artistry imparts expressiveness, emotional depth, and conviction to the performance. Their synergistic integration enables the singer not merely to execute a piece, but to craft a compelling artistic portrayal. Sustained development of both facets, coupled with psychological preparedness, the incorporation of acting

techniques, and self-analysis proficiency, are prerequisites for attaining superior performance artistry and effective stage presence.

The key words: vocalist, artistry, artistic image, transformation, performance style, technical mastery, stage activity, vocal pedagogy.

Постановка проблеми. У сучасному музичному мистецтві вокаліст постає не лише як виконавець, а й як повноцінний артист, що вимагає не тільки досконалого володіння голосом, але й здатності до глибокого художнього перевтілення, створення переконливого сценічного образу та ефективної взаємодії з аудиторією. Проблема полягає у необхідності досягнення синергії між технічною майстерністю та сценічним артистизмом, адже ізольований розвиток лише одного з цих компонентів не забезпечує повноцінного мистецького результату. Це ставить перед вокальною педагогікою та виконавською практикою завдання пошуку ефективних шляхів інтегрованого розвитку цих якостей.

Актуальність теми. Художнє перевтілення вокаліста є ключовим елементом його успішного виступу, оскільки дозволяє йому не просто виконувати музичний твір, а й оживлювати його, занурюючи слухачів у світ емоцій і образів. Цей процес охоплює дві важливі складові: технічну майстерність та сценічний артистизм. Якщо перша визначає професійний рівень володіння голосом, то друга формує унікальність виконавця, його здатність переконливо передавати художній зміст. Саме взаємодія цих двох компонентів забезпечує гармонійне і переконливе виконання. Незважаючи на сотні років музичного та викладацького досвіду, все ще приділяється велика увага розвитку співочих та виконавських навичок вокаліста. Про важливість публічного втілення художнього образу писали багато музикознавців, теоретиків, педагогів-практиків, однак питання комплексного підходу до формування артистизму в єдності з технікою залишається актуальним, оскільки підготовка вокалу повинна бути спрямована на набуття досвіду володіння цілісним мистецтвом виконання.

Огляд літератури. У дисертаційному дослідженні Ван Ченя сценічний артистизм музикантів виконавців розглядається у працях представників різних галузей – культурології, музикознавства, психології (як приклад наводяться Г. Нейгауз, Д. Юник, Л. Котов) та педагогіки (згадуються Л. Антіпова, В. Антонюк, Н. Гребенюк та інші). Автор констатує, що існують важливі дослідження, присвячені специфіці художньої виразності саме у вокальному виконавстві

(Л. Василенко, О. Єрошенко, О. Ланщикова та інших) [1]. У статті Н. Дрожжиної підкреслюється діалектичний зв'язок між свободою самовираження, притаманною популярній пісні (що охоплює художні, емоційні, психологічні, технічні та інші аспекти), та складністю оволодіння відповідною виконавською технікою. Науковиця наголошує, що подолання специфічних викликів цього жанру вимагає від виконавця не лише досвіду, але й розвинених аналітичних навичок та адаптивного підходу до вдосконалення своїх виконавських і творчих можливостей [2]. Л. Красовська слушно підкреслює подвійну значущість технічної досконалості та збереження виконавської індивідуальності в естрадному вокалі. Водночас вона визначає ключові вимоги до самого естрадного артиста: бездоганне володіння голосом, здатність глибоко осягати художньо-образний зміст репертуару та вміння ефективно реалізовувати свій виконавський і творчий потенціал [3]. У науковій розвідці І. Семененко, М. Іваненко та Г. Павлюкової виокремлюється роль репетиційної практики як ключового механізму творчої трансформації співака. У своїй роботі вони вказують, що процес досягнення цього образу неминуче пов'язаний з ітеративними діями (повтореннями), які в результаті й призводять до глибинного артистичного перевтілення [9]. Дослідники, як В. Откидач [7], Д. Лєвіт [4], Сюй На [6] виділяють важливість особистісних якостей та психологічної готовності для успіху у концертно-сценічній роботі.

Мета статті – дослідити процес художнього перевтілення вокаліста, визначити взаємозв’язок між технічною майстерністю та сценічним артистизмом, а також обґрунтувати їхню роль у формуванні унікального виконавського стилю та успішної сценічної діяльності.

Об’єктом дослідження є вокально-виконавська діяльність в аспекті художнього перевтілення, а **предметом** – співвідношення та функціональна роль техніки й артистизму у визначенні виконавського стилю та забезпеченні успіху сценічної діяльності співака.

Виклад основного тексту. Музичне виконавство, як спосіб самовираження та реалізації творчих здібностей музикантів, є особливим поєднанням когнітивних, рухових, мотиваційних, емоційно-вольових психологічних процесів. Особистісні та психологічні відмінності також визначають їхнє значення у вираженні артистичності співака. Так, В. Откидач у своїй роботі переконливо констатував: «Людина лінива, безініціативна, маловольова, погано

зосереджена та людина, якій бракує емоційності чи наполегливості, навряд чи може сподіватися на успіх у вокальній роботі» [7, 197], а талановитий український педагог-вокаліст П. Голубєв, який навчав Б. Гмирю, М. Манойло, Н. Суржину, у праці «Поради молодим педагогам-вокалістам» наголошував: «... під час уроку остерігайтеся лінощів учнів, бо цей стан згодом увійде в звичку і навіть поширіться на самого вчителя» [1, 126].

Велике значення також надається вимогам сценічної діяльності до певного комунікативного стану виконавців: артистичне виконання пов'язане з прагненням до публічності, соціальної активності, публічного самовираження, що все впливає на продуктивність комунікативної складової концертного обміну, тобто зв'язку між виконавцями та аудиторією.

Концертно-сценічний артистизм вокаліста в сучасному музичному просторі посідає особливе місце як ключовий фактор успішної творчої комунікації між виконавцем і слухачем. Сьогодні вокальне мистецтво зазнає суттєвих змін, де технічна майстерність співака вже не є самоціллю, а стає лише засобом втілення художнього задуму музичного твору. Така трансформація вимагає новітнього погляду на природу артистизму та шляхи його розвитку, адже саме органічне поєднання вокальної техніки й сценічної виразності забезпечує яскравий емоційний відгук у публіки.

Осмислюючи виконавську специфіку концертно-сценічного артистизму, слід звернутися до його багатогранної природи, що об'єднує внутрішні психологічні процеси творчого перевтілення та зовнішні прояви сценічної експресії. Вдалий сценічний образ – це завжди результат глибокого проникнення у зміст музичного твору, коли виконавець переживає його як власну емоційну історію, зберігаючи при цьому свою індивідуальність. Саме такий підхід дозволяє створити правдивий, живий музичний образ, що зачіпає найтонші струни слухацької душі.

Виконавська майстерність вокаліста складається з кількох взаємопов'язаних елементів, що формують цілісний артистичний портрет. Першочергового значення набуває технічна досконалість голосу – виконавець має вільно володіти всією палітрою вокальних прийомів, дбаючи про чистоту інтонування, виразність дикції, гнучкість голосу та різноманітність тембрального забарвлення. Вчені вважають, що формування вокальної майстерності має бути

невіддільним від розвитку музичного слуху та відчуття ритму. Самі ж підходи до вдосконалення голосової техніки є різноманітними та складними, оскільки поєднують пізнавальні аспекти з набуттям практичних умінь.

Голос митця виступає головним інструментом емоційного впливу, здатним передавати найтонші психологічні нюанси образу через інтонаційну палітру. Коли слухач відчуває глибину емоційної правди у виконанні, коли голос співака «говорить» до серця – народжується особливий контакт між виконавцем і публікою, що стає основою справжнього мистецького діалогу. Наприклад, бездоганне володіння легато (*legato*) є технічною основою для передачі ліричних настроїв, тоді як чітка маркована дикція (*marcato*) може слугувати для вираження рішучості чи драматичного напруження.

Не менш важливим компонентом артистизму є здатність до емоційного перевтілення, внутрішнього відчуття образної системи твору. Виконавець має не просто заспівати текст і мелодію, а прожити певну життєву історію через музичний матеріал, наповнити його особистісним змістом. Така емоційна наповненість забезпечує щирість виконання, що завжди відчувається слухачами як особлива енергетика, справжність переживань. Вокаліст з розвиненою здатністю до образного мислення зачіпає глибинні емоційні пласти у свідомості публіки, змушує співпереживати і співчувати сценічному персонажу.

За словами О. Баско, «...музика вимагає від виконавця розвитку чуйного внутрішнього слуху і допитливого розуму, щоб осягнути наміри композитора, який прагне до граничної точності й виразності, до втілення в музиці почуттів, думок і кожного душевного руху героя твору» [1, 10].

Особливістю вокально-сценічного мистецтва є те, що співаки, на відміну від інструменталістів, повинні мати безпосередній візуальний контакт із залом. Завдяки цьому він справляє артистичне враження на глядача не лише вокально-інтонаційною стороною свого виступу, а й зовнішніми засобами, починаючи від костюму, виходу на сцену, співу та сценічної пози і закінчуючи жестами, мімікою та суттю зовнішності. Тому співаки повинні досконало володіти внутрішнім мистецтвом музичної виразності і зовнішнім мистецтвом сценічного виконання, усвідомлювати цілісність і природність форми художнього враження, усвідомлювати поєднання емоційної виразності й логіки в розвитку художньо-образного змісту твору [2, 118].

Особливо слід звернути увагу на те, що «зовнішня» дієва артистичність найбільш яскраво і виразно реалізується в театрально-танцювальній діяльності, яка має динамічний часовий характер і ґрунтується на принципі безпосереднього «спілкування» виконавців і глядачів. З цієї точки зору їх спорідненість із вокальним виконанням проявляється в їхній здатності створювати загальний художній образ за допомогою експресивного руху та внутрішньої трансформації виконавця для створення художнього образу, а також у їх майстерності динамічного, художнього та сугестивного впливу на аудиторію.

Сучасна вокальна педагогіка активно вивчає питання вдосконалення техніки перевтілення. Одним із стрижневих завдань у цьому плані є розвиток техніки «вживання» в образ, що може включати елементи акторських систем (наприклад, аналіз підтексту, пошук емоційної правди), які потім трансформуються у відповідний тип голосу та інтонації. При цьому артистизм є не лише атрибутом сценічної поведінки, а й суб’єктом психологічної та емоційної діяльності, що спрямована на здійснення певного впливу [8, 25].

У визначенні деталей і прийомів психолого-сценічних перетворень дослідники наголошують на ролі уяви, її зв’язку зі створенням віртуальної реальності, мистецькими емоціями в широкому розумінні, утриманням мистецько-духовної енергії в певному діапазоні. На думку М. Мозгового, успішне сценічне втілення музичного твору та швидке налагодження контакту з публікою безпосередньо залежать від здатності виконавця до емпатійного входження в образ, емоційного резонансу з музикою та глибокої внутрішньої самосвідомості [5].

Візуально-пластичний компонент сценічного артистизму проявляється через рухи, жести, міміку, загальну поставу вокаліста на сцені. Вміння органічно рухатися, використовувати виразні жести і міміку, що відповідають змісту виконуваного твору, – важлива складова професійної майстерності. Пластика виконавця має бути природною, виникати як безпосередній відгук на музичний і поетичний зміст, а не як штучно нав'язані елементи. Саме така органічність створює враження цілісності сценічного образу, коли всі елементи виконавської виразності працюють на розкриття єдиного художнього задуму.

Ключовим елементом артистизму виступає здатність встановлювати емоційний зв'язок із аудиторією – особлива

виконавська харизма, що дозволяє вокалісту вести слухачів за собою крізь художній світ твору. Сюди належить уміння відчувати зал, адаптуватися до акустичних особливостей приміщення, зберігати психологічну рівновагу в стресових ситуаціях концертного виступу. Виконавець, який володіє цією якістю, здатний перетворити будь-яку невдачу на сцені у виразний художній прийом, знайти спільну емоційну хвилю з публікою і тримати її увагу протягом усього виступу.

Вдосконалення концертно-сценічного артистизму – складний і багатогранний процес, що вимагає комплексного підходу до формування виконавської майстерності. Одним із ефективних шляхів розвитку артистизму є поєднання вокально-технічної роботи з художньо-образним осмисленням музичного матеріалу. Важливо, щоб навіть у щоденних вправах і розспівках виконавець вкладав певний емоційний зміст, відпрацьовував не лише технічні елементи, а й вчився наповнювати їх різними психологічними станами. Така практика дозволяє сформувати міцний зв'язок між технічною і художньою сторонами виконавства.

Робота над пластичною культурою вокаліста передбачає опанування елементів сценічного руху, формування здатності узгоджувати рухи, жести і міміку з музичним змістом твору. Окремої уваги заслуговує розвиток уміння відчувати власне тіло як інструмент художньої виразності, коли кожен рух наповнений внутрішнім змістом і емоційною правдою. Важливо, щоб зовнішня форма сценічних рухів відповідала внутрішньому змісту образу, що дозволяє досягти органічності сценічної поведінки.

Отже, для артистів естради вирішальним є артистизм під час виступу. Г. Стасько трактує артистичність як «…здатність митця здійснювати комунікаційний вплив на публіку через зовнішнє вираження внутрішнього змісту художнього образу на основі сценічної трансформації» [10, 89]. До важливих мистецьких навичок належать емоційність виконання, цілісне розкриття художнього образу, уміння добирати виразні засоби та ефективно використовувати їх для передачі ідейного й емоційного змісту твору аудиторії.

Висновки. Художнє перевтілення вокаліста є складним і різностороннім процесом, що інтегрує технічну майстерність, сценічний артистизм та емоційну виразність задля створення достовірного й незабутнього для слухачів художнього образу.

Дослідження підтвердило, що технічна майстерність, яка охоплює бездоганне володіння вокальною технікою, диханням, дикцією та інтонаційною точністю, слугує незамінним фундаментом професійного виконання. Водночас, саме сценічний артистизм наділяє виступ виразністю та переконливістю, дозволяючи вокалісту глибоко передати емоції та ідеї твору. Ключовим фактором успіху виступає гармонійне поєднання цих двох компонентів: досконала техніка звільняє виконавця для емоційного занурення та переконливого втілення художнього задуму, тоді як розвинений артистизм надає технічній довершеності сенсу та художньої ваги. Відтак, досягнення високого рівня виконавської майстерності та створення яскравого сценічного образу неможливе без постійного, цілеспрямованого розвитку в обох напрямах, доповненого психологічною підготовкою, поєднанням акторських навичок та критичним самоаналізом. Таким чином, художнє перевтілення виходить за межі суто технічного процесу, постаючи як глибоке мистецьке самовираження, що вимагає цілісного підходу до розвитку особистості виконавця, його професійних умінь та унікальної сценічної індивідуальності.

Перспективи подальших досліджень. Подальші дослідження мають зосередитися на розробці практичних методик оцінювання артистизму вокаліста, вивченні особливостей його прояву в різних вокальних школах і традиціях, а також на створенні індивідуальних програм, спрямованих на вдосконалення творчих навичок виконавців з урахуванням їхніх особливостей. Важливим напрямом є також дослідження впливу сучасних технологій та медіа на формування сценічного образу вокаліста.

Список використаних джерел і літератури:

1. Ван Чень. Методика формування виконавського артистизму студентів магістратури в процесі вокально-фахової підготовки: автореф. дис. … канд. мист.: 13.00.02. Київ, 2017. 244 с.
2. Дрожжина Н.В. Розвиток виконавських здібностей вокалістів у контексті музичного мистецтва естради. *Проблеми педагогіки мистецтва*. Серія: Музична педагогіка і мист.: Ялта: РВВ КГУ, 2007. Вип. 1. С. 118–129.
3. Красовська Л.О. Сучасний вокал: методи навчання в різних жанрах музичного мистецтва. *Культура України*. 2016. № 53. С. 100–106.
4. Лєвіт Д.А. До питання сценічного образу студентів-вокалістів. *Науковий часопис національного педагогічного університету ім. М.П. Драгоманова*. В. 88. Київ: «Гельветика», 2022. С. 126–130.

5. Мозговий М. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: автореф. дис. … канд. мист.: 17.00.01. Київ, 2007. 19 с.
6. На Сюй (2022). Концертно-сценічний артистизм вокаліста як мистецтвознавчий феномен. Часопис Національної музичної академії України ім.П.І. Чайковського, В. 3-4 (56-57), С. 153–168.
7. Откидач В. Естрадний спів і шоу-бізнес: навч.-метод.посіб. Вінниця: Нова Книга, 2013. 368 с.
8. Попова А. Методика навчання естрадного співу Бретта Меннінга. № 1 (2018): *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка*. С. 22–28.
9. Семененко І.В., Іваненко М.В., Павлюкова Г.В. Концертний виступ в контексті виконавської діяльності вокаліста. *Молодий вчений*. 2017. №11 (51). С. 652–655.
10. Стасько Г. Психотехніка співу у вокальній педагогіці. Івано-Франківськ: видавництво ПНУ ім. В. Стефаника, 2011. 176 с.

References:

1. Wang Chen. (2017). Methods of Formation of Performing Artistry of Master's Students in the Process of Vocal and Professional Training : avtoref. dys. … kand. myst.: 13.00.02. Kyiv, 2017. 244 [in Ukrainian].
2. Drozhzhyna, N.V. (2007). Development of vocalists' performing abilities in the context of pop music. Problemy pedahohiky mystetstva. Seriya: Muzychna pedahohika i myst. Yalta: RVV K·HU, 2007. Vyp. 1, 118–129 [in Ukrainian].
3. Krasovs′ka, L.O. (2016). Modern vocals: methods of teaching in different genres of music. Kul′tura Ukrayiny. № 53, 100–106 [in Ukrainian].
4. Levit, D.A. (2022). On the issue of the stage image of vocal students. Naukovyy chasopys natsional′noho pedahohichnoho universytetu imeni M. p. Drahomanova. V. 88. Kyiv: «Hel′vetyka», 126–130 [in Ukrainian].
5. Mozhovyy, M. (2007). Formation and trends in the development of Ukrainian pop song : avtoref. dys. … kand. myst.: 17.00.01. Kyiv, 19 [in Ukrainian].
6. Na, Sui (2022). Concert and stage artistry of a vocalist as an art historical phenomenon. Chasopys Natsional′noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny im. P.I. Chaykovs′koho, V. 3-4 (56-57), 153–168 [in Ukrainian].
7. Otkydach, V. (2013). Pop singing and show business: navch.-metod.posib., Vinnytsya: Nova Knyha, 368 [in Ukrainian].
8. Popova, A. (2018). Methods of teaching pop singing by Brett Manning. No 1 (2018): Naukovi zapysky Ternopil′s′koho natsional′noho pedahohichnoho universytetu imeni V. Hnatyuka. Seriya: Mystetstvoznavstvo, 22–28 [in Ukrainian].
9. Semenenko, I.V., Ivanenko, M.V., Pavlyukova, H.V. (2017). Concert performance in the context of the vocalist's performance activity. *Molodyy vchenyy*. № 11 (51), 652–655 [in Ukrainian].
10. Stas′ko, H. (2011). Psychotechnics of singing in vocal pedagogy. Ivano-Frankivs′k: vydavnytstvo PNU im. V. Stefanyka. 176 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 10 квітня 2025 року

UDC 785.013.035.9
DOI 10.33287/222496

Yeremenko Olha,
Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Professor of the Musical Art Department
Sumy State Pedagogical University
named after A. S. Makarenko,
тел.: (066) 856 - 11 - 93
e-mail: yaremenko1969@ukr.net
https://orcid.org/0000-0001-9328-1726

CHINESE PIANO ART: HISTORICAL PREREQUISITES OF FORMATION AND DEVELOPMENT

The purpose of the article is to generalize the features of Chinese piano art taking into account European musical traditions by integrating Eastern and Western approaches, which stimulates a deeper mastery of the genre and style features of the piano musical tradition by Chinese composers and performers. The implementation of scientific research is provided by a number of **methods**, namely: comparative analysis, system-forming, abstraction, synthesis and generalization. **The novelty** of the article is due to the theoretical-historical understanding of the process of Chinese piano art formation in the context of the enrichment and interpenetration of musical traditions in the world space. **Conclusions**. It has been established that Confucianism, Taoism and Buddhism played a significant role for the Chinese people, which influenced the formation of cultural self-awareness, including among Chinese musicians. At the same time, piano art developed in the context of European artistic-aesthetic traditions, which had values different from the Chinese worldview. The development of Chinese musical culture is characterized by an original rethinking and adaptation of world heritage to national artistic values and needs. One of the leading tasks of the modern cultural process is the search for harmony between global influences and preservation of the originality of Chinese piano tradition. European piano music was characterized by established and stable directions of development. However, the need to adapt Chinese cultural system to the Western tradition became urgent. The global interaction of musical styles and cultures takes place at various levels – from the creative exchange between Chinese and foreign composers to the growing interest of foreign

audiences in the Chinese piano school. Such mutual cultural dialogue not only deepens the artistic and cognitive processes regarding Chinese piano art but also contributes to the implementation of integration processes in the direction of interaction of world cultural heritages.

The key words: piano art, Chinese piano performance, Western European traditions, Chinese piano tradition, Chinese musical culture, Chinese composers and performers, musical art.

Єрьоменко Ольга Володимирівна, доктор педагогічних наук, професор кафедри музичного мистецтва Сумського державного педагогічного університету ім. А.С. Макаренка

Китайське фортепіанне мистецтво: історичні передумови формування та розвитку

Мета статті полягає в узагальненні особливостей китайського фортепіанного мистецтва з урахуванням європейських музичних традицій, шляхом інтеграції східних та західних підходів, що стимулює глибше опанування жанрово-стильових особливостей фортепіанної музичної традиції китайськими композиторами та виконавцями. Здійснення наукового дослідження забезпечується низкою **методів**, а саме – порівняльний аналіз, системоутворюючий, абстрагування, синтез та узагальнення. **Новизна статті** зумовлена теоретико-історичним осмисленням процесу формування китайського фортепіанного мистецтва в контексті збагачення та взаємопроникнення музичних традицій у світовому просторі. **Висновки**. Встановлено, що конфуціанство, даосизм та буддизм відіграли значну роль для китайського народу, що вплинуло на формування культурної самосвідомості, зокрема серед китайських музикантів. Водночас фортепіанне мистецтво розвивалося в контексті європейських художньо-естетичних традицій, які мали цінності, відмінні від китайського світогляду. Розвиток китайської музичної культури характеризується оригінальним переосмисленням та адаптацією світової спадщини до національних художніх цінностей і потреб. Одним із провідних завдань сучасного культурного процесу є пошук гармонії між глобальними впливами та збереження самобутності китайської фортепіанної традиції. Європейська фортепіанна музика характеризувалася усталеними та стабільними напрямками розвитку. Однак нагальною стала потреба адаптації китайської культурної системи до західної традиції. Глобальна

взаємодія музичних стилів та культур відбувається на різних рівнях – від творчого обміну між китайськими та іноземними композиторами до зростаючого інтересу іноземної аудиторії до китайської фортепіанної школи. Такий взаємний культурний діалог не лише поглиблює художні та пізнавальні процеси щодо китайського фортепіанного мистецтва, а й сприяє реалізації інтеграційних процесів у напрямку взаємодії світової культурної спадщини.

Ключові слова: фортепіанне мистецтво, китайське фортепіанне виконавство, західноєвропейські традиції, китайська фортепіанна традиція, китайська музична культура, китайські композитори та виконавці, музичне мистецтво.

Problem statement. In the context of globalization processes that affect the unification of world cultural heritage, Chinese piano art is undergoing a synthesis of Western musical styles and traditional musical experience. The integration of different musical cultures is taking place, taking into account Eastern and Western paradigms, which activates the study of genre and style characteristics of Western music by Chinese performers and composers.

A review of Chinese scientists' research indicates a powerful breakthrough in the development of scientific musicological thought, which is important and indicates a significant contribution to the development of problems of modern piano art in China.

The process of Chinese musical culture development is becoming more and more intense and is characterized by creative rethinking and adaptation of foreign experience to national artistic needs. One of the key tasks of the modern musical process remains the search for harmony between global influences and the preservation of the originality of the Chinese piano tradition.

In the context of globalization, the modern Chinese piano repertoire is characterized by stylistic versatility, emphasizing individuality and the ability to constantly update and adapt. Composers actively involve elements of national music – pentatonic structures, the characteristic sound of traditional instruments (adapted to the piano), the ornamentality of melodies – and organically integrate them into modern compositional models.

The global interaction of musical styles and cultures is manifested at various levels: from the exchange of ideas between Chinese and foreign composers to the great interest of foreign audiences in the work of Chinese pianists and composers. Such a two-way cultural exchange not only expands

the boundaries of perception but also contributes to the mutual enrichment of musical traditions in the international arena.

The relevance of the problem is due to the need to clarify the contradictions between:

- the increasing need of each nation to preserve cultural heritage and values and the real state of piano art in China;
- the need to implement instrumental-performing practice and the insufficient level of theoretical substantiation of the chosen problem;
- the expediency of modernization changes in the essence of Chinese piano art and the limited development of this issue in the context of its historical-performing support.

Literature review. Among the Ukrainian researchers who highlight the components of the philosophical and aesthetic dimension of piano art, the names of O. Markova [9], O. Samoilenko [11], I. Polska [10], V. Sheiko [14], T. Kablova [5], L. Shapovalova [13], V. Shulhina [15] should be mentioned. At the same time, there are significant works by Chinese scholars, including: Bai Ye [1], Bian Meng [2], Zhao Yue [12], Lu Jie [6], Yang Hongbin [16], Liu Yuanju [8].

Of significant importance in the development of the issue of Chinese piano art is the fact that in 1994, Professor Xiang Yanyin of the Shenyang Conservatory (Liaoning) created the first encyclopedic dictionary of biographies of modern Chinese composers.

The scientific works of Chinese researchers Zhao Yue, Deng Enyi, Wang Yangsui is conducted an analysis of the piano sphere in China and the influence of the European philosophical and aesthetic worldview on it; the works of European and Chinese composers and various performing interpretations are considered; the “mentality of the Chinese nation” is characterized, which is embodied both at the national and regional levels.

Bai Ye’s research is devoted to integration as a multifunctional phenomenon, consisting of various interdisciplinary knowledge and ensuring compliance with the norms of using Western performing experience by Chinese pianists, taking into account certain features of presenting the semantic sphere of musical text [1].

Lu Jie’s works explore the variability of interpretations of Eastern themes in art. The researcher presents a specific national genre-style section, taking into account the multifaceted level of interaction of cultural layers that differ in mentality, paths of historical development, mythological tradition and principles of artistic expression. The category

“conceptosphere”, which the author chooses to characterize the original achievements of national culture, defines a fundamentally different from the European interpretation of sound imagery from the standpoint of a national philosophical worldview [6].

The proposed review of research by Chinese scientists testifies to a powerful breakthrough in scientific musicological thought and is an important contribution to the development of problems of modern piano art in China.

The purpose of the article is to generalize the features of Chinese piano art taking into account European musical traditions by integrating Eastern and Western approaches, which stimulates a deeper mastery of the genre and style features of the piano musical tradition by Chinese composers and performers

The object of the study is piano art of China, **the subject** is the historical features of formation and development of Chinese piano music.

Presentation of the main material. The analysis of the above-mentioned studies shows that the five-thousand-year history of China contributed to the formation of a deep sense of national identity and a rich spectrum of aesthetic values. Confucianism, Taoism and Buddhism had a significant influence on the consciousness of the Chinese people – these philosophical movements play a key role in the formation of cultural self-awareness, including Chinese musicians. At the same time, piano art in China developed in the context of the European aesthetic tradition, which had distinct ideals and values that differed from the Chinese worldview. European piano music already had a formed and stable trajectory of development. However, a certain tension between the long-standing Western tradition and the Chinese cultural system created the need for adaptation - taking into account the peculiarities of Eastern philosophical thinking, which directly influenced the direction of artistic formation in China [12].

The process of piano music development in China has been considered from different aspects by different scholars. In highlighting small differences in the time limits of historical periods, the general tendency of their isolation remains unchanged. In particular, the first variant of periodization was proposed by Bian Meng in 1994. In the development of piano culture, the author distinguishes six main periods: origin and birth; creation of the first state musical institutions according to the European system (1919–1937); war years (1937–1949); People’s Republic of China

(1949–1966); Period of the “Cultural Revolution” (1966–1976); “New Ways” (since 1976) [2].

A similar periodization is given in Yang Hongbin’s book “Chinese Piano Art”: the birth of piano music in China (before the 1910s); the search for a “Chinese style” (1920’s–1930’s); the development of piano art during the war (1937–1949); the heyday (1949–1966); the period of the “Cultural Revolution” (1966–1976); the comprehensive development of piano music in China (1976–1996 to the present day), including development of music education, composition and performance, up to the present day [16].

The coverage of historical events that created a powerful foundation for the development of musical culture, in particular piano art of China, is connected with the characteristic of the Opium Wars, within which conditions were created that ensured the transformation processes of musical art, which lost its ritual superiority and became a means of expressing the artist’s social and personal point of view. The events of the Opium Wars caused a deep identity crisis in China, dramatically changing the socio-cultural environment and undermining the traditional foundations of the cultural order. These wars became a catalyst not only for political criticism, but also for a reassessment of the role of music in supporting or denying existing socio-political systems. In traditional Chinese society, music performed an important function as a tool for preserving state order and cultural values through ritual practices and ceremonial events.

Musical art was recognized as a key means of expressing and broadcasting collective identity and cultural heritage. However, with the beginning of globalization processes, a new need arose – to preserve individual and national identity, especially in the musical sphere, where the interaction of the traditional and the modern is increasingly taking place.

After the Opium Wars, against the backdrop of political instability and social transformations, the traditional role of music was questioned. Musical art was criticized for being closed to external influences. As a result, composers and performers began to actively turn to Western genres and styles that reflected new social moods and political shifts. The themes of musical works changed – they became an expression of a critical attitude towards established structures, while at the same time serving as a platform for discussions about the future of the country.

The clash with Western culture prompted a rethinking of traditional self-concepts and idealized images of Chinese culture. Modernity, brought by globalization processes, confronted the traditional with the “other” – the

Western, which caused tension between unification and cultural diversity. The internal conflict between the desire for modernization and the need to preserve a unique cultural identity became a determining factor in the cultural struggle of that time.

The concept of "Chinese body – Western function" was proposed as a possible way to harmonize this opposition, but it encountered a conceptual contradiction: culture requires interaction not only at the level of forms, but also at a deeper level – ideological and systemic [7].

An important aspect of developing the problem of the formation of Chinese piano performance is determination of the periodization of the piano models' creation in the Chinese style. Thus, Liu Yuanjiu developed the following periodization: 1913 – 1948 (before the founding of the PRC); 1949 – 1965 (after the founding of the PRC); the period of the Cultural Revolution (1966 – 1976); the period of reform and opening-up (from 1976 to the present) [8].

The first period from 1913 to 1948, i.e. before the proclamation of the People's Republic of China, is characterized by economic instability caused by the consequences of World War II, which ended the era of the late Qing dynasty. At this time, the influence of Western culture becomes noticeable, which contributed to the acquaintance of Chinese society with Western European musical instruments, including the piano, as well as the active study of playing them.

Since the creation of piano music was a new area for Chinese composers, academic writing in the Western style posed a significant difficulty. Early Chinese piano works of the early 20th century were distinguished by less technical complexity compared to European analogues of that time. However, the assimilation of Western European compositional techniques quickly yielded results – works complex in form and content appeared.

For example, in the composition "Shepherd Piccolo" He Luting demonstrates a masterful command of polyphony, and Jiang Wenyi's "Sonata" is an example of the use of one of the most complex cyclical forms of the European musical tradition, which was previously not inherent in Chinese musical art. A significant number of new piano works were created within the framework of the "Piano Works in Chinese Style" competition, which stimulated development of the national composer school [8].

During this period, numerous works appeared, including: "Lullaby" by He Luting, "Shepherds' Music" by Lao Zhicheng, "Minor Variations"

by Yu Bianming, “Overture” by Chen Tianhe, “Lullaby” by Jiang Dingxian, “Variations on a Theme of Chinese Folk Song”, “Spring Journey of Lux” by Ding Shande, “Flower Drum” by Qu Wei, “In That Distant Past” by Sang Tong, as well as “Beijing Wanhua Collection” and “Poetic Poetry: Moonlight of Liang” by Jiang Wen.

These compositions are deeply rooted in the national cultural tradition, as they celebrate images and themes inherent in the Chinese worldview. The authors sought to convey not only the external beauty, but also the inner essence of phenomena, approaching the philosophical understanding of the world and the role of man in it. This approach reflects the tendency of Chinese art towards harmonious cognition of existence and the nature of things [8].

Liu Yuanju associates the second period of Chinese piano art development (1949–1965), which came after the proclamation of the People’s Republic of China, with the stabilization of the internal political situation and the active flowering of both compositional and performing creativity. During these years, China observed a noticeable expansion of international cultural ties in the field of music education, as well as a significant increase in the level of performing skills, which, in turn, contributed to the complication of composer’s writing.

Piano works of this period are characterized by a more complex musical texture, richer harmony and more refined forms. Despite their technical complexity, the works retain the aesthetics inherent in the “Chinese style” – an emphasis on contemplation, the beauty of nature, a sense of harmony with the surrounding world. This reflects a tendency towards the principle of visualizing the image, rather than the dramatic development that is more typical of the Western tradition.

Examples of this style are the works: “Temple Suite” by Jiang Zuxin, “Children’s Suite: Happy Holiday” by Ding Shande, “Themes and Variations”, “Fantasy about the Beauty of Honghu”, “Orchid Flowers” by Wang Lisan, “Crushed Tea and Butterflies” by Huang Hui, “Pashu Painting” by Wang Zujiang, “Suite about the Beauty of Fish” by Du Mingxin and “Heavens of the Liberated Region” by Chu Wanhua.

At the same time, the piano music of this period expresses the spirit of modernization and national progress. This is reflected in the variety of genres and styles mastered by composers. Among the most notable works are Qu Wei’s “Overtures” No. 1 and No. 2, Sang Tong’s “Sonata”, “Caprice”, “Mongolian Folk Songs” by Luo Zhongzheng, “Sonata No. 2”

by Liu Fuang, Li Yinghai's piano concerto "Yellow River", Wang Jianzhong's "Four Northern Songs and Piano Solo", "Riku Liuyang" and "Colorful Clouds Chasing the Moon", as well as other landmark works of that time.

In the third period (1966–1976), coinciding with the decade of the Cultural Revolution, China experienced dynamic development, which significantly influenced the field of piano music. In response to the political demands of the time, music focused primarily on preserving national identity. This led to an increase in the number of arrangements of traditional Chinese folk melodies and, accordingly, a decrease in the number of original piano compositions.

Typical examples of such works are the suites "Dongshan Sketches" and "Mountain Collection" by Wang Lisan, the play "Long and Short Combinations" by Quan Zihao, "Flowers in the Mountains" by Jiang Zuxin, and the concerto "Mountain Forest" by Liu Dongnan – all of which clearly embody the Chinese national style with characteristic melodic ornamentation.

At the same time, during this period, the search for new compositional approaches continues. Chinese composers experiment with atonality, sonorous techniques, and create their own compositional methods. Such works include Chen Yi's "Doyu", Wang Lisan's "Land of Dreams", Chen Mingzhi's "Three Overtures and Fugues", and Zhou Long's "Wukui". Zhao Xiaosheng demonstrates his own authorial technique in the play "Tai Chi", and Peng Zhimin uses the Fibonacci numerical sequence as the basis for his work "Series of Decorations". Jiang Zuxin's atonal compositions are built on the principles of symmetry in the vertical and horizontal dimensions [2].

After the end of the Cultural Revolution, China entered a new era of reform and opening up, accompanied by rapid economic growth. The government proclaimed a course for comprehensive cultural renewal, formulated in the slogan: "Let all flowers bloom, let all schools compete. This approach involved actively encouraging the development of art and removing restrictions that had previously restrained creative activity. Under such conditions, Chinese artists, in particular musicians, received significant support from the state.

During this period, the formation of a national school of piano composition took place. Representatives of this new stage were Ding Shande, Ni Hongjin, Zhang Zhao, Zhang Xiaofu and other modern

composers, who initiated a qualitatively new approach to piano music in China.

As Li Xian rightly noted, these composers "...not only had exceptional performing skills, but also created many outstanding works. Their dedication to music and participation in the training of a young generation of musicians made an invaluable contribution to the spread and development of musical art in China". Ding Shande (1911–1995) is one of the key figures in the Chinese musical space of the 20th century, a recognized founder of professional piano and composition education in China. As a composer, he made a significant contribution to the formation of the national piano repertoire, becoming a pioneer in combining traditions of Chinese music with European compositional traditions. At the same time, Ding Shande is known as an outstanding teacher, theorist, methodologist and music publicist.

Despite his brilliant abilities as a concert pianist, he consciously abandoned his career as a performer at an early age, devoting himself to teaching. This did not prevent him from gaining wide recognition as a high-level specialist both in China and abroad. His students repeatedly won prestigious competitions, and Ding Shande himself was a member of the jury of international piano competitions in Europe.

During his life, he educated a whole galaxy of outstanding musicians – pianists, composers, musicologists and teachers, including Zhu Gongyi, Zhou Guangren, Chen Minzhi, Luo Zhongrong, Shi Yongkang, Ni Dentiao, Liu Zhuang, Chen Gan, Wang Xilin, Wang Lao, Zhao Xiaosheng, Xu Shuya.

Ding Shande' s moral authority was undeniable. Even during difficult trials, in particular during the Cultural Revolution, he remained true to his convictions, high professional standards and vocation – to serve music and education. His later works testify to the invariability of the artistic principles laid down in his youth, which he carried throughout his life.

Ding Shande's musical heritage includes 36 opuses, which include works for piano, chamber, vocal, symphonic and choral compositions. In addition, there are 25 works that remained unpublished or were published without assigning an opus number.

Ding Shande belongs to that generation of Chinese musicians that set itself the ambitious task of creating a full-fledged national piano repertoire. Unlike some younger composers who preferred piano transcriptions of traditional melodies, he chose the path of original creativity, focusing on the

development of new genres and the active mastery of European compositional methods.

His piano work emerged at the intersection of several key factors: personal performance experience as a pianist, knowledge of traditional Chinese music and playing folk instruments, and systematic study of European compositional schools. In his works, he sought to harmoniously combine European writing techniques while preserving national identity.

The uniqueness of his creative path is due to many important prerequisites. Among them are early immersion in the world of traditional Chinese music, education according to European musical standards, active creative contacts with foreign musicians, as well as exceptional aural experience, which included not only national, but also high-class Western music. The influence of European musical culture, mastered in his youth, became especially noticeable when Ding Shande began active composing.

Analyzing Ding Shande's piano heritage, it is worth emphasizing that the main direction of his composing activity for this instrument was creation of original national music. In contrast to the practice of piano transcriptions of folk melodies that was widespread in China at that time, especially in the early period of the genre's development, Ding Shande focused on writing original works. At the same time, he did not bypass the genre of arrangements, creating two "Xinjiang Dances" (opus 6 and 11) and three piano pieces based on Chinese folk songs (opus 36).

The theme of childhood occupies a special place in his work. Two of his opuses are directly addressed to young performers: the suite "Happy Holiday" (op. 9) and a cycle of eight children's piano pieces (op. 28). In addition, five more works can be included in the educational repertoire due to their imagery and level of complexity. It is worth noting that there is no clear boundary between music for children and adults in Ding Shande – it is rather conditional.

His piano works are distinguished by deep artistic objectivity: even in miniature forms, the composer seeks to convey not an instant impression, but something permanent, timeless, which has universal significance. This approach reflects the deep philosophical tradition of the Chinese worldview, especially related to Taoism, which permeates not only music, but also other areas of Chinese art. At the same time, his music is always addressed to the listener. This is manifested in the use of recognizable intonations, sincerity of emotions, lyricism, harmonic structure and melodism. In Ding Shande's piano work, a tendency to work with small forms and their careful

elaboration is also noticeable, which has become one of the characteristic features of his style. Ding Shande actively worked in most European genres of piano music. His works include sonatas, variations, preludes, scherzos, rondos, toccatas, polyphonic cycles (preludes and fugues), a piano concerto, and chamber sonatas. Such a breadth of genres is largely due to his deep knowledge of the piano, which was formed within the framework of his own piano school and gave him a thorough understanding of the artistic and stylistic possibilities of the instrument.

His piano music is clearly expressed in the performing sense: the works include thoughtful positional play, a convenient distribution of musical material between the right and left hands. The composer had a subtle sense of the register features of the piano, skillfully mastered polyphonic and romantic texture, elements of the Viennese classical sonata style, and certain features of French impressionism.

The complex and carefully thought-out articulatory structure of most of Ding Shande's works testifies, on the one hand, to his attention to detail, and on the other, to his serious and profound mastery of the textural principles of the classical Viennese school [7].

Conclusions. The development of Chinese musical culture is increasingly moving from extensive to intensive, which is manifested in the increasing depth of mastering world musical trends by Chinese musicians. This process is accompanied not only by the desire to reproduce foreign experience, but also by its creative rethinking and adaptation to national artistic needs. One of the key tasks of the modern musical process remains the search for harmony between global influences and the preservation of the originality of the Chinese piano tradition. In the context of globalization, the modern Chinese piano repertoire demonstrates stylistic versatility, which emphasizes not only its individuality, but also the ability to constantly update and adapt. Composers actively involve elements of national music – pentatonic structures, the characteristic sound of traditional instruments (adapted to the piano), the ornamentality of melodies – and organically integrate them into modern compositional models. The global interaction of musical styles and cultures is manifested at many levels: from the exchange of ideas between Chinese and foreign composers to the deep interest of foreign audiences in the work of Chinese pianists and composers. Such a two-way cultural exchange not only broadens the horizons of perception, but also contributes to the mutual enrichment of musical traditions on the global stage.

Research prospects. Further study of the problem of Chinese piano art involves development of its repertoire in the context of the formation of the modern artistic space.

Список використаних джерел і літератури:

1. Бай Є. Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва : автореф. дис. … канд. мист.: Харків, 2014. 19 с.
2. Бянь Мен. Формування і розвиток фортепіанної культури Китаю. Пекін: Хуа Ле, 1996. 181 с
3. Ван Яньсуй. Музичне мистецтво у призмі давньокитайської філософської думки. Fine Art and Culture Studies. Луцьк: «Гельветика». 2022. Вип. 1. С. 19–27.
4. Ден Еньї. Основні етапи еволюції музичної взаємодії китайської та західної музичних традиції. Слобожанські мистецькі студії. 2024. № 1. С. 26–29.
5. Каблова Т.Б. Золотий перетин як композиційний принцип трансмірності в музичній культурі. Київ : НАКККіМ, 2015. 160 с.
6. Лу Цзе. Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики ХХ – початку ХХІ століть: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 . Львів, 2017. 171 с.
7. Лю Цзюньї. Взаємодія культурних компонентів у музичному мистецтві Китаю у контексті глобалізаційних впливів. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2023. № 3. С. 294–299.
8. Лю Юаньцзюй. Фортепіанний «сон» в Китаї. Пекін, 1991. 165 с.
9. Маркова О. Культурологічний стрижень українознавства як принцип роботи кафедри теоретичної і прикладної культурології за 20 років її існування. Захід – Схід: культура і мистецтво. На Грані зміни поколінь. До 110-річчя Одеської консерваторії і до 20-річчя кафедри теоретичної і прикладної культурології. Тези і матеріали конференції 30.09 - 1.10.2023. Одеса: Астропринт, 2024. С. 104–106.
10. Польська І.І. Методологічна проблематика в сучасному музикознавстві. Культура України. ХДАК, 2014. Вип. 46. С. 267–275.
11. Самойленко О. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства: автореф. дис. … д-ра мист.: 17.00.03. Київ, 2003. 27 с.
12. Чжао Юе. Періодизація фортепіанної культури Китаю у дискурсі наукових підходів. Вісник НАКККМ. 2022. № 2. С. 188–192.
13. Шаповалова Л. Інтерпретологія як інтегративна наука. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство: зб. наук. статей. Харків: ХНУМ ім. І.П. Котляревського. 2017. Вип. 46. С. 289–300.
14. Шейко В.М., Гаврюшенко О.А., Кравченко О.В. Історія світової культури: навчальний посібник. Київ: Кондор, 2006. 407 с.
15. Шульгіна В.Д. Феномен інформативності в когнітивно-комунікативному висвітленні: монографія. Черкаси: ЧДТУ, 2009. С. 186–203.
16. Ян Хунбін. Музичні погляди у даосизмі. Журнал Міньцзянського університету. 2001. № 2. С. 114–119.

References:

1. Bai, Ye. (2014). Chinese piano music in the context of integration processes of world musical art (avtoref. dys. … kand. mystetstvoznavstva, spets.17.00.03). Kharkiv [in Ukrainian].
2. Bian Men, (1996). Formation and development of piano culture in China. Pekin: Khua Le [in Chinese].
3. Van Yansui, (2022). Musical art through the prism of ancient Chinese philosophical thought. Fine Art and Culture Studies, 1, 19–27 [in Ukrainian].
4. Den Eni, (2024). Main stages of the evolution of musical interaction between Chinese and Western musical traditions. Slobozhanski mystetski studii, 1, 26–29 [in Ukrainian].
5. Kablova, T.B. (2015). The Golden Ratio as a Compositional Principle of Transdimensionality in Musical Culture. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
6. Lu Tsze, (2017). Conceptospheres of Chinese Program Piano Music of the 20th – Early 21st Centuries (dys. ... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03). Lviv [in Ukrainian].
7. Liu Tsziuni, (2023). The interaction of cultural components in the musical art of China in the context of globalization influences. NAKKKM, 3, 294-299 [in Ukrainian].
8. Liu Yuantsziui, (1991). Piano “dream” in China. Pekin [in Chinese].
9. Markova, O. (2024). The cultural core of Ukrainian studies as the principle of the work of the Department of Theoretical and Applied Culturology over the 20 years of its existence. Na Hrani zminy pokolin. Do 110-richchia Odeskoi konservatorii i do 20-richchia kafedry teoretychnoi i prykladnoi kulturolohii. Tezy i materialy konferentsii 30.09 – 1.10.2023. Odesa, Astroprynt, (pp. 104–106) [in Ukrainian].
10. Polska, I.I. (2014). Methodological issues in modern musicology. Kultura Ukrainy, 46, 267–275 [in Ukrainian].
11. Samoilenko, O. (2003). Dialogue as a musical and cultural phenomenon: methodological aspects of modern musicology (avtoref. dys. … d-ra mystetstvoznav: 17.00.03). Kyiv [in Ukrainian].
12. Chzhao Yue (2022). Periodization of Chinese piano culture in the discourse of scientific approaches. Visnyk NAKKKM, 2, 188–192 [in Ukrainian].
13. Shapovalova, L. (2017). Interpretology as an integrative science. Problems of interaction between art, pedagogy and theory and practice of education. Kohnityvne muzykoznavstvo, 46, 289–300 [in Ukrainian].
14. Sheiko, V.M. (red.) (2006). History of world culture: a textbook. Kyiv: Kondor [in Ukrainian].
15. Shulhina, V.D. (2009). The phenomenon of informativeness in cognitive-communicative coverage: a monograph. Cherkasy [in Ukrainian].
16. Ian Khunbin (2001). Musical views in Taoism. Zhurnal Mintszianskoho universytetu, 2, 114–119 [in Chinese].

Стаття надійшла до редакції 19 лютого 2025 року

UDC 78.03:78.64 (477.74)
DOI 10.33287/222497

Бондарчук Володимир Іванович,
народний артист України,
професор кафедри оркестрових духових
та ударних інструментів
Одеської національної музичної академії
ім. А.В. Неждановоï
тел.: (067) 700 - 88 - 86
e-mail: bondarchuk24031947@gmail.com
https://orcid.org/0009-0005-9054-3408

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ВИКОНАВСТВА НА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ У МІСТІ ОДЕСА

Мета статті полягає у відтворенні особливостей розвитку становлення історичних періодів виконавства на духових інструментах в місті Одесі, зберегти та більш детально висвітлити певні моменти та шляхи, що пройшло місто та виконавці від заснування до сьогодення. Основним **методом** даної роботи став джерелознавчий метод, також використані історіографічний метод, емпіричний метод спостереження та узагальнення. **Новизна статті** – вперше висвітлюються питання аналізу особливостей становлення та розвитку виконавства на духових інструментах в місті Одеса, представлені довідково-інформаційні матеріали про видатних виконавців, фундаторів-засновників та викладачів класів духових інструментів Одеської національної музичної академії ім. А. В. Неждановоï. **Висновки.** Виконавство на духових інструментах в Одесі та його розвиток пройшло довгий шлях, починаючи з перших гастрольних виступів відомих музикантів разом з місцевими оркестрантами (першого валторніста театру А. Кредацці, гобоїста Маньябло, кларнетиста Бєллєті, трубача Вендта, гобоїста оркестру Паризької опери Олів'є, валторніста Л. Саваре, кларнетиста Леонардо Філіпіні) у 30-х роках XIX століття закінчуючи активною концертною діяльністю випускників кафедри на теренах сучасної України та за кордоном. Різноманітним був й репертуар виконавців – від барокової музики до творів сучасних композиторів: це концерт І. Баха для гобоя та скрипки, концерт Д. Перголезі для флейти G-dur, концерт А. Вівальді №2 C-dur для двох труб, концерт А. Вівальді для

двох гобоїв d-moll, концерт Й. Гайдна для 2 валторн, концерт для кларнета В. А. Моцарта, симфонія № 1 В.А. Моцарта, концерт Гуммеля для труби, концерт А. Томазі для тромбона з оркестром, октет Л. Бетховена ор. 103, концертино К. М. Вебера, концерт для валторни Р. Штрауса №1, концерт Р. М. Глієра, концерт Л. Колодуба №1, концерт В. Губаренко для флейти з оркестром, концерт для труби О. Красотова, концерт для труби А. Г. Арутюняна, концерт для бас-тромбона Х. Ебенхоха, тріо для дерев'яних духових інструментів Ф. Дев'єна та Б. Бартока, концерт Й. Мольтера для кларнета №2 D-dur, Regtime Concerto Н. Хеймана, а також твори Ж. Бізе, Д. Пуччіні, Г. Генделя, Ж. Ібера та ін.

Ключові слова: становлення виконавства на духових інструментах, духові інструменти, виконавці, програми, викладачі.

Bondarchuk Volodymyr, People's Artist of Ukraine, Professor of the Department of Orchestral Wind and Percussion Instruments of the Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music

The history of the formation and development of wind instrument performance in the city Odesa

The purpose is to reconstruct the development of the historical stages of wind instrument performance in the city of Odesa, to preserve and highlight in greater detail certain moments and paths taken by the city and its performers from its foundation to the present day. **The method** used in this study is the source-critical method, along with the historiographical method, empirical observation, and generalization. **The newness** lies in the fact that, for the first time, it presents an analysis of the features of the formation and development of wind instrument performance in Odesa, along with reference and informational material about outstanding performers, founding figures, and teachers of wind instrument classes at the Odesa National A. V. Nezhdanova Music Academy. **Conclusions**. Wind instrument performance in Odesa has undergone a long journey, beginning with the first guest performances of renowned musicians together with local orchestra players in the 1830s (including the theater's first horn player A. Kredazzi, oboist Magnablo, clarinetist Belleti, trumpeter Wendt, Paris Opera oboist Olivier, hornist L. Savare, and clarinetist Leonardo Filipini) and continuing to the active concert careers of graduates of the department across modern Ukraine and abroad. The performers' repertoire was diverse—ranging from Baroque music to works by contemporary composers. It included: J. S. Bach's concerto for oboe and violin, G major

flute concerto by G. Pergolesi, A. Vivaldi's Concerto No. 2 in C major for two trumpets, A. Vivaldi's Concerto in D minor for two oboes, J. Haydn's concerto for two horns, W.A. Mozart's clarinet concert, Mozart's Symphony No. 1, Hummel's trumpet concerto, A. Tomasi's trombone concerto, Beethoven's Octet Op. 103, Weber's Concertino, R. Strauss's Horn Concerto No. 1, R.M. Glière's concerto, L. Kolodub's Concerto No. 1, V. Hubarenko's flute concerto, trumpet concertos by O. Krasotov and A. G. Arutiunian, X. Ebenhoch's bass trombone concerto, woodwind trios by F. Devienne and B. Bartók, J. Molter's Clarinet Concerto No. 2 in D major, Ragtime Concerto by N. Heymann, as well as works by G. Bizet, G. Puccini, G. Handel, J. Ibert, and others.

The key words: history of wind instrument performance, wind instruments, performers, programs, teachers.

Постановка проблеми. Всі жанри оркестрової музики – від визначних шедеврів, створених композиторами різних епох, до новочасної музики, що звучать у виконанні різних симфонічних, духових, естрадних та камерних оркестрів – є невід'ємною вагомою частиною нашої культури. Духовим інструментам у всі часи надавалось надзвичайно важливе значення, вони були учасниками різних визначних подій, свідками багатьох перемог та поразок, супроводжували різноманітне повсякденне життя як заможних, так і бідних прошарків суспільства. «Роль духових інструментів в історії світової музичної культури значна. Композитор, виконавець, викладач і інструментальний майстер протягом століть визначали мистецтво гри на духових інструментах і стимулювали його прогрес. В сольних, камерних і оркестрових творах композитори ставили перед виконавцями все більш складні художні завдання. Вдосконалюючи мистецтво володіння інструментом, музиканти-духовики знаходили нові прийоми гри, звертались до найбільш прогресивних конструкцій інструментів, над вдосконаленням яких постійно працювали інструментальні майстри» [6, 4].

Як тільки первісні люди навчились видобувати різні звуки з очерету, морських раковин, різноманітних рогів тварин, вони стали активно використовувати їх: спочатку на полюванні, пізніше – у будь-яких обрядових і святкових церемоніях. Поступово об'єктивні життєві запити примусили людину постійно думати про вдосконалення цих найпростіших музичних інструментів, які у процесі еволюції пройшли шлях розвитку й розділились на три різновиди сучасних духових

інструментів: 1 – флейти, 2 – інструменти язичкового типу (гобої, кларнети та фаготи), 3 – нащадки сучасних мідних духових інструментів, в основі звуковидобування яких лежить коливання повітряного стовпа, що утворюється безпосередньо губами.

Актуальність дослідження полягає у необхідності історичного узагальнення розвитку духового виконавства на теренах України, та проведення наукових досліджень від давніх часів і до сучасних епох, сучасного стану розвитку виконавства на духових інструментах, зокрема і в місті Одеса, задля відтворення вірного розуміння розвитку української музичної культури.

Огляд літератури. Тема роботи не є активно представленою у наукових дослідженнях, тому в історичному контексті, ми спирались передусім на дисертаційне дослідження В. Посвалюка «Київська школа виконавства на трубі: історичні та методичні аспекти» [5]. Щодо доби сучасної Одеси – багато праць стосовно духового виконавства було написано кларнетистом Каліо Мюльбергом [3; 4], а Валентин Максименко [2] у своїх книгах зафіксував багато цікавих фактологічних даних, доповнюючи періодичні видання Одеси у дореволюційний період. Важливим фактологічним джерелом роботи став Бібліографічний словник С. Болотіна [1], який, нажаль, має обмеження у датуванні, що й необхідно компенсувати, зокрема, даною науковою роботою.

Метою статті є відтворення особливостей розвитку становлення історичних періодів виконавства на духових інструментах в місті Одесі, збереження та більш детальне висвітлення етапів шляху, який пройшло місто та виконавці від початку XIX століття до сьогодення.

Об’єктом дослідження є історія виконавства на духових інструментах в місті Одесі у контексті історичного існування духового виконавства та теренах сучасної України. **Предмет дослідження** – висвітлення процесу формування одеської духової школи через активну практику виконавства місцевих та гастролюючих музикантів, до сучасної професійної діяльності викладачів Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової.

Виклад основного матеріалу. Духові музичні інструменти займали визначне місце у житті наших предків, які жили на території Київської Русі. Вони супроводжували різні величні придворні церемонії, гучно звучали на банкетах у багатих будинках бояр та купців, різні музиканти приймали участь на прийомах послів та у

військових баталіях. Збереглися численні фрески у Софіївському соборі міста Києва та старовинні літописні документи, які свідчать про високий рівень професійного виконавства на духових інструментах у ті часи.

В.Т. Посвалюк у авторефераті дисертації «Київська школа виконавства на трубі: історичні та методичні аспекти» пише: «З 1627 р. до першої половини XVIII ст. при Київському військовому корпусі був свій оркестр, що називався "магістратський" і який відігравав важливу роль в розвитку духового виконавства. В його складі були музиканти, які грали на трубах, сурмах, флейтах, барабанах. Ніякий інший оркестр не мав права на існування в Києві, "дабы не составлять Магистратскому конкуренции". При оркестрі було створено музичну школу, у якій навчались шість хлопчиків сиріт. Даний професійний музичний заклад одним із завдань мав комплектацію магістратського оркестру. Оркестр разом зі школою проіснував до 1852 року. Першими осередками фахового духового виконавства і музичного зібрання в Україні були так звані "братства", або "цехи", які утворилися спочатку в західних містах України, а пізніше і на сході. Найбільшим був Київський цех (1677 р.), який нараховував до 35 музикантів. Він діяв при магістраті і виконував найрізноманітніші обов’язки: оркестранти запрошувались на весілля, хрестини, народні свята гуляння, а також виконували функції військових музикантів, граючи ранкові та вечірні зорі на магістратській вежі, брали участь у особливих церемоніях та парадах» [5, 9].

З початку XIX століття одним із визначних центрів музичної культури півдня України стало місто Одеса. «Тут збігалися не тільки торгівельні шляхи, що брали свій початок в багатьох країнах світу, а і життєві та творчі шляхи видатних музикантів, які грали в оркестрах, виступали в концертах, працювали викладачами і часто осідали в місті на постійне життя» [4, 25].

В середині XIX ст. Одеса була третім містом імперії, де відбувались всі найбільш значні культурні події, за нею закріплюється титул «Південної пальміри».

Одеські газети за 1830 рік пишуть про активність концертної діяльності виконавців на духових інструментах, і це вірогідно пов’язано з конструктивним вирішенням хроматизації мідних духових інструментів, які отримали право на сольні виступи, та новим романтичним напрямком у виконавстві. «Газети оголошують про

концерти першого валторніста театру А. Кредацці, гобоїста Маньябло, кларнетиста Бєллєті, трубача Вендта, гобоїста оркестру Паризької опери Олів'є, валторніста Л. Саваре, кларнетиста Леонардо Філіпіні та ін.» [3, 28]. Про це пише в «Музыкальном Вестнике» К.Е. Мюльберг. Слава Одеси в цілому пов'язана з діяльністю видатних виконавців, але до розвитку музичного життя в місті проявляли велику зацікавленість і найбільш відомі композитори того часу, які своїми візитами плідно впливали на культуру та розвиток виконавства в місті, вписували значні сторінки в її славну історію.

Ф. Ліст приїхав до Одеси з сольними концертами в 1847 році. Після першого концерту, що пройшов з великим успіхом, оркестранти (мова йде

про музикантів першого міського театру) виконали в честь великого угорця серенаду під вікнами готелю, де він зупинився. За цей приїзд Ліст дав шість сольних концертів, приймав участь у бенефісах, грав у будинках одеських вельмож, слухав місцевих музикантів. Зберіглось цікаве свідчення Ф. Ліста, наведене в «Одесском Вестнике» №15 за 1847 рік про концерт трубача флігель-ад'ютанта А. Якеша: «Я ніколи кращого не чув» [2, 8]. Пізніше в одній із одеських газет за 1850 рік також згадувалось ім'я трубача А. Якеша, який виконав з оркестром під керівництвом диригента Нейгеборна «з чіткістю та відчуттям» тірольську мелодію Проха «Альпійський ріжок» під час шанування І. Айвазовського» [3, 28].

«Вперше Антон Григорович Рубінштейн гастролював в Одесі в 1850 році. З того часу протягом майже чотирьох десятиліть він багаторазово відвідував наше місто» [2, 20]. А. Г. Рубінштейн приділяв значну увагу організації музичного життя, давав благодійні концерти в підтримку місцевих музикантів, був ініціатором організації спеціалізованої музичної освіти. В 1884 році з його ініціативи та за його участю було відкрите відділення ІРМТ (імператорське музичне товариство), а в 1897 році Одеське музичне училище. «В кінці вісімдесятих років А. Г. Рубінштейн висунув ідею про відкриття двох урядових консерваторій – на півночі (інструментально-симфонічна музика) і на півдні (вокал), в числі претендентів назвав Одесу, враховуючи сприятливий місцевий клімат для співаків» [2, 21].

Відкриття в Одесі ІРМТ, а пізніше музичного училища, сприяло організації симфонічного та духового оркестрів, що активізувало приїзди до нашого міста відомих виконавців, композиторів та

диригентів. Починаючи з 1869 року до Одеси неодноразово приїжджали виконавці Генрік та Йосип Венявські (скрипка та ф-но), Пабло Сарасате (скрипка, 1876). За диригентським пультом одеська публіка того часу бачила відомих композиторів – П. І. Чайковського (1887, 1893), М. А. Римського-Корсакова (1894), А. С. Аренського (1891, 1902, 1904), М. В. Лисенко (1893), Е. Ф. Направника (1894), О. М. Скрябіна (1887, 1911, 1914), С. В. Рахманінова (1895, 1911, 1913), О. К. Глазунова (1908, 1912, 1927), П. Масканьї (1908), М. М. Іпполітова-Іванова (1909), Р. М. Глієра (1910, з 1913 – по 1953 багаторазово) та інших.

Літом 1879 року приїхав до Одеси Модест Петрович Мусоргський як акомпаніатор відомої співачки Дарії Михайлівни Леонової, яку М. І. Глінка назвав «самородным талантом». Серед її учнів була Юлія Олександрівна Рейдер, що стала засновником одеської вокальної школи, у якої навчалися корифеї українського вокального мистецтва – Михайло Гришко, Ольга Благовидова та інші.

В музичному житті Одеси червоним рядком вписана творча діяльність виконавців на духових інструментах, що грали в оркестрі оперного театру, в симфонічних зборах, на концертних естрадах і закритих вечорах академічних концертів в навчальних закладах. Найбільш яскравим і авторитетним виконавцям довіряли педагогічну роботу в музичній школі та музичному училищі, пізніше – в консерваторії.

Серед видатних подій культурного життя Одеси 1871 року слід виділити концерти професорів Петербурзької консерваторії – корнетиста В. Вурма та віолончеліста К. Давидова, що відбулися в рамках гастрольної поїздки по південних містах. Характеризуючи гру Вурма, рецензент писав: «...неймовірно, які м’які, оксамитові звуки видобував цей артист».

Преса Одеси дуже оперативно і детально висвітлювала всі концерти що відбувалися в місті, не залишаючи поза увагою духові інструменти. В. С. Максименко е своїй книзі «Выдающиеся композиторы в Одессе» наводить багаточисельні приклади цього: «1 жовтня 1887 року "Новороссийский телеграф" анонсує концерти що мають відбутися 4 та 11 жовтня в міському театрі Одеси: "Два симфонічні концерти під керівництвом директора Московської консерваторії В. І. Сафонова за участю Жана Жерарді, пана Луї Саваре (валторна) та пана Скрябіна... Оркестр оперний підсилений"...» [2].

Критики «Одесского листка» в своїх рецензіях на концерти П. І. Чайковського 16-23 січня 1893 року серед іншого писали: «Нам приємно зауважити, що знаменитий композитор залишився дуже задоволений участю духового оркестру 11-го саперного батальйону у виконанні увертюри "1812 рік" і подякував його капельмейстера пана Бондаренко» [2, 38].

За короткий час після відкриття в Одесі музичного училища (1897 р.) завдяки високому професійному рівню викладацького складу були підготовлені кваліфіковані національні кадри виконавців на духових інструментах, які стали прикрасою творчих колективів країни.

Випускники училища Я. Б. Скоморовський (труба), В. Халіп (фагот), Л.Я. Могилевський (труба), О. Ф. Лопатін (валторна), С. О. Чернецький (тромбон), М. І. Табаков (труба) працювали оркестровими музикантами і заслужили повагу видатних музикантів країни.

В 1913 році царським урядом приймається рішення про відкриття консерваторії в місті Одесі. Це була четверта консерваторія в імперії та перша на терені України. І в цьому ж році була створена кафедра духових та ударних інструментів, де викладачами духових інструментів стали кращі фахівці того часу: Л.В. Роговий (флейта), В. Шамраєв (гобой), П. Фідлер (кларнет), Г. Гауер (фагот), В.В. Ріхтер (валторна), Л.Я. Могилевський (труба), Г.М. Лоецо (тромбон), які мали великий викладацький досвід роботи в музичній школі та музичному училищі.

Відповідно свідченням Біографічного словника музикантів-виконавців з Одесою пов’язані імена багатьох видатних виконавців на мідних духових інструментах [1].

«Табаков Михайло Інокентійович народився 19 січня 1877 року в м. Одесі в сім’ї робітника порту. Грі на трубі навчався в музичній школі та музичному училищі Одеси (1889–1891). З 1891 року артист оркестрів Одеси, Сімферополя, Севастополя, Тбілісі, Ростова на Дону та Москви. Засновник радянської школи гри на трубі, Заслужений діяч мистецтв РРСФР, професор, доктор мистецтвознавства один із організаторів та керівників "Персимфансу" (*першого симфонічного ансамблю без диригента)»* [1, 104].

«Чернецький Семен Олександрович народився 24 жовтня 1881 року в м. Одесі – тромбоніст, диригент, педагог, композитор; Заслужений діяч мистецтв РРСФР, лауреат Державної премії СРСР. В

своїй автобіографії С. Чернецький пише: "Першу музичну освіту я отримав дома, потім мене віддали в Одеське музичне училище по класу тромбона професора Г. М. Лоецо". У 1900–1910 роках – капельмейстер військових оркестрів Одеси та Кишинева. У 1911–1917 роках проходив навчання в Петербурзькій консерваторії в класах композиції та диригування. В Московській консерваторії на військовому факультеті викладав диригування та стройовий репертуар. З 1924 по 1948 рік – головний інспектор оркестрів Червоної армії і Флоту» [1, 118].

«Орвід Георгій Антонович народився 25 листопада 1904 року в місті Вознесенську Миколаївської губернії – трубач, педагог, лауреат Всесоюзного конкурсу виконавців на духових інструментах (1941 р.), Заслужений діяч мистецтв РРСФР, професор. В Одесі пройшли його юнацькі роки, грав в міському духовому оркестрі, був учасником загону "Червоного козацтва" як трубач і військовослужбовець. В 1927 році закінчив Київську консерваторію, з метою підвищення кваліфікації поступив на старші курси Московської консерваторії в клас М. І. Табакова, де в 1931 році почалась його діяльність як викладача класу труби» [1, 78].

З Одесою пов’язане й ім’я **Н. Г. Рахліна**, видатного диригента, Народного артиста СРСР. Він народився 10 січня 1906 року в Сновську Чернігівської губернії. Юнацькі роки пройшли в Одесі. Був вихованцем та грав на трубі й баритоні у військовому оркестрі загону «Червоного козацтва» Григорія Івановича Котовського. До останніх років свого життя любив і часто приїжджав в Одесу, систематично виступав як диригент з філармонійним оркестром. Професор Лео Гінзбург писав про нього: «Якщо скласти всіх нас радянських диригентів – то не буде і половини Рахліна».

Перша світова війна та революція 1917 року негативно позначились на розвитку культури, й виконавство на духових інструментах в місті Одесі не стало винятком. Важке матеріальне становище, голод, політичні репресії, брак кваліфікованих викладачів, різке скорочення кількості студентів в консерваторії та музичному училищі, відсутність симфонічних концертів та рідкі приїзди відомих виконавців – були характерною рисою того важкого періоду в нашій історії. Але не зважаючи на ці труднощі, найбільш відомі композитори продовжували приїжджати до Одеси, знайомити слухачів зі своїми

кращими творами, що стимулювало розвиток культури виконавства в місті.

В 1927 році до Одеси з авторськими концертами приїхав С.С. Прокоф'єв. Після концертів, які пройшли з великим успіхом, одеська музична спільнота шанувала його в Будинку вчених, твори автора виконували місцеві виконавці. Серед них був і Д. Ф. Ойстрах. Ось що він пише в своїх спогадах: «Я мав вітати його виконанням скерцо зі скрипкового концерту. У Будинку вчених зібралася вся еліта одеської громадськості. На почесному місці біля самої естради сидів сам С.С. Прокоф'єв. Під час мого виконання обличчя його ставало дедалі похмурішим. Коли вже після закінчення пролунали оплески, він не взяв у них участі. Зробивши великий крок до естради, попросив піаніста поступитися йому місцем і, звернувся до мене зі словами: "Юначе, ви граєте зовсім не так, як треба", почав показувати і пояснювати мені характер своєї музики. Скандал був великий» [2, 86].

В ці роки Одесу відвідали композитори Бела Барток (1928), Пауль Хіндеміт (1929), Д. Д. Шостакович (1930, 1957), Р. М. Глієр (1925, 1935, 1941, 1953), І. Й. Дунаєвський (1951), А. І. Хачатурян (1951). Плідно працював в нашому місті К. Ф. Данькевич, як композитор, директор музичного училища, а після війни (1944 – 1951) й як ректор консерваторії.

В тридцятих роках минулого століття відбулось поповнення викладацького складу кафедри духових інструментів Одеської консерваторії молодими, талановитими викладачами, що плідно вплинуло на розвиток виконавства на духових інструментах в місті Одесі. На посаду викладача класу валторни був запрошений випускник Петербурзької консерваторії, соліст Одеського оперного театру (І валторна) О. Ф. Лопатін, клас фагота очолив М. Р. Погребняк, тромбона та туби – А. О. Лівщиць. І як наслідок – в довоєнний період з'явилася низка яскравих випускників, які стали прикрасою професійних музичних колективів нашої країни: трубач – Г. Д. Леонов (композитор, диригент, пізніше – викладач консерваторії, доцент); валторністи – Ф. Дубінський (з 1935 року соліст симфонічного оркестру Большого театру СРСР), Д. Г. Гершфельд (соліст Кишинівського симфонічного оркестру, Заслужений діяч мистецтв Молдавської РСР, ректор Кишинівської консерваторії); тромбоністи – В. Кірасіров (соліст симфонічного оркестру Большого театру СРСР), К. М. Єненко (доцент Кишинівської консерваторії), Булигін

(Заслужений артист Узбецької РСР), О. М. Карножицький (соліст симфонічного оркестру Одеської філармонії); В. П. Базилевич (органістка, диригент, доцент кафедри духових та ударних інструментів), кларнетист В. П. Повзун (Заслужений діяч мистецтв України, професор, академік, ректор Кишинівської, а пізніше Одеської консерваторії).

В післявоєнний період викладачами кафедри духових інструментів була підготовлена велика кількість видатних виконавців. Так, випускник класу кларнета К. Е. Мюльберг в 1957 році став лауреатом І премії Всесоюзного фестивалю Радянської молоді та лауреатом Всесвітнього фестивалю молоді та студентів у Москві (ІІІ премія та бронзова медаль), флейтист С. І. Закорський (соліст симфонічного оркестру Одеської обласної філармонії), пізніше отримав почесне звання Заслуженого артиста України та вчене звання професора кафедри духових та ударних інструментів Одеської державної консерваторії ім. А. В. Неждановой. Тромбоністи: Ф. М. Євтушенко зайняв посаду соліста в Заслуженому симфонічному оркестрі Російської федерації, А. Ф. Єгоров став доцентом Донецької консерваторії, В. Ф. Калюжний, В. Ф. Готчев, І. І. Вапняр, О. А. Афанасьєв, Є. К. Паламарчук – солістами симфонічних оркестрів м. Одеси та викладачами музичних навчальних закладів. Випускники класу валторни викладача О. Ф. Лопатіна – М. К. Чернявський, С. С. Степаненко, В. Каретніков, А. Тищенко та О. М. Березняк отримали посади солістів симфонічних оркестрів оперного театру та філармонії в м. Одесі. Г. Ковпак, М. Станіславський та М. Салій стали солістами оркестру Київського театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка. Пізніше відповідно конкурсним прослуховуванням випускники кафедри духових інструментів гобоїст М. Кононов, кларнетист В. Голяк, валторністи П. Грушовенко, О. Токаренко, Д. Таран та трубач М. Баланко також стали солістами симфонічного оркестру Київського театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченко, валторністи К. Горєлов та Ю. Шевченко – солістами Заслуженого національного симфонічного оркестру України, кларнетист Іван Оленчик отримав посаду соліста державного симфонічного оркестру СРСР (Москва). Сьогодні випускники кафедри духових та ударних інструментів Одеської державної консерваторії ім. А. В. Неждановой являються викладачами Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського (м. Київ): Заслужені артисти України

М. Баланко та В. Подольчук – клас труби, О. Токаренко – клас валторни. Раніше М. Кононов викладав гобой, М. Станіславський та П. Грушовенко – валторну, Заслужений артист України М. Артюшенко – тромбон, які, на жаль, відійшли у вічність. Заслужений артист Росії І. Оленчик викладає кларнет в інституті ім. Гнесіних (Москва), там же раніше працював М. Волков (випускник 1972 р.). В. В. Громченко, кларнетист – доктор мистецтвознавства, професор кафедри музикознавства, композиції та виконавської майстерності, проректор з наукової, творчої та міжнародної діяльності Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки, м. Дніпро. Всі викладачі кафедри духових та ударних інструментів Одеської музичної академії є випускниками Одеської державної консерваторії ім. А. В. Нежданової, якими була вихована велика кількість лауреатів республіканських, національних та міжнародних конкурсів, що успішно витримують конкурси на заміщення посад в провідні творчі колективи країни. Значна кількість випускників нагороджена почесними званнями України, Білорусії та Росії: Флейтист – С. І. Закорський (Заслужений артист України); кларнетисти – К. Е. Мюльберг (Заслужений діяч мистецтв, професор), І. Оленчик (Заслужений артист Росії), В. Томащук (Заслужений артист України), З. Буркацький (Заслужений діяч мистецтв України, професор), В. В. Громченко (доктор музикознавства, професор), С. Мюльберг (Заслужений діяч мистецтв України), В. Іонов (Заслужений працівник культури України), Л. Джурмій (Заслужений артист України), В. Стоянов (професор Лісабонської консерваторії), валторністи – В. Блащук (Заслужена артистка Росії), А. Пастухов та Г. Шорсткий (Заслужені артисти України), В. Бондарчук (Народний артист України, професор); трубачі – М. Баланко, В. Подольчук та Ю. Кафельников (Заслужені артисти України), В. Семенюк (Заслужений артист Білорусі), Д. Княжицький та Б. Демидов (Заслужені артисти автономної республіки Крим), І. Борух (Заслужений працівник культури України), М. Артюшенко – тромбон (Заслужений артист України), В. Басюк (Заслужений діяч мистецтв України).

У 1970-80 роках минулого століття відбулась чергова зміна викладацького складу в класах мідних духових інструментів Одеської державної консерваторії: В. М. Луб – труба, С. Г. Горовой, В. Ф. Готчев – тромбон, В. І. Бондарчук – валторна, В. М. Лисиця –

ударні інструменти, що позитивно позначилось на виконавському рівні випускників кафедри.

В концертних залах нашого міста раніше систематично звучали та звучать нині твори для духових інструментів у супроводі духового та симфонічного оркестрів. Г. Кісельніков виконав з філармонійним оркестром концерт для труби А.Г. Арутюняна (диригент В. Дударова), В. Томащук – концерт для кларнета В.А. Моцарта та концертино К.М. Вебера, В. Бондарчук – концерти для валторни з оркестром В.А. Моцарта № 2, 3, концерти Л. Колодуба №1, Р. Штрауса № 1 та Р.М. Глієра для голоса в перекладі для валторни (диригенти Г. Гоцирідзе, В. Блінов, І. Шаврук та Н. Пономарчук). З сольними програмами виступали фаготист С. Штикало та гобоїст Б. Шестопал. Надзвичайно плідно працював перший флейтист Одеського філармонійного оркестру, професор кафедри оркестрових духових та ударних інструментів ОНМА ім. А. В. Нежданової, Заслужений артист України С. І. Закорський. Його висока виконавська майстерність завжди була прикрасою симфонічних та камерних концертів (солістом Одеського філармонійного симфонічного оркестру працював до 1993 р., викладачем консерваторії – до 1998 р.). Репертуарний список Станіслава Івановича нараховував більше 200 творів, він був одним із найбільш визначних концертних виконавців-духовиків за всю історію кафедри оркестрових духових та ударних інструментів Одеської консерваторії.

У супроводі Одеського філармонійного оркестру в 1974 році виступав Народний артист СРСР, трубач Т. О. Докшіцер з концертом для труби композитора-одесита О. Красотова. В залі театру опери та балету виступали виконавці на духових інструментах з різних країн світу: 2003 р. – Джон Уолес (Англія) з концертом Гуммеля для труби з симфонічним оркестром та Брас-квінтет «Колекція Уолеса» в складі Джон Уолес та Джон Міллер (труби), Пол Гардхем (валторна), Саймон Гантон (тромбон) та Ентоні Джордж (туба). Соліст симфонічного оркестру Віденської філармонії (Австрія) Дітмар Кюбльбек виконував в залі філармонії концерт для бас-тромбона Х. Ебенхоха (22 червня 1994 р.) та концерт А. Томазі для тромбона з оркестром (вересень 2001 р.) в супроводі Одеського державного симфонічного оркестру, диригент Хобарт Ерл. В залі консерваторії відбувся концерт випускників Санкт-Петербурзької консерваторії лауреатів

міжнародних конкурсів тромбоніста Олександра Горбунова та кларнетиста Сергія Римаря.

В 2006 році в залі філармонії Національним одеським філармонійним оркестром була виконана Концертна симфонія В. А. Моцарта для гобоя, фагота, кларнета і валторни, солісти – Б. Шестопал (гобой), С. Штикало (фагот), В. Бондарчук, Заслужений артист України (валторна), В. Томащук, Заслужений артист України (кларнет). В приміщенні драматичного театру відбувся концерт-бенефіс Заслуженого артиста України В. Томащука (кларнет).

В консерваторії, музичному училищі, в залі Будинку вчених, Літературному музеї та філармонії систематично проходять концерти, де звучить труба, валторна, тромбон, брас-ансамблі та дерев'яні духові інструменти. Важливу роль в популяризації духових інструментів та розвитку виконавської майстерності відіграють оркестри нашого міста: духовий оркестр Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової (диригент – Заслужений артист України, професор В. М. Лясота), симфонічний оркестр музичної академії (диригент – академік С. Г. Мацоян, нині В. В. Молдаванов), муніципальний духовий оркестр ім. О. Я. Саліка (диригенти – Заслужений працівник культури України М. С. Дзевік, Заслужений діяч мистецтв України і Польщі С. П. Волинов та Максиміліан Джанетті), оркестр штабу Південного оперативного командування збройних сил України (диригенти – підполковники В. Д. Семенов та І. М. Чирка), Військово-музичний центр військово-морських сил ЗСУ (диригенти Л. І. Сукенник, І. М. Чирка, М. Ю. Калішук) та концертний оркестр Військової академії м. Одеси, в репертуарі яких звучать твори для мідних та дерев'яно-духових інструментів, що користуються великим успіхом у слухачів. Систематично звучать твори класиків та сучасних авторів для духових інструментів в залах Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової – це академічні концерти, екзамени та багаточисельні відкриті концерти студентів та викладачів кафедри музичної академії.

Війна, яка розпочалася 24 лютого 2022 року вторгненням російських військ в Україну, внесла корективи в розвиток духового виконавства в Одесі. З перших днів війни колектив музичної академії працював на спорудженні оборонних об'єктів, заняття відбувалися дистанційно, багато випускників пішли добровольцями на фронт: кларнетист Ю. Гаяц, контрабасист В. Дідик, випускники класу

валторни Богдан Карпенко, Олександр Філоненко, Максим Шорсткий та студенти Євген Собчук, Іван Харковець – нині професійні військові. Євген Собчук пройшов шлях з боями від Києва до Бахмута, брав участь у звільненні Київської, Чернігівської, Сумської областей. Богдан Карпенко нині на «нулі» Донецького напрямку, Олександр Філоненко на білоруському напрямку.

Сьогодні, не дивлячись на загарбницьку війну, яку веде російська федерація проти України, не дивлячись на військовий стан, постійні повітряні шахедно-ракетні тривоги та вибухи в середмісті Одеси, творчі колективи міста продовжують плідно працювати. Випускники та студенти кафедри в філармонійних, симфонічних оркестрах, оркестрах оперних театрів, а також у якості викладачів музичних шкіл, музичних коледжів та вищих навчальних закладів України роблять свій посильний внесок в нашу спільну перемогу, допомагають пережити жахи війни, музикою психологічно підтримують українців в цей нелегкий період нашої історії. Вже 19.04.2022, 19.05.22, 03.06.22 та 10.06.22 відбулися перші концерти духового ансамблю зі складу артистів НОФО в Кафедральному соборі на вул. Європейській 33/1 з програмою із творів В. Моцарта, Ж. Бізе, Д. Пуччіні, Г. Генделя, Ж. Ібера І. Баха, Л. Бетховена, Й. Гайдна. З 24.06.22 року почалися регулярні концерти Національного одеського філармонійного оркестру у великому залі філармонії, де окрім симфонічних творів постійно звучить музика для духових інструментів. Протягом 2022–2024 років в концертних залах Одеси виконувалися такі твори для духових інструментів: октет Л. Бетховена ор. 103, концерт Й. Гайдна для 2 валторн (солісти Р. Аріфов та В. Вільчинський, диригент В. Дикий), І. Бах концерт для гобоя та скрипки (солісти К. Марків та Т. Нестер, диригент А. Савчук), тріо для дерев’яних духових інструментів Ф. Дев’єна та Б. Барток (солісти П. Доронін – флейта, В. Бабухівський – кларнет, Д. Покалюк – фагот), концерт №2 C-dur А. Вівальді для двох труб (солісти Р. Аріфов, та І. Каримов, дир. Т. Криса), концерт А. Вівальді для двох гобоїв d-moll (солісти Т. Нестер та Ю. Літун), концерт В. Губаренко для флейти з оркестром (солістка Н. Дульдієр, диригент Ю. Літун), концерт Й. Мольтера для кларнета №2 D-dur (соліст В. Бабухівський), концерт Д. Перголезі для флейти G-dur (соліст П. Доронін, дир. І. Шаврук), концерт Й. Гайдна для 2 валторн (солісти Р. Аріфов та С. Кузьменко, диригент В. Дикий), Regtime Concerto Н. Хеймана (соліст Ю. Мілкіс), 25.10.2024 та

17.11.2024 відбулись концерти духового октету і контрабасу в залі філармонії – виконали симфонію №1 В. Моцарта, номери із опери «Мисливець» А. Лортцінга та номери із «Проданої нареченої» Б. Сметани, (склад октету: Є. Поліщук – гобой, А. Літовченко – гобой, Ю. Гаяц – кларнет, І. Юзвак – кларнет, Д. Покалюк – фагот, І. Грицюк – фагот, В. Апостол – валторна, Заслужений артист України В. Чекалюк – контрабас, диригент – Максиміліан Джанетті).

Висновки. Нині всі творчі колективи Одеси укомплектовані високопрофесійними виконавцями, випускниками кафедри оркестрових духових та ударних інструментів Одеської державної консерваторії ім. А.В. Нежданової (Одеська національна музична академія ім. А.В. Нежданової). Значна частина випускників працює солістами симфонічних оркестрів за кордоном, що є свідченням високого рівня підготовки студентів в класах кафедри. Сьогодні кафедра оркестрових духових та ударних інструментів продовжує традиції, закладені понад століття тому, готуючи висококваліфікованих музикантів та збагачуючи культурне життя Одеси та України.

Перспективи дослідження. Подальший розвиток даної теми логічно обумовлений продовженням активної концертної й викладацької діяльності представників та випускників кафедри.

Нижче на підставі архівних даних наведений склад викладачів кафедри оркестрових духових та ударних інструментів, починаючи з дня заснування Одеської консерваторії в 1913 році, завдяки яким розвиток виконавства на духових інструментах в місті Одесі сягнув рівня, що відповідає творчим та виконавським вимогам сьогодення.

1913-й рік: Завідувач кафедри – Могилевський Л.Я.

Флейта – Роговий Л.В., гобой – Шамраєв В., кларнет – Фідлер П., фагот – Гауер Г., валторна – Ріхтер В.В, труба – Могилевський Л.Я., тромбон – Лаецо Г.М.

1920-ті роки: Завідувач кафедри – Могилевський Л.Я.

Флейта – Роговий Л.В., гобой – Шамраєв В. та Штром Ю.С., кларнет – Фідлер П. та Чернятинський М.М., фагот – Гауер Г., валторна – Ріхтер В.В., труба – Могилевський Л.Я., тромбон – Лаецо Г.М. та Лівшиць А.О.

1930-ті роки: Завідувач кафедри – Могилевський Л.Я.

Флейта – Роговий Л.В., гобой – Штром Ю.С., кларнет – Моравек А.Й. та Чернятинський М.М, фагот – Гауер Г. та Погребняк М.Р.,

валторна – Лопатін О.Ф., труба – Могилевський Л.Я., тромбон – Лівщиць А.О., ударні – Райкін (?).

1944-й рік: Завідувач кафедри – Могилевський Л.Я.

Флейта – Роговий Л.В., Ковлер М.Я. з 1948 р., гобой – з 1947 р. Наркутський П.В., кларнет – Базилевич В.П., фагот – Погребняк М.Р. , валторна – Лопатін О.Ф., труба – Могилевський Л.Я., тромбон – з 1946 р. Руденко А.П., ударні – Вотрін В.І.

1950-й рік: Завідувач кафедри – Покровський М.Д. (1950-1955), Базилевич В.П. (1955- 1964).

Флейта – Ковлер М.Я., гобой – Наркутський П.В., кларнет – Базилевич В.П. та Мюльберг К.Е. з 1952 р., фагот-гобой – Поползін П.І., валторна – Лопатін О.Ф., труба – Леонов Г.Д., тромбон – Руденко А.П., ударні – Вотрін В.І.

1960-ті роки: Завідувач кафедри – Леонов Г.Д. (1965-1969).

Флейта – Ковлер М.Я. до 1966 р. з 1963р. Закорський С.І., гобой – з 1963 р. Генарі М.К., кларнет – Мюльберг К.Е. та з 1961 р. Повзун В.П., фагот – Поползін П.І. з 1966 р. Карауловський М.І., валторна – Лопатін О.Ф. з вересня 1967 р. Березняк О.М., труба – Леонов Г.Д., тромбон – Калюжний В.Ф., ударні – Вотрін В.І.

1970-ті роки: Завідувач кафедри – Мюльберг К.Е. (1969 -1978).

Флейта – з 1963 р. Закорський С.І., гобой – Генарі М.К., кларнет – Мюльберг К.Е. та Повзун В.П., фагот – Карауловський М.І., валторна – Березняк О.М., труба – з 1972 р. Луб В.М., тромбон – Калюжний В.Ф., Горовой С.Г. з 1977 по 1980 р., ударні – Вотрін В.І., Лисиця В.О. з 1977р.

1980-ті роки: Завідувач кафедри – Луб В.М. (1979-1989).

Флейта – Закорський С.І., гобой – Генарі М.К., кларнет – Мюльберг К.Е. та Повзун В.П., фагот – Карауловський М.І., саксофон – з 1979 р. Крупей М.В., валторна – Бондарчук В.І. з1979 по1984, Осипенко О.А. з 1984 по1989, труба – Луб В.М., тромбон – Готчев В.Ф., ударні – Лисиця В.О.

1990-ті роки: Завідувач кафедри – Мюльберг К.Е. (1989-2010).

Флейта – Закорський С.І. з 1997 р. Дзисюк В.Ю., гобой – Генарі М.К., кларнет – Мюльберг К.Е., Повзун В.П., Буркацький З.П. з 1992 р., фагот – Карауловський М.І. з 1995 року Штикало С.Г., саксофон – Крупей М.В., валторна – Бондарчук В.І. з 1989, труба – Борух І.М., тромбон – Готчев В.Ф., ударні – Лисиця В.О.

2000-й рік: Завідувач кафедри – Мюльберг К.Е. (до 2010).

Флейта – Дзисюк В.Ю., гобой – Генарі М.К. з 2002 р. Скібінська О.Г., кларнет – Мюльберг К.Е. та Буркацький З.П., фагот – Штикало С.Г., саксофон – Крупей М.В., валторна – Бондарчук В.І., труба – Борух І.М. та Казиміров В.М., тромбон – Готчев В.Ф., ударні – Лисиця В.О., Рало О.М. з 2002 р.

2010-й рік: Завідувач кафедри – Буркацький З. П.

Флейта – Дзисюк В.Ю., гобой – Скібінська О.Г., кларнет – Мюльберг К.Е. та Буркацький З.П., фагот – Грицюк І.В., саксофон – Крупей М.В., валторна – Бондарчук В.І., труба – Борух І.М. та Казиміров В.М., Тромбон – Готчев В.Ф., Ударні – Рало О.М.

2025-й рік: Завідувач кафедри – Буркацький З. П.

Флейта – Дзисюк В.Ю. та Доронін П.В., гобой – Скібінська О.Г., кларнет – Буркацький З.П. та Бабухівський В.В., саксофон – Крупей М.В. та Бойко Б.Р., фагот – Грицюк І.В., валторна – Бондарчук В.І., труба – Борух І.М., тромбон – Росада В.П., туба – Яковчук І.Ю., ударні інструменти – Рало О.М.

Список використаних джерел і літератури:

1. Болотін С. Біографічний словник музикантів-виконавців на духових інструментах. 1989. 200 с.
2. Максименко В. Видатні композитори в Одесі. Одеса: Астропрінт, 2003.
3. Мюльберг К. Духові інструменти в музичній культурі Одеси. Музичний вісник. № 1-2. 2004. № 1-2. 2005.
4. Мюльберг К. Про майстерність кларнетиста. Одеса. КП ОГТ. 2002, 130 с.
5. Посвалюк В. Київська школа виконавства на трубі: історичні та методичні аспекти: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03. К., 2001. 21 с.
6. Усов Ю. Історія виконавства на духових інструментах. 1985. 200 с.

References:

1. Bolotyn, S. (1989). Biograficheny slovnik muzycantiv-vekonavtsiv na dukhovyh instrumentah. 200 [in Ukrainian].
2. Maksymenko, V. (2003). Vydaiushchiesia kompozitory v Odesse. Odessa: Astroprint. [in Russian].
3. Miulberg, K. (2004-2005). Dukhovye instrumenty v muzycalnoy culture Odessy. Muzycalnyy vestnik. № 1-2. № 1-2 [in Russian].
4. Miulberg, K. (2002). O masterstve klarnetista. Uchebnoe posobie. Odessa. 130 [in Russian].
5. Posvaliuk, V. (2001). Kyivska shkola vykonavstva na trubi: istorychni ta metodychni aspecty: avtoref. dys... kand. myst.: 17.00.03. K., 21 [in Ukrainian].
6. Usov, Yu. (1985). Istoria vekonavstva na dukhovyh instrumentah. 200 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 15 квітня 2025 року

UDC 378:78.071.2:784.1
DOI 10.33287/222498

Мальцева Олена Григорівна,
викладач кафедри вокально-хорової підготовки вчителя
Харківської гуманітарно-педагогічної академії
тел. (067) 721 - 89 - 30
e-mail: olenamaltseva700@gmail.com
https://orcid.org/0009-0006-1852-5077

Данильченко Людмила Теодорівна,
викладач кафедри вокально-хорової підготовки вчителя
Харківської гуманітарно-педагогічної академії
тел. (098) 484 - 61 - 76
e-mail: ltdtroyanda@gmail.com
https://orcid.org/0009-0003-3470-1585

Діте Людмила Анатоліївна,
викладач кафедри вокально-хорової підготовки вчителя
Харківської гуманітарно-педагогічної академії
тел. (063) 136 - 36 - 50
e-mail: diteya7778@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-5251-3583

СУЧАСНІ АСПЕКТИ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Метою статті є теоретичне обґрунтування та практичне окреслення організаційно-педагогічних умов ефективної диригентсько-хорової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва в умовах трансформації освітнього процесу. **Новизна статті** полягає у визначенні комплексного підходу до формування професійної компетентності вчителя-музиканта на перетині міждисциплінарних знань, творчої самореалізації та практико-орієнтованої освітньої моделі. **Методи дослідження** включають порівняльний аналіз, системно-структурний аналіз, функціонально-діяльнісний підхід та педагогічне моделювання. Ці методи дозволяють всебічно розглянути проблему формування професійних компетенцій майбутніх учителів музичного мистецтва у контексті сучасних освітніх реалій. Актуальність статті зумовлена потребою оновлення змісту диригентсько-хорової підготовки у відповідь на виклики

цифровізації, гібридного навчання та воєнного стану, що суттєво змінюють професійний ландшафт музичної освіти. **Висновки**. У статті обґрунтовано, що ефективна підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва потребує створення цілісної освітньої моделі, яка охоплює тісну інтеграцію диригентсько-хорових дисциплін з іншими освітніми компонентами, стимулювання творчої ініціативи здобувачів освіти, методичне супроводження їхньої самостійної роботи та акцент на практичну діяльність у професійному середовищі. Зазначено, що така модель сприяє розвитку професійної самосвідомості, інтерпретаційного мислення та високого рівня диригентської культури. Окреслено важливість залучення здобувачів освіти до інтерактивних форм музично-педагогічної діяльності, що забезпечують набуття практичного досвіду та адаптацію до змінних умов професійного середовища.

Ключові слова: диригентсько-хорова підготовка, професійна компетентність, творча самореалізація, міждисциплінарна інтеграція, гібридна освіта, музично-педагогічна діяльність.

Maltseva Olena, lecturer at the Department of Vocal and Choral training of teachers in Kharkiv Humanitarian-Pedagogical Academy

Danylchenko Liudmyla, lecturer at the Department of Vocal and Choral training of teachers in Kharkiv Humanitarian-Pedagogical Academy

Dite Liudmyla, lecturer at the Department of Vocal and Choral training of teachers in Kharkiv Humanitarian-Pedagogical Academy

Modern aspects of conducting training for future music education teachers

The purpose of the article is to theoretically substantiate and practically outline the organizational and pedagogical conditions for effective choral-conducting training of future music teachers in the context of educational process transformation. **The novelty** of the study lies in identifying a comprehensive approach to the formation of professional competence of the choral conductor-teacher at the intersection of interdisciplinary knowledge, creative self-realization, and a practice-oriented educational model. **The research methods** include comparative analysis, system-structural analysis, functional-activity approach, and pedagogical modeling. These methods enable a holistic examination of the issue of forming professional competencies in future choral conductors within the realities of modern education. **The relevance** of the article is determined by the need to update the content of choral-conducting training

in response to the challenges of digitalization, hybrid learning, and martial law, which significantly alter the professional landscape of music education. **Conclusions.** The article substantiates that effective training of future music teachers requires the development of an integrated educational model that incorporates close integration of choral-conducting disciplines with other academic cycles, encouragement of students' creative initiative, methodological support of their independent work, and a focus on practical activities in professional settings. It is emphasized that such a model fosters the development of professional self-awareness, interpretative thinking, and a high level of conducting culture. The importance of involving students in interactive forms of music-pedagogical activity is outlined, as these ensure the acquisition of practical experience and adaptation to the dynamic conditions of the professional environment.

***The key words**:* choral-conducting training, professional competence, creative self-realization, interdisciplinary integration, hybrid education, music-pedagogical activity.

Постановка проблеми. У контексті динамічних трансформацій сучасного освітнього середовища, зумовлених інтенсивною цифровізацією, впровадженням гібридних моделей навчання та впливом соціокультурних реалій воєнного часу, актуалізується необхідність системного переосмислення методологічних засад професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. Особливої значущості набуває проблема оптимізації диригентсько-хорової підготовки як ключового компонента фахової компетентності педагога-музиканта. Попри наявність значного масиву наукових праць, присвячених окремим аспектам хорової дидактики, недостатньо дослідженим залишається питання формування цілісної професійної компетентності майбутніх фахівців мистецької освіти в умовах інтеграції міждисциплінарних знань, стимулювання творчої самоактуалізації та застосування практико-орієнтованих технологій навчання.

Аналіз сучасних публікацій. У наукових працях останніх років значну увагу приділено модернізації диригентсько-хорової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. У дослідженнях Л.Т. Данильченко, О.В. Цехмістро та О.Г. Мальцевої [1] наголошено на важливості впровадження української хорової спадщини як ефективного засобу формування національної ідентичності та фахових компетентностей студентів. У роботах О.В. Халєєвої та

Л.М. Костіної [2], І.М. Коржавих і Л.М. Костіної [3] порушено питання інтеграції навчання з практикою у закладах загальної середньої освіти, що сприяє професійній адаптації здобувачів освіти.

Проблематика розвитку технічної й методичної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва представлена у працях М. Башевської та М. Колеснікової [4], а також Р.А. Жоги [5], де акцент зроблено на необхідності індивідуалізації освітнього процесу. У статті О.М. Віли-Боцман [6] обґрунтовано стратегічні підходи до модернізації підготовки хормейстерів в умовах глобальних змін. Серед сучасних методологічних орієнтирів окреслено важливість проєктної діяльності [7] та формування міждисциплінарної компетентності [8], що підтверджує актуальність комплексного й інноваційного підходу до фахової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Мета статті – теоретично обґрунтувати та практично окреслити сучасні організаційно-педагогічні умови ефективної диригентсько-хорової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва в умовах трансформацій освітнього процесу.

Об'єктом дослідження є процес професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва в межах диригентсько-хорових освітніх компонентів, а **предметом** – найбільш специфічні ознаки даного підготовчого процесу.

Основний матеріал. Професійна компетентність майбутнього вчителя музичного мистецтва, як і педагога будь-якої іншої спеціалізації, формується на основі розвитку його особистісних психолого-педагогічних якостей – емоційної стійкості, організованості, пунктуальності, витримки, логічного мислення, емпатії, швидкої реакції, вольових і організаційних якостей, рефлексії, уважності, допитливості, рішучості, комунікабельності та артистизму [9; 10]. Поєднання цих якостей із стійкою системою моральних цінностей є фундаментом формування майбутнього професіонала.

Разом із тим, для майбутнього вчителя музичного мистецтва, зокрема у вокально-хоровій діяльності, цей перелік доповнюється наявністю особливих здібностей, передусім високорозвиненим музичним слухом у його різних проявах – інтонаційному, гармонічному, динамічному та тембровому. Професійна компетентність такого педагога неможлива без розвинутої музичної пам'яті, творчого мислення, правильно поставленого голосу, вільного володіння навичками сольфеджіо, знання гармонії й поліфонії, вміння

читати й аналізувати партитури, професійного володіння музичними інструментами, а також високого рівня загальної музичної культури, що передбачає знання історії музики, стилів, жанрів, біографій композиторів, знайомство зі спеціалізованою літературою [3, 387].

Професійна компетентність учителя-музиканта також безпосередньо пов'язана із володінням комплексом методів техніко-психологічного й музично-художнього впливу на виконавський колектив, включаючи мануальну диригентську техніку й організаційно-педагогічні навички. Ключовою складовою компетентності майбутнього диригента є його здатність керувати хоровим колективом, спрямовувати творчі зусилля учнів у єдине хорове звучання, підпорядковуючи індивідуальні особливості й темпераменти загальній мистецькій меті. Саме тому вчитель, як диригент, повинен володіти вираженими вольовими якостями. Як зазначав видатний диригент і педагог М. Малько, сформовані вольові якості диригента та вміння керувати ними стосовно себе й колективу є важливими чинниками успішності диригентської діяльності [11, 296].

Досвід педагогічної діяльності авторів статті, а також узагальнення сучасної освітньої практики в умовах гібридного формату навчання свідчать, що формування професійних компетенцій майбутніх учителів-музикантів має відбуватись не лише на заняттях із диригування й у рамках вивчення музично-хорових освітніх компонентів, а й у процесі самопідготовки, а також під час творчо-педагогічної діяльності. Це особливо важливо в умовах воєнного часу, коли значна частина здлбувачів освіти навчається дистанційно або поєднує навчання з необхідністю адаптації до нестабільного освітнього середовища та пошуку нових форм професійного розвитку.

Як свідчить практика, вчитель у професійній діяльності, як правило, застосовує ті форми й методи роботи, у які він був залучений під час власного навчання [5, 78]. З огляду на це, процесуальний аспект формування професійних компетенцій здобувачів освіти у сучасних умовах реалізується за наступною концепцією:

- активна позиція у пізнавальній діяльності, орієнтованій на самопізнання та самовдосконалення;
- застосування загальних і спеціалізованих інноваційних компонентів музично-педагогічної освіти, які передбачають підготовку до творчості й формування самостійності;

– опора на комплекс отриманих теоретичних знань і трансформація їх у творчі дії у проблемно-пошукових ситуаціях;
– поетапне створення здобувачами освіти власних інтерпретацій музичних творів шляхом послідовного ускладнення завдань і стимулювання творчих пошуків [6; 9].

Аналіз процесу формування професійної компетентності вчителя музичного мистецтва дозволив виявити низку проблем, які перешкоджають узгодженій міжпредметній взаємодії: фрагментарність засвоєних знань з окремих професійних освітніх компонентів, що визначають успішність опанування диригентськими навичками; надмірна спрямованість освітнього процесу на виконання внутрішньодисциплінарних завдань; нелогічність вибору навчального матеріалу через його орієнтацію переважно на формування суто виконавських навичок; недостатня спрямованість освітнього процесу на практичну роботу із здобувачами освіти; ситуативний характер міжпредметної взаємодії між диригентсько-хоровими освітніми компонентами, що загалом перешкоджає ефективному контролю з боку викладачів.

Зазначене вище свідчить про об'єктивну необхідність визначення низки організаційно-педагогічних умов, за яких процес формування професійної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва засобами диригентсько-хорових дисциплін стане найбільш ефективним. До таких умов нами віднесено: 1) встановлення системи тісних взаємозв'язків освітніх компонентів диригентсько-хорового спрямування з предметами інших навчальних циклів – культурологічними, психолого-педагогічними, виконавськими, музично-теоретичними; 2) створення оптимального освітнього середовища, що сприяє творчій самореалізації майбутнього вчителя музичного мистецтва; 3) сприяння професійному розвитку майбутнього вчителя-музиканта через ефективну організацію самостійної роботи студентів; 4) забезпечення практико-орієнтованого підходу в освітньому процесі.

Розглянемо детальніше окреслені організаційно-педагогічні умови. Так, реалізація першої умови, зумовлена необхідністю інтеграції навчання на основі систематизації взаємозв'язків як у межах самого циклу диригентсько-хорових освітніх компонентів, так і з іншими професійними дисциплінами суміжних навчальних циклів.

У процесі проведення організованого нами експерименту процесуальний аспект такої роботи здійснювався з орієнтацією на засвоєння принципів диригентського виконавства у єдності музики, психології, педагогіки та інших суміжних галузей наукового знання.

Використання такої педагогічної технології сприяє розвитку у здобувачів освіти мотивації до професії, формуванню у них творчого мислення, поглибленню знань та практичних навичок, становленню системи гуманістичних цінностей, розвитку професійної самосвідомості та загальному зростанню рівня професійної компетентності. Для формування у майбутніх учителів музичного мистецтва когнітивного компонента професійної компетентності важливим є їх залучення до складання аналітичних оглядів наукової літератури з мистецтвознавства та педагогіки. Ці огляди повинні охоплювати інформацію за такими темами: творчість окремих композиторів; історія розвитку хорової музики та її особливості; специфіка хорових жанрів, їх становлення, модифікація, взаємодія та взаємовпливи; роль та значення самостійного тлумачення змісту (інтерпретації) виконуваного твору; основні критерії та прийоми аналізу хорового твору; особливості музичного виховання та розвитку учнів; методичні засади освітньо-виховної та творчої роботи з дитячими колективами тощо [8, 121].

Важливо відмітити, що творча самореалізація особистості тісно пов'язана з професійним успіхом [9, 275]. Тому питання розкриття особистісного професійного потенціалу необхідно розглядати в поєднанні з активною та цілеспрямованою практичною діяльністю. Лише за створення відповідних умов для творчої самореалізації майбутнього педагога-музиканта можна говорити про його подальше професійне зростання та професійну компетентність. Саме тому другим організаційно-педагогічним завданням передбачено створення умов для інтеграції творчих елементів, оригінальності й унікальності в освітній процес. Особливу увагу у підготовці фахівців необхідно приділяти такій організації навчання, коли здобувачі освіти мають реальні стимули до творчості, імпровізації, фантазії та прояву ініціативи [4, 175]. Такі риси є характерними для багатьох аспектів професійної діяльності вчителя музичного мистецтва, проте найяскравіше вони проявляються у виконавстві, коли один і той самий нотний текст, наповнений художніми образами й емоціями, в інтерпретації різних виконавців звучить абсолютно по-різному.

У контексті зазначеного завдання особливого значення набуває забезпечення освітнього середовища, яке дозволяє студентам реалізувати власні творчі задумки не тільки на теоретичному рівні, але й у процесі практичної підготовки на заняттях із диригування [1, 190]. Сучасний гібридний формат навчання, зумовлений військовою агресією росії, передбачає більш широке впровадження інноваційних технологій та інтерактивних форм роботи, які дають змогу здобувачам освіти розвивати свої професійні здібності у гнучкому та стимулюючому до творчості освітньому просторі.

Однією з ефективних форм реалізації цієї концепції є організація майстер-класів та вокально-хорових ансамблів, в яких студенти мають змогу виступати не лише у ролі виконавців-хористів, але й у ролі диригентів, керівників чи організаторів художніх проєктів. Це дозволить майбутнім учителям музичного мистецтва набути практичний досвід керівництва колективами, оволодіти різноманітними стилями диригентської інтерпретації, а також сформувати здатність до творчої співпраці та комунікації у професійному середовищі.

Не менш важливим аспектом у створенні умов для творчої самореалізації є організація самостійної роботи здобувачів освіти, яка повинна включати дослідницькі та творчі завдання: аналітичні огляди літератури, підготовку рефератів і доповідей, виконання виконавського аналізу музичних творів, складання анотацій та інтерпретацій до обраних композицій. Така самостійна робота сприяє формуванню критичного мислення, аналітичних навичок, самостійності та вмінню приймати оригінальні творчі рішення.

З огляду на зазначене, ефективність самореалізації майбутніх учителів музичного мистецтва залежить не тільки від наявності матеріально-технічних та інформаційних ресурсів, але й від якісної організації освітнього процесу, що передбачає поєднання аудиторних занять з позааудиторною самостійною та творчою діяльністю. Важливу роль при цьому відіграє методичний супровід та контроль з боку викладачів, які мають забезпечувати підтримку та індивідуальний підхід у процесі виконання здобувачами освіти поставлених завдань.

Таким чином, комплексна реалізація зазначених організаційно-педагогічних умов сприятиме підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва до активної професійної діяльності, формуванню їх диригентської культури, творчої ініціативи, самостійності та

здатності ефективно діяти в умовах сучасних освітніх викликів. Це, у свою чергу, дозволить значно підвищити рівень їх професійної компетентності та конкурентоздатності на сучасному ринку праці.

Висновки. Здійснений теоретико-практичний аналіз сучасних аспектів диригентсько-хорової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва дозволив виокремити ключові організаційно-педагогічні умови, що забезпечують ефективність формування професійної компетентності здобувачів освіти. До таких умов належать міждисциплінарна інтеграція фахових знань, створення творчого освітнього середовища, організація цілеспрямованої самостійної діяльності та акцент на практико-орієнтоване навчання. В умовах воєнного стану та гібридного формату освіти ці фактори набувають особливої значущості, адже забезпечують не лише фахову адаптацію, а й психологічну стійкість майбутніх педагогів-музикантів.

Реалізація зазначених підходів сприяє підвищенню рівня творчої самореалізації здобувачів освіти, їх здатності до креативної інтерпретації музичних творів, розвитку критичного мислення та навичок самостійного ухвалення педагогічних рішень. Таким чином, диригентсько-хорова підготовка вбачається не лише як складова професійного становлення, а як багатовекторний процес формування особистості сучасного учителя музичного мистецтва, здатного відповідати на виклики сьогодення й ефективно функціонувати в освітньому середовищі XXI століття.

Перспективи подальшого вивчення полягають у проєктуванні інтерактивних освітніх платформ для диригентсько-хорової підготовки, орієнтованих на індивідуальні траєкторії навчання. Також потребує вивчення педагогічний потенціал міждисциплінарної взаємодії в умовах сучасних викликів.

Список використаних джерел і літератури:

1. Данильченко Л.Т., Цехмістро О.В., Мальцева О.Г. Диригентська підготовка вчителя музичного мистецтва засобами української хорової спадщини. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*. Запоріжжя, 2021 р. Вип. 74 (т. 3). С. 186–191.
2. Халєєва О.В., Костіна Л.М. Розвиток професійно-особистісних якостей студентів ВНЗ у процесі вивчення вокально-хорових дисциплін. *Современные достижения в науке и образовании:* сб. трудов XII Междунар. науч. конф. Хмельницький, 2017. С. 162–165.
3. Korzhavykh, I.M., Kostina, L.M. Dyrygentsko-khorova pidhotovka maybutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva do roboty v zahalnoosvitnomu zakladi. *Modern*

directions of scientific research development. BoScience Publisher, Chicago, USA, 2021. P. 386–393.
4. Bashevska, M., Kolesnikova, M. Methods and techniques of working on conducting technique. *Science and education: problems, prospects and innovations.* CPN Publishing Group, Kyoto, Japan, 2021. P. 173–180.
5. Жога Р.А. Результати дослідження втілення методики проєктування персонального освітнього середовища професійної підготовки вчителів музичного мистецтва без початкової музичної освіти. *Проблеми інженерно-педагогічної освіти,* № 78, 2023. С. 73–81.
6. Віла-Боцман О. Модернізація фахової підготовки хормейстерів: виклики та можливості в умовах глобальних трансформацій. *Вісник КНУКМ. Серія: Музичне мистецтво*. 2024. № 7 (2). С. 158–169.
7. Качуринець Л.В., Циганюк Л.І. Проєкт у фаховій підготовці диригента як елемент сучасної мистецької освіти. *Інновац. педагогіка*. №.72. 2024. С. 128–133.
8. Khaleeva, O., Tsuranova, O., Tsekhmistro, O. Kantatno-oratorialnyi zhanr u semiotychnomu dyskursi. *Muzykosnavcha dumka Dnipropetrovshchyny,* No 25, 2023. P. 110–122.
9. Dite, L.A., Vavilkin, V.K. The role of choral-conducting education in the professional training of a music teacher. *Science in the modern world: innovations and challenges*. Perfect Publishing, Toronto, Canada, 2025. P. 269–278.
10. Удосконалення фахових компетентностей на заняттях із диригування / уклад.: М.Л. Башевська, Л.В. Юришева, І.Є. Літвінова, М.Л. Колеснікова, І.М. Коржавих. Харків, 2021. 102 с.
11. Малько М.А. Українська музична енциклопедія / Гол. ред. Г. Скрипник. Т. 3. Київ, 2011. С. 295–296.

References:

1. Danylchenko, L.T., Tsekhmistro, O.V., Maltseva, O.H. (2021). Conducting training of a music teacher by means of Ukrainian choral heritage. Pedahohika formuvannia tvorchoi osobystosti u vyshchii i zahalnoosvitnii shkolakh: Zaporizhzhia, Iss. 74. Vol. 3, P. 186–191 [in Ukrainian].
2. Khaleieva, O.V., Kostina, L.M. (2017). Development of professional and personal qualities of university students in the process of studying vocal-choral disciplines. *Sovremennye dostizheniia v nauke i obrazovanii:* sb. trudov XII Mezhdunar. nauch. konf. Khmelnytskyi. P. 162–165 [in Ukrainian].
3. Korzhavykh, I.M., Kostina, L.M. (2021). Choral-conducting training of future music teachers for work in general educational institutions. *Modern directions of scientific research development*. BoScience Publisher, Chicago, USA. 386–393 [in English].
4. Bashevska, M., Kolesnikova, M. (2021). Methods and techniques of working on conducting technique. *Science and education: problems, prospects and innovations*. CPN Publishing Group, Kyoto, Japan. 173–180 [in English].
5. Zhoha, R.A. (2023). Results of the study on implementing the methodology for designing a personal educational environment for the professional training of music

teachers without initial music education. *Problemy inshenerno-pedahohichnoi osvity*, No. 78. 73–81 [in Ukrainian].
6. Vila-Botsman, O. (2024). Modernization of professional training of choral conductors: challenges and opportunities in the context of global transformations. *Visnyk KNUKA*, 7(2). 158–169 [in Ukrainian].
7. Kachurynets, L.V., Tsyhanyuk, L.I. (2024). Project in professional training of a conductor as an element of modern art education. *Innovatsiina pedahohika*, No. 72. 128–133 [in Ukrainian].
8. Khaleieva, O., Tsuranova, O., Tsekhmistro O. (2023). The cantata-oratorio genre in semiotic discourse. *Muzykosnavcha dumka Dnipropetrovshchyny*, No. 25. 110–122 [in Ukrainian].
9. Dite, L.A., Vavilkin, V.K. (2025). The role of choral-conducting education in the professional training of a music teacher. *Science in the modern world: innovations and challenges*. Perfect Publishing, Toronto, Canada. 269–278.
10. Bashevska, M.L., Yurycheva, L.V., Litvinova, I.Ye., Kolesnikova, M.L., Korzhavykh, I.M. (2021). Udoskonalennia fakhovykh kompetentnostei na zaniattiakh iz dyryhuvannia. Kharkiv: KhPFK. 102 [in Ukrainian].
11. Malko, M.A. (2011). Ukrainska muzychna entsyklopediia. In: Skrypnyk H. (Ed.). Vol. 3: [L – M]. Kyiv: IMFE NANU. P. 295–296 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 12 квітня 2025 року

UDC 78:534.3
DOI 10.33287/222499

Демченко Дмитро Анатолійович,
доктор мистецтва, композитор,
викладач кафедри музикознавства, композиції
та виконавської майстерності
Дніпровської академії музики
тел.: (098) 027 - 51 - 20
e-mail: composer.dmytrodemchenko@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-2128-1991

«ПАРАДИГМА LIVE CODING»: НОВИЙ ПІДХІД ДО ВЗАЄМОДІЇ КОМПОЗИТОРА З КОМП'ЮТЕРОМ (авторський код на прикладі композиції «Еріда»)

Мета статті полягає в аналізі концепції live coding як інноваційного методу програмування, який дозволяє сучасним композиторам створювати програмні продукти в реальному часі. Стаття розкриває суть live coding, його вплив на процес розробки програмного забезпечення, а також можливості для творчої взаємодії

між митцями та комп'ю́тером. Особлива увага буде приділена використанню live coding у музичній та художній практиці, а також його значенню в освіті та розвитку нових форм програмування у сучасній музиці. **Методи дослідження** можуть включати комбінацію теоретичного аналізу та емпіричних експериментів, орієнтуючись на інтерактивність, зворотний зв’язок і доступність для користувачів з обмеженим досвідом музичного програмування. **Наукова новизна** статті полягає в комплексному дослідженні live coding як інноваційного підходу до програмування, що змінює традиційні уявлення про взаємодію людини з комп’ютером. У статті систематизовано різні аспекти live coding, зокрема його застосування в контексті творчості та мистецтва, а також можливості його інтеграції в навчальні процеси та індустріальні практики. Окремо аналізуються нові методи візуалізації та інтерпретації коду в реальному часі, що дозволяють композиторам-програмістам не лише створювати програми, але й демонструвати їх еволюцію в процесі виконання. Стаття також пропонує нові підходи до оцінки взаємодії людини та комп'ю́тера в умовах live coding, зокрема в аспекті розвитку колективної творчості, інтерактивних середовищ і нових форм програмування, що спрощують процес створення програмного забезпечення для користувачів з різним рівнем технічної підготовки. **Висновки**. 1. Перехід до інтерактивності. 2. Творчість і мистецтво. 3. Нові методи навчання. 4. Розвиток нових технологій. 5. Взаємодія людини і комп'ю́тера. Отже, парадигма live coding не тільки змінює процес програмування, але й відкриває нові горизонти для творчості сучасним композиторам та митцям, навчанню та колективної співпраці між людиною і комп'ютером.

Ключові слова: live coding, інтерактивне програмування, аудіовізуальне мистецтво, імпровізація в програмуванні, медіа-арт,електроакустична музика, креативні технології, клгоритмічна композиція, soundart, sound design.

Dmytro Demchenko doctor of arts, composer, lecture of the Department of Musicology, Composition and Performing Arts of the Dnipro Academy of Music

"The live coding paradigm": a new approach to human-machine interaction (author's code on the example of "Erida")

The purpose of the article is to analyze the concept of live coding as an innovative programming method that allows modern artists to create

software products in real time. The article reveals the essence of live coding, its impact on the software development process, as well as the possibilities for creative interaction between a person and a computer. Special attention will be paid to the use of live coding in musical and artistic practice, as well as its significance in education and the development of new forms of programming in modern music. **Research methods** may include a combination of theoretical analysis and empirical experiments, focusing on interactivity, feedback, and accessibility for users with limited experience in music programming. **The scientific novelty** of the article lies in the comprehensive study of live coding as an innovative approach to programming that changes traditional ideas about human-computer interaction. The article systematizes various aspects of live coding, in particular its application in the context of creativity and art, as well as the possibilities of its integration into educational processes and industrial practices. Separately, new methods of visualization and interpretation of code in real time are analyzed, which allow programmers not only to create programs, but also to demonstrate their evolution during execution. The article also offers new approaches to assessing human-machine interaction in live coding conditions, in particular in terms of the development of collective creativity, interactive environments and new forms of programming that simplify the process of creating software for users with different levels of technical training. **Conclusions**. 1. Transition to interactivity. 2. Creativity and art. 3. New teaching methods. 4. Development of new technologies. 5. Human-computer interaction. Thus, the live coding paradigm not only changes the programming process, but also opens up new horizons for creativity, learning, and collective collaboration between humans and computers.

The key words*:* live coding, interactive programming, audiovisual art, programming improvisation, media art, electroacoustic music, creative technologies, klogorhythmic composition, soundart, sound design.

Постановка проблеми полягає в необхідності подолання традиційного розриву між програмуванням і його результатами. Традиційно розробники пишуть код, компілюють його, а потім тестують, що може уповільнювати процес розробки та ускладнювати розуміння поведінки програми. Live coding пропонує інтерактивний підхід, де зміни в коді негайно відображаються в результатах, що дозволяє швидше отримувати зворотний зв’язок і покращувати взаємодію між людиною та комп'ютером.

Актуальність теми дослідження у сучасному цифровому середовищі, де швидкість розробки, візуалізація процесів і гнучкість взаємодії з комп'ютером відіграють критичну роль, традиційні підходи до програмування стають менш ефективними. Live coding — це інноваційна парадигма, яка дозволяє в режимі реального часу змінювати код і негайно бачити результат, що є надзвичайно важливим у сферах:

• Креативних технологій (музика, візуальні мистецтва, перформанси);

• Навчанні програмуванню, де важлива швидка реакція та візуальний зворотний зв’язок;

• Прототипуванні та експериментуванні, де потрібна миттєва перевірка ідей.

Таким чином, тема є актуальною не лише з технічної, а й з освітньої та культурної точок зору, оскільки змінює підходи до створення і сприйняття цифрового контенту.

Огляд літератури парадигма live coding — це інноваційний підхід до програмування, який поєднує творчість, імпровізацію та інтенсивну взаємодію людини з комп’ютером у реальному часі. Вона виникла на перетині комп’ютерного мистецтва, музики та інженерії, змінюючи традиційні уявлення про роль програміста та саму природу коду.Перші згадки про live coding як художню практику можна знайти у працях Collins et al. [1], які розглядають програмування як сценічне мистецтво. Подальші дослідження Magnusson [2], Brown & Sorensen [3], деталізують поняття code as performance та описують середовища, спеціально розроблені для live coding, такі як SuperCollider, TidalCycles, FoxDot тощо.У галузі HCI (Human-Computer Interaction) live coding розглядається як приклад взаємодії в умовах відкритого когнітивного процесу, де код є не тільки інструментом, а й формою мислення Blackwell [4], McLean et al. [5]. Дослідники підкреслюють роль миттєвого зворотного зв’язку та адаптивного інтерфейсу як ключових елементів нової взаємодії людини з машиною.Із філософської точки зору, парадигма live coding ставить під сумнів ієрархію між автором і системою, натомість акцентуючи на ко-еволюції коду і мислення в процесі імпровізації Ward [6]. Деякі автори трактують це як елемент постгуманістичного дискурсу, де технологія стає активним співтворцем.

Сучасні дослідження також торкаються освітніх аспектів live coding. Наприклад, Booth et al. [3 – 5] доводять ефективність live coding у викладанні програмування, адже ця методика сприяє глибшому розумінню алгоритмів та логіки через відкриту демонстрацію процесу мислення. Попри зростання популярності, парадигма live coding все ще залишається недостатньо дослідженою, особливо в контексті інтерфейсного дизайну, когнітивного навантаження та соціокультурних наслідків відкритого кодування в реальному часі. Подальші дослідження мають зосередитися на міждисциплінарному аналізі цієї практики, зокрема в рамках нових концепцій “живого інтерфейсу” та “машинної співтворчості”.

Мета статті полягає у дослідженні концепції live coding як інноваційного способу взаємодії людини з комп’ютером. Автор прагне:

• розкрити суть live coding як практики програмування в режимі реального часу;

• показати її значення в контексті творчих процесів, зокрема в музиці, візуальному мистецтві та перформансах;

• проаналізувати, як live coding змінює традиційне уявлення про програмування – від технічного інструменту до засобу самовираження і творчої комунікації;

• обґрунтувати потенціал live coding як парадигми майбутньої інтерактивної взаємодії між людиною і машиною.

Виклад основного матеріалу визначення та суть напряму Live coding – це практика програмування в реальному часі, при якій зміни в коді миттєво впливають на поведінку програми. У найчастіших випадках мова йде про генерацію аудіо- або візуального контенту, особливо в контексті перформансів, але останнім часом ця парадигма активно поширюється і в інші галузі — розробку програмного забезпечення, дослідницьку діяльність, освіту тощо.

Головна особливість live coding полягає в безперервному циклі взаємодії між людиною і комп'ютером. Програміст не лише пише код, а й бачить/чує результати його виконання в реальному часі, що створює унікальну форму діалогу з комп’ютером.

Прикладом розкриття теми дослідження розглядається композиція «Еріда» композитора Дмитра Демченка у виконанні піаніста Олександра Білоусова.

Прем'є́ра відбулась у м. Києві на міжнародному фестивалі «Київ Мюзік Фест» твір є втіленням новітньої музичної парадигми, де взаємодія композитора та алгоритмічного середовища реалізується через принцип live coding у програмі SuperCollider. Цей твір поєднує класичні риси авангардної музики XX століття – зокрема атональність і сонорику – із сучасними технічними засобами генерації і трансформації звуку в реальному часі. Атональність як основа деструкції гармонічної стабільності.

Атональність у «Еріді» виявляється не лише у відсутності тонального центру, а й у відмові від традиційної функціональної гармонії. Партія фортепіано складається з кластерами, дисонансних інтервалів і мікро-серійних структур, що унеможливлюють сприйняття композиції крізь призму тонально-гармонічної логіки. В окремих фрагментах твір послуговується методами мікро-серіалізму, але радше як вільна естетика, ніж як сувора техніка.Сонорика: фокус на тембральних параметрах сонорна палітра твору охоплює широкий спектр звуків, зокрема внутрішньо-фортепіанні прийоми (гра на струнах), що наближає твір до акустичної експериментальної музики. Пріоритетним стає не висота звуку, а його колір, текстура та інтонаційність та інтенсивність звукової палітри. Застосування малих звукових об’єктів, мікротональностей і резонансних ефектів створює відчуття «порожнечі» та «хаосу», що символічно пов’язано з образом твору – Еріда. Live coding: алгоритм як співтворець.Особливість «Еріди» полягає у впровадженні live coding у виконавський процес. Частина музичного матеріалу генерується в реальному часі за допомогою коду, написаного композитором у середовищі Super Collider. Таким чином, твір постає як результат діалогу між композитором, алгоритмом і слухачем. Live coding у цій композиції виконує кілька функцій:

• Імпровізаційна: композитор-програміст змінює параметри звуку під час виконання;

• Детерміністична: попередньо закладені алгоритми формують структури у відповідь на вхідні події (грати на фортепіано, MIDI-сигнали, аналіз спектру);

• Експериментальна: код дозволяє створювати непередбачувані комбінації акустичного і електронного матеріалу.

Твір «Еріда» має два види виконання:

1. Акустичний вид

2. Електроакуствчний поєднуючи акустичне виконання з виконанням авторським кодом композитора Дмитра Демченка.

Код розташовується нижче та видтворюється в програмі Super Collider.

```
({// Параметри
var baseFreq = 220; // початкова частота (наприклад, 440 Гц)
var modDepth = 150; // глибина модуляції частоти
var changeRate = 0.05; // швидкість зміни частоти
var duration = 10; // тривалість у секундах
// Модуляція частоти за допомогою низькочастотного осцилятора (LFO)
var freq = baseFreq + (modDepth * SinOsc.kr(0.05)); // частота, що змінюється
// Генерація основного звукового сигналу (синусоїдальна хвиля)
var signal = SinOsc.ar(freq, 0, 0.1); // основний синусоїдальний сигнал
// Модуляція амплітуди за допомогою випадкового шуму
var ampEnv = LFNoise1.kr(0.2).range(0.05, 0.2); // випадкова модуляція амплітуди var evolvingSignal = signal * ampEnv; // застосовуємо амплітудну модуляцію
// Модуляція фільтра з використанням шуму для зміни текстури
var filterFreq = freq + LFNoise1.kr(0.05).range(100, 1000); // частота фільтра, що змінюється
var filteredSignal = BPF.ar (evolvingSignal, filterFreq, 0.2); // Бандпасс фільтр
// Додавання ефекту реверберації для створення просторового ефекту
var reverbSignal = Reverb.ar(filteredSignal, 0.5, 0.5, 10000); // застосовуємо реверберацію
// Повторювана текстура (стерео вихід)
var stereoSignal = reverbSignal ! 2; // стерео сигнал
// Виведення звуку
Out.ar(0, stereoSignal); // виводимо на обидва канали
}.play;)
```

Приклад коду в програмі Super Collider.

Пояснення коду:

1. Основна частота та модуляція:

• Початкова частота (baseFreq = 440 Гц) задає тон, який змінюватиметься з часом.

Ми використовуємо низькочастотний осцилятор (SinOsc.kr(0.05)), щоб поступово змінювати частоту, створюючи еволюцію звуку.

• modDepth = 150 задає глибину зміни частоти.

2. Генерація сигналу:

• Синусоїдальний осцилятор (SinOsc.ar) генерує основну хвилю з частотою, яка змінюється за часом.

3. Амплітудна модуляція:

• Використовуємо LFNoise1.kr (низькочастотний генератор шуму) для модуляції амплітуди, що додає випадкові зміни в гучність сигналу.

• LFNoise1.kr(0.2).range(0.05, 0.2) – випадкова амплітудна модуляція.

4. Фільтрація:

• Ми використовуємо бандпас-фільтр (BPF), який змінює текстуру звуку, пропускаючи певні частоти. Частота фільтра змінюється за допомогою LFNoise1.kr(0.05), що додає випадкові коливання фільтра.

5. Реверберація:

• Додаємо реверберацію за допомогою Reverb.ar, щоб створити простір та об'єм для звуку.

6. Висновок звуку:

• Наприкінці ми виводимо сигнал у стерео через Out.ar(0, stereoSignal), що дозволяє чути звук двома каналах.

Як використовувати:

1. Запустіть аудіо сервер:

• Натисніть кнопку “Boot” у верхній панелі Supercollider, щоб запустити аудіо сервер.

2. Вставте та виконайте код:

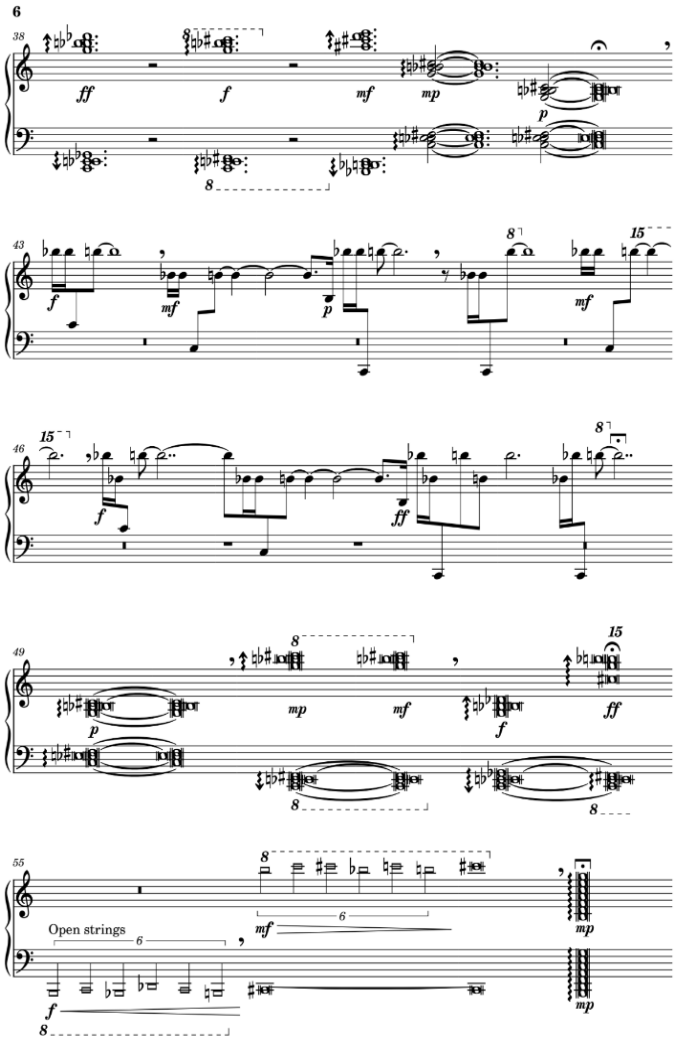
• Вставте код у редактор, потім виділіть його та натисніть Ctrl+Enter (або Cmd+Enter на macOS), щоб виконати.

Примітки:

• Цей код створює звуковий ландшафт, який поступово змінюватиметься з часом. Ви почуєте повільні коливання частоти, випадкові зміни амплітуди та текстури, а також простір, створений за допомогою реверберації.

• Ви можете налаштувати такі параметри, як baseFreq, modDepth, change Rate і глибину реверберації, щоб отримати різні звукові ландшафти.

• Щоб звук продовжував грати нескінченно, можна додати повторення (наприклад, використовуючи loop) або створити складніші генеративні структури.

Цей код є базовим прикладом, який можна легко адаптувати та розширювати для створення більш складних звукових текстур та ландшафтів.

Фрагмент композиції «Еріда» для фортепіано та Live-coding

«Еріда» ілюструє потенціал live coding як нового способу взаємодії композитора з комп'ютером у творчому процесі. Поєднання атональної та сонорної естетики з алгоритмічною імпровізацією не лише трансформує уявлення про композицію, а й

формує новий формат виконавства – одночасно технічний і художній, структурований і спонтанний. Також практика створення влсасного авторського коду в реальному часі в програмі SuperCollider використовується і в інших творах композитора Дмитра Демченка. Наприклад тріо «Апсида» для фортепіано, роялю та флейти, композиція виконується, як акустичним варіантом так і електроакустичним. Акустичний варіант світової прем'єри тріо «Апсида» прозвучав 02.05.2025 р. в рамках фестивалю «Київські музичні прем'єри» в залі Національної спілки композиторів України. Виконувці: О. Білоусов (фортепіано), Всеволод Кривицький (віолончель), Ігор Горбатенко (флейта).

Поява live coding як творчої практики бере початок з ранніх 2000-х років у середовищі алгоритмічних музикантів і медіа-артистів. Зокрема, платформи на кшталт SuperCollider, TidalCycles чи Sonic Pi стали популярними серед тих, хто створює музику в реальному часі шляхом написання коду на сцені.

Згодом підходи live coding почали використовуватись у сфері візуального мистецтва, data science, rapid prototyping та навіть у навчальному процесі.

Технічні та концептуальні особливості

У рамках парадигми live coding важливими є наступні технічні та концептуальні аспекти:

• Інтерактивність: система миттєво реагує на зміну коду.

• Рефлексивність: код виконується в контексті вже запущеної програми, що дозволяє змінювати її поведінку “на льоту”.

• Відкритість процесу: у більшості випадків екран програміста демонструється глядачам, що формує нову культуру сприйняття коду як частини мистецтва.

• Імпровізаційність: процес написання коду часто має імпровізаційний характер, що наближає його до традицій виконавського мистецтва.

Live coding як нова парадигма взаємодії

Live coding демонструє нову модель людино-машинної взаємодії, де програміст одночасно виконує роль автора, виконавця і слухача. Ця парадигма:

• Підкреслює тимчасову природу коду – не як фінального продукту, а як процесу.

• Стимулює нові підходи до мислення в термінах обчислень, де експерименти і зворотній зв’язок стають основним джерелом знань.

• Усуває бар’єр між кодом і його результатом, що наближає програмування до інших форм творчості.

Сфери застосування

Окрім мистецтва, live coding знаходить застосування в:

• Освіті: викладання програмування через живу демонстрацію логіки та експериментів.

• Науці та дослідженнях: швидке тестування гіпотез у data science, машинному навчанні, симуляціях.

• Розробці програмного забезпечення: використання REPL-оточень, Jupyter Notebook, інтерактивних середовищ для створення прототипів.

Висновки. Парадигма live coding відкриває нові горизонти у взаємодії сучасного митця, композитора з комп'ютером, перетворюючи програмування на динамічний, інтерактивний та часто перформативний процес. Цей підхід сприяє не лише більш глибокому розумінню роботи програмного коду в реальному часі, але й стимулює творчість, співпрацю та імпровізацію.Завдяки відкритості, прозорості та можливості миттєвого зворотного зв’язку, live coding набуває актуальності у таких сферах, як медіамистецтво, освіта, наукові дослідження та розробка програмного забезпечення. Усе це свідчить про трансформацію ролі програміста – з виконавця технічних завдань у творця, що постійно взаємодіє зі своєю системою в режимі реального часу.

Перспективи дослідження. Подальші звитяги у цій галузі можуть сприяти розширенню інструментарію, адаптації методів live coding у нових сферах та кращому розумінню взаємодії людини і машини через призму креативності, інтерфейсів та когнітивних процесів.

Список використаних джерел і літератури:

1. Collins, N. (2011). Live coding of audiovisual performance. Organised Sound, 11(3), 321–330. doi:10.1017/S135577180600185X

2. Magnusson, T. (2014). Herding cats: Observing live coding in the wild. Computer Music Journal, 38(1), 8–16.

3. Brown, A. R., & Sorensen, A. (2009). Interacting with generative music through live coding. Contemporary Music Review, 28(1), 17–29.

4. Blackwell, A. F., & Collins, N. (2005). The programming language as a musical instrument. In Proceedings of PPIG 2005.
5. McLean, A., & Wiggins, G. (2010). Tidal – Pattern Language for Live Coding of Music. In Proceedings of the 7th Sound and Music Computing Conference.
6. Ward, A., & McLean, A. (2014). Live coding: A user's manual. In: Nilson, N., & Garton, B. (Eds.) Oxford Handbook of Algorithmic Music. Oxford University Press.
7. Sorensen, A. (2013). The Ontology of Live Coding. In Proceedings of the International Conference on New Interfaces for Musical Expression (NIME).
8. Козловський, В. В. (2020). Мистецтво алгоритмів: live coding як форма цифрового перформансу. Культурологічний альманах, 28, 45–52.
9. Павленко, І. В. (2019). Нові медіа і художні практики: експеримент у реальному часі. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв, 3, 134–139.
10. Manovich, L. (2013). Software Takes Command. Bloomsbury Academic.
11. Програма Super Collider

Інтернет-ресурси:

1. Diapoulis, G. (2023). Expression in Live Coding: Gestural Interaction for Machine Musicianship [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://research.chalmers.se/publication/537469
2. Magnusson, T. (2016). Performing thinking in action: the meletē of live coding // Digital Creativity. 2016. Vol. 27(1). С. 1–11. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14794713.2016.1227597
3. Diapoulis, G. (2023). Musical Live Coding in Relation to Interactivity Variations [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://research.chalmers.se/publication/537225
4. Diapoulis, G. (2023). Continuous gestural interactions in live coding [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://research.chalmers.se/publication/533939
5. Oliveira, M. de, McLean, A., Magnusson, T., et al. (2022). Human–machine agencies in live coding for music performance // Organised Sound. Vol. 27(3). С. 293–305. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://repository.uwl.ac.uk/id/eprint/13063/
6. Програма SuperCollider – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://supercollider.github.io/
7. Премєра композиції «Еріда» – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=qcc45cWgk7I&ab_channel=DmytroDemchenko

References:

1. Collins, N. (2011). Live coding of audiovisual performance. Organized Sound, 11(3), 321-330. doi:10.1017/S135577180600185X
2. Magnusson, T. (2014). Herding cats: Observations on live coding in the wild. Computer Music Journal, 38(1), 8-16.

3. Brown, A. R., & Sorensen, A. (2009). Engaging with generative music through live coding. Contemporary Music Review, 28(1), 17-29.
4. Blackwell, A. F., & Collins, N. (2005). Programming language as musical instrument. In Proceedings of PPIG 2005.
5. McLean, A., & Wiggins, G. (2010). Tidal - a pattern language for live music coding. In Proceedings of the 7th conference on sound and music computing.
6. Ward, A., & McLean, A. (2014). Live coding: A user's manual. In: Nilson, N., & Garton, B. (Eds.) Oxford Handbook of Algorithmic Music. Oxford University Press.
7. Sorensen, A. (2013). An ontology of live coding. In Proceedings of the International Conference on New interfaces for musical expression (NIME).
8. Kozlowski, V. V. (2020). Mystetstvo Algorithmiv: live coding as a form of digital performance. Kulturologicheskiy almanac, 28, 45-52.
9. Pavlenko, I. V. (2019). Novi media i artistni praktiki: eksperiment u real'nogo chasti. Visnik Kharkivskoy uravnennaya akademy of design and art, 3, 134-139.
10. Manovich, L. (2013). Software Takes Command. Bloomsbury Academic.

Internet resources:

1. Diapoulis, G. (2023). Expression in Live Coding: Gestural Interaction for Machine Musicianship [Electronic resource]. – Access mode: https://research.chalmers.se/publication/537469
2. Magnusson, T. (2016). Performing thinking in action: the meletē of live coding // Digital Creativity. – 2016. – Vol. 27(1). – P. 1–11. – [Electronic resource]. – Access mode: https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14794713.2016.1227597
3. Diapoulis, G. (2023). Musical Live Coding in Relation to Interactivity Variations [Electronic resource]. – Access mode: https://research.chalmers.se/publication/537225
4. Diapoulis, G. (2023). Continuous gestural interactions in live coding [Electronic resource]. – Access mode: https://research.chalmers.se/publication/533939
5. Oliveira, M. de, McLean, A., Magnusson, T., et al. (2022). Human–machine agencies in live coding for music performance // Organised Sound. – Vol. 27(3). – P. 293–305. – [Electronic resource]. – Access mode: https://repository.uwl.ac.uk/id/eprint/13063/
6. SuperCollider program – [Electronic resource]. – Access mode: https://supercollider.github.io/
7. Premiere of the composition “Eris” – [Electronic resource]. – Access mode: https://www.youtube.com/watch?v=qcc45cWgk7I&ab_channel=DmytroDemchenko

Стаття надійшла до редакції 27 березня 2025 року

UDC 785.74:785:78.087
DOI 10.33287/222500

Волощук Юрій Іванович,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедра виконавського мистецтва
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника
тел.: (099) 745 - 27 -10
e-mail: yurii.voloshchuk@pnu.edu.ua
http://orcid.org/0000-0003-0676-0222

Вакалюк Петро Васильович,
кандидат мистецтвознавства, професор,
професор кафедра 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

Дутчак Віолетта Григорівна
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедра музичної україністики та
народно-інструментального мистецтва
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника
тел.: (066) 193 - 32 - 66
e-mail: violetta.dutchak@pnu.edu.ua
https://orcid.org/0000-0001-6050-4698

КВАРТЕТ У СВІТОВІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ: ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ

Метою статті є комплексне дослідження квартету як важливої форми камерного музикування у світовій музичній культурі з урахуванням історичних етапів розвитку жанру та сучасних виконавських інтерпретацій. Дослідження ґрунтується на міждисциплінарному підході, який включає такі **методи**: історико-культурний – для аналізу етапів еволюції жанру струнного квартету в контексті загального розвитку європейської та української музичної

культури; порівняльно-аналітичний – для зіставлення форм квартетного виконавства у різних епохах та національних школах; музикознавчий аналіз – для вивчення художніх та структурних особливостей творів провідних композиторів; інтерпретаційний підхід – для вивчення феномену «ансамблевого слуху», специфіки інтерпретації творів у колективному виконанні, а також для осмислення категорії «ансамблевої єдності»; джерелознавчий аналіз – для дослідження архівних матеріалів, рецензій, спогадів, публікацій про діяльність українських квартетів, зокрема Квартету ім. М. Лисенка; соціокультурний підхід – для розуміння впливу історичних подій, традицій музичного побуту, меценатства на розвиток жанру в Україні. **Наукова новизна** полягає у тому, що в ній вперше здійснено комплексний аналіз становлення та розвитку жанру струнного квартету в європейському та українському музичному контекстах з урахуванням соціокультурних, історичних і виконавських аспектів. **Висновки.** 300-річний шлях розвитку струнного квартету дозволив сформувати один із найбільш інтелектуальних напрямів інструментального виконавства, який знаходить своє вираження у творчості чудових колективів та композиторів різних стильових напрямків. У розвитку інструментального квартету слід виокремити кілька ключових моментів: 1. Жанр струнного квартету має глибокі історичні корені, що сягають барокової епохи. Його формування пов’язане з розвитком камерної музики в Західній Європі XVIII століття, а передумовами стали інструментальні тріо та тріо-сонати. 2. Українська традиція камерного музикування розвивалася паралельно з європейською. Вже у XVII–XVIII століттях в українських землях існували форми інструментального виконавства, які пізніше стали основою для становлення квартетного жанру. Ключову роль у формуванні професійного квартетного ансамблю в Європі відіграв граф Андрій Розумовський. Його діяльність поєднала українське походження з європейською культурною традицією. 3. Естетика Просвітництва суттєво вплинула на формування квартету як жанру рівноправного діалогу між музичними партіями, що відображало ідеї свободи, гармонії та взаємоповаги. У творчості Й. Гайдна, В.А. Моцарта та Л. Бетховена жанр квартету зазнав становлення й еволюції – від розважального репертуару до глибокої інструментальної драматургії та інтелектуального змісту. 4. XIX століття стало періодом розквіту квартетної музики, її

інтелектуалізації та демократизації. Салонне музикування стало важливим осередком розвитку цього жанру в Україні та Східній Європі. 5. XX століття принесло жанру нову хвилю професіоналізації та інтерпретаційної глибини. Створення творів спеціально для конкретних квартетів стало поширеною практикою серед композиторів. Квартет ім. М. Лисенка став важливою віхою в українській музичній історії, сприяючи розвитку національного репертуару та популяризації українських композиторів. 6. Сучасна квартетна культура переживає ренесанс завдяки високому рівню виконавства, міжнародним фестивалям і конкурсам, а також активній творчій співпраці композиторів та ансамблів. Інструментальний квартет став унікальним жанром, що поєднує індивідуальність і колективність, глибокий музичний зміст і віртуозну техніку, а також надає широкі можливості для художнього самовираження та комунікації між музикантами.

Ключові слова: струнний квартет, квартет саксофонів, камерно-інструментальне виконавство, камерно-інструментальна музика, репертуар, виконавська інтерпретація, камерно-інструментальний ансамбль.

Voloshchuk Yurii, candidate of arts, associate professor, department of performing art Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

Vakalyuk Petro, candidate of arts, professor, department of performing art Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

Dutchak Violetta, doctor of arts, professor, department of musical Ukrainian studies and of folk instrumental art Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

The quartet in world musical culture: historical and performance aspects

The purpose of the article is a comprehensive study of the quartet as an important form of chamber music-making in the global musical culture, taking into account the historical stages of the genre's development and modern performance interpretations. The research is based on an interdisciplinary approach that includes the following **methods**: historical-cultural method – for analyzing the stages of the evolution of the string quartet genre in the context of the overall development of European and Ukrainian musical culture; comparative-analytical method – for comparing forms of quartet performance across different eras and national schools; musicological analysis – for examining the artistic and structural features of

works by leading composers; interpretative approach – for exploring the phenomenon of «ensemble listening» the specifics of interpreting works in collective performance, and for understanding the concept of «ensemble unity»; source analysis – for studying archival materials, reviews, memoirs, and publications about the activities of Ukrainian quartets, particularly the Mykola Lysenko Quartet; sociocultural approach – for understanding the influence of historical events, traditions of musical life, and patronage on the development of the genre in Ukraine. **The scientific novelty** of the study lies in the fact that, for the first time, it provides a comprehensive analysis of the formation and development of the string quartet genre in both European and Ukrainian musical contexts, considering sociocultural, historical, and performance-related aspects. **Conclusions**. The 300-year development of the string quartet has shaped one of the most intellectually rich branches of instrumental performance, reflected in the work of outstanding ensembles and composers across various stylistic directions. Several key moments stand out in the evolution of the quartet: 1. The string quartet genre has deep historical roots that trace back to the Baroque era. Its formation is closely tied to the development of chamber music in 18th-century Western Europe, with instrumental trios and trio sonatas serving as its precursors. 2. The Ukrainian tradition of chamber music evolved in parallel with its European counterpart. As early as the 17th–18th centuries, instrumental performance practices existed in Ukrainian territories that would later lay the foundation for the emergence of the quartet genre. Count Andriy Rozumovsky played a pivotal role in shaping the professional quartet ensemble in Europe, bridging his Ukrainian heritage with European cultural traditions. 3. The Enlightenment aesthetic significantly influenced the quartet's development as a genre based on an egalitarian dialogue among musical parts, embodying ideas of freedom, harmony, and mutual respect. In the works of J. Haydn, W. A. Mozart, and L. van Beethoven, the quartet genre underwent formation and evolution—from entertaining repertoire to profound instrumental dramaturgy and intellectual depth. 4. The 19th century marked a flourishing period for quartet music, characterized by increased intellectualism and democratization. Salon music-making became an important hub for the genre's development in Ukraine and Eastern Europe. 5. The 20th century brought a new wave of professionalization and interpretative depth to the genre. Composing works specifically for certain quartets became a common practice among composers. The Mykola Lysenko Quartet became a landmark in Ukrainian musical history,

contributing to the development of a national repertoire and promoting Ukrainian composers. 6. Contemporary quartet culture is experiencing a renaissance, thanks to the high level of performance, international festivals and competitions, and active creative collaboration between composers and ensembles. The instrumental quartet has become a unique genre that blends individuality and collectivity, deep musical meaning and virtuosic technique, offering wide possibilities for artistic expression and communication among musicians.

The key words: string quartet, saxophone quartet, chamber-instrumental performance, chamber-instrumental music, repertoire, performance interpretation, chamber-instrumental ensemble.

Постановка проблеми. Квартет як жанр камерної музики відіграв значну роль у розвитку світової музичної культури. Його еволюція, починаючи від ранніх форм до сучасних експериментів, відображає зміни в естетичних ідеалах, виконавських практиках та композиторських техніках.

У світлі новітніх підходів до інтерпретації музичного тексту, зростаючої ролі ансамблевої співтворчості, а також активної популяризації камерного виконавства в сучасному концертному просторі постає необхідність системного переосмислення як історичних, так і виконавських аспектів функціонування квартету. Особливу значущість має вивчення взаємозв’язку традиційної західноєвропейської квартетної школи з національними виконавськими практиками, зокрема українськими, у контексті глобалізаційних процесів.

Актуальність теми зумовлена стійким інтересом наукової спільноти до камерного музикування як феномену, що репрезентує високий рівень музичної взаємодії, інтелектуальної насиченості та виконавської майстерності. Квартет – один із найстабільніших та найрепрезентативніших жанрів камерної музики – є своєрідною лабораторією стилістичних, композиційних і виконавських пошуків, що відображає загальні тенденції еволюції музичного мислення від епохи Класицизму до сучасності.

Таким чином, дослідження квартету як жанру й форми музичної комунікації у світовому культурному контексті сприяє поглибленню знань про механізми формування музичного змісту, розширює уявлення про еволюцію виконавської інтерпретації та відкриває нові перспективи для подальших мистецтвознавчих студій.

Аналіз сучасних публікацій. У дослідженнях останніх десятиліть камерно-ансамблева музика, зокрема квартет, посідає одне з провідних місць у музиці як у контексті історичного розвитку, так і в аспекті виконавських практик. Українські музикознавці (Т. Кузнєцова [6], Г. Ганзбург [1], Л. Корній [5]) розглядають квартет як специфічну форму камерного музикування, що поєднує індивідуалізм та ансамблеву єдність. Зокрема, Г. Ганзбург акцентує на еволюції квартету в українському музичному просторі та його взаємозв'язках із західноєвропейською традицією.

Серед львівських дослідників музичного мистецтва варто виокремити кандидатську дисертацію Н. Дикої під назвою «Камерно-інструментальний ансамбль України. Творчість і виконавство (1960–1980 рр.)» [2]. У своїй науковій праці авторка прагне простежити ключові тенденції розвитку українського камерно-інструментального ансамблевого мистецтва впродовж трьох десятиліть, аналізуючи, як ці процеси вплинули на сучасне існування жанру, його специфіку в різних регіональних середовищах і часових рамках. Особливу увагу приділено взаємозв'язку між композиторською діяльністю та виконавською практикою як складниками єдиного культурного явища – камерно-інструментальної творчості.

Поміж найвагоміших досліджень з цієї тематики варто згадати монографію харківської музикознавиці Ірини Польської «Камерний ансамбль: історія, теорія, естетика» [8]. У своїй теоретичній розвідці авторка розглядає камерну ансамблеву культуру як цілісний феномен, охоплюючи його історичні витоки, жанрову різноманітність, естетичні параметри та соціокультурні функції. В межах цього широкого поняття особливий акцент зроблено на камерному ансамблі — його еволюції, семантичних характеристиках і формах побутування. І. Польська формулює три основні дослідницькі цілі: осмислення ансамблевості як комплексної категорії, через яку можливо окреслити риси камерного ансамблю (переважно інструментального); а також визначення сутності понять камерності та виконавства як ключових ознак камерної виконавської практики.

Відзначимо й роботи зарубіжних дослідників P. Griffiths [10], R. Taruskin [12], E. Keller [11], де аналізується розвиток жанру від Й. Гайдна й Л. Бетховена до сучасних композиторів, розглядаються особливості текстуального підходу та інтерпретаційних стратегій. Також сучасні публікації торкаються впливу технологій,

мультимедійності та інтеркультурних практик на виконання квартетного репертуару.

Загальною тенденцією в обох дослідницьких традиціях є прагнення інтегрувати історичний і виконавський аспекти, підкреслюючи значення квартету як лабораторії музичного мислення та ансамблевої взаємодії.

Метою статті є комплексне дослідження квартету як важливої форми камерного музикування у світовій музичній культурі з урахуванням історичних етапів розвитку жанру та сучасних виконавських інтерпретацій.

Об'єктом дослідження є квартет як жанрово-стильове явище в академічній музичній традиції, а **предмет** – історичні трансформації та виконавські інтерпретації квартету в контексті європейської та світової музичної культури.

Основний матеріал публікації. Жанр струнного квартету з'явився в європейській музичній культурі близько трьохсот років тому. Його становлення відбувалося у країнах Західної Європи протягом XVIII століття. Поряд з іншими видами барокової камерної музики, він функціонував у середовищі домашнього і придворного музикування. Спочатку ніщо, крім кількісного складу, не відрізняло квартет від інструментальних тріо або квінтету – той самий репертуар, що складався з аранжувань популярних оперних мелодій, перекладів симфоній, танцювальних сюїт, те саме вузьке коло слухацької аудиторії. Важливим попередником квартету стала тріо-соната, оскільки заклала основи ансамблевого діалогу та розвитку музичної тканини. Окремі композитори експериментували з додаванням четвертого голосу, що поступово призвело до формування квартетного складу. Як приклад можна назвати окремі ансамблеві твори А. Скарлатті та Ґ.Ф. Телемана, які містять елементи, що нагадують квартет, але ще не мають його чіткої форми.

Історія зародження камерно-інструментального музикування на українських землях бере початок ще у XVII столітті. У той період музичне виконавство розвивалося в межах театральних труп, поміщицьких капел, князівських резиденцій, а також у хорових і вокальних ансамблях братських шкіл та монастирів. Популярність домашнього музикування сприяла формуванню універсального виду музичного виконавства прикладного характеру. За зразком візантійських правителів, у князівських дворах Київської Русі

запрошували музикантів, вокалістів і танцюристів — зокрема скоморохів, які ще до 1648 року виступали в палацах російських царів.

Справжній розквіт камерної музики, зокрема жанру квартету, розпочався у другій половині XVII століття з появою придворних оркестрів та театрів. У Києві ж уже з XVIII століття у приватних оселях збиралися різноманітні камерні колективи, серед яких особливе місце посідали квартети. Разом із місцевими ентузіастами музику виконували й видатні європейські майстри, такі як А. Контський, Ф. Серве та С. Шіффе.

Вагомий внесок у становлення квартетного виконавства в Україні здійснив граф Андрій Розумовський. Освічений і талановитий, у 25 років він був направлений імператрицею Єлизаветою до Відня як дипломат. У культурному житті австрійської столиці великою популярністю користувалися музичні вечори, і Розумовський брав у них активну участь. Після смерті батька у 1803 році та отримання спадку, граф ініціював створення провідного квартету свого часу – першого в Європі ансамблю камерного типу з постійним складом. До нього входили І. Шуппанціг, Ф. Вайс, Дж. Лінке, а сам граф виконував партію другої скрипки [9, 29].

На кристалізацію струнного квартету як стійкого феномену вплинула естетика епохи Просвітництва: квартет став свого роду інструментальним втіленням дискусій, побудованих на взаємній повазі до висловлювань співрозмовників та рівноправності у висловленні ідей та думок. Початком самостійного існування струнного квартету називають 1781 р., коли було видано твори для двох скрипок, альта та віолончелі Й. Гайдна (ор. 33). У його творчості жанр струнного квартету проходив своє становлення від дивертисменту до чотиричастинного сонатно-симфонічного циклу з чітко вираженою жанрово-структурною характеристикою кожної частини. Композитор був достатньо плідним у продукуванні цього жанру, адже його перу належить 68 струнних квартетів.

Традицію Й. Гайдна продовжив В.А. Моцарт, який створив 23 струнні квартети. У його творчості відбувалася свого роду «інтелектуалізація» жанру, індивідуалізація музичного матеріалу в кожній з партій, поліфонізація фактури.

Новий етап струнного квартету як жанру пов'язаний із творчістю Л. Бетховена. У 16 струнних квартетах композитора інструментальні партії вперше отримали самостійність, свободу вираження, набули

індивідуального характеру висловлювання у втіленні цілого, а розвиток жанру вийшов на новий рівень інтенсифікації та ускладнення змісту та стилю. Значною мірою це було пов’язано з організацією у Відні 1794 р. князем К. Ліхновським професійного квартету (у складі І. Шуппанцига, Й. Майзедера, Ф. Вейса, Й. Лінке), за участю якого у 1804-1805 роках пройшли перші в історії музичного мистецтва відкриті публічні вечори квартетної музики. На наш погляд, у результаті творчої співпраці композиторів, які створювали високохудожні твори, та конкретних ансамблів, сформувалися технічні прийоми квартетного виконавства, які згодом стали класичними.

До середини XIX ст. квартет переживав стадію становлення, вбираючи у собі віяння часу. Під впливом естетики сольного інструментального виконавства з'явився жанр «блискучого квартету»: віртуоз-скрипаль та виконавці, що акомпанують йому. Однак у другій половині XIX ст. акценти змістилися. Удосконалення квартетного музикування продовжилося лише на рівні утвердження рівноправності всіх партій та його ускладнення, єдності та узгодженості інтерпретації. Формувалося і слухацьке середовище: невелике коло досвідчених слухачів віддавало перевагу камерним залам, високому виконавському рівню музикантів.

У той самий період у камерному музикуванні Східної Європи починає активно розвиватися особлива форма музичної взаємодії, відома як «салонна камерна музика». Вона передбачала виконання творів у затишній атмосфері домашніх зустрічей, де збиралися близькі люди – рідні, приятелі, однодумці. Основною метою цього виду мистецтва було відволікти людину від буденних тривог, сприяти емоційному розвантаженню та гармонійному сприйняттю світу. Окрім слухання, така музика заохочувала до особистої участі у музикуванні, тим самим прикрашаючи повсякденне життя естетичними моментами [9, 31].

Саме у виконавстві камерних квартетів поступово визріла ідея використання музики як інструменту передачі глибоко особистих емоцій у формі інтимного «музичного діалогу».

Музичне життя салонів України XIX століття вирізнялося тісним переплетенням національних мелодичних рис із європейськими музичними стилями – такими як італійська оперна співучість, м’яка ліричність французького романсу чи драматизм німецького зінґшпілю.

Завдяки цим взаємовпливам формувалися нові прикладні жанри, що слугували основою для демократичних, синтетичних форм музики, які завжди мали ознаки перехідного стилю в культурному процесі.

Часто подібні твори поєднували в собі риси візуального мистецтва та театрального елементу, що збагачувало камерні жанри новими можливостями для художнього трактування. Салонна музика, як явище, супроводжувалася одночасним спрощенням музичного змісту та розширенням виразових можливостей виконавця – саме ці тенденції визначали її характер і окреслювали подальші напрями розвитку музичної культури.

Відзначимо, що в цей час виник один із найзнаковіших колективів, який заклав основи багатозначного терміну «квартетність», – Квартет ім. Й. Йоахіма, відмінністю якого стала єдність виконавської манери музикантів. Вихід на новий якісний рівень виконавської майстерності дозволив розширити образну сферу квартетної музики, якій стали підвладні драматичні колізії романтичного героя (Ф. Шуберт), лірико-елегійний зміст (Ф. Мендельсон), філософські проблеми (Й. Брамс).

Протягом XIX століття активного розвитку набуває квартетне виконавство у галузі духової музики. Зокрема, протягом цього періоду формується квартет саксофонів, який став однією із найпопулярніших форм виконавства на цьому інструменті. Як відзначає молодий дослідник жанру саксофонного квартету Ду Бохао, «передумовами його формування слугувало використання групи саксофонів у духових, військових оркестрах. Перший квартет саксофонів виник у французькій музичній культурі XIX ст. а до кінця століття поширився в Європі та Америці» [4, 314]. Серед ансамблів із залученням саксофонів найбільш численними були саме квартети. Їхня виконавська практика тісно переплiталася з гастрольними турами відомих професійних концертних груп, таких як колективи П. Гілмора, Дж. Ф. Соуза, Ф. Іннеса та інших. Зростання кількості саксофонних квартетів сприяло створенню спеціального репертуару для цих складів, що включав як транскрипції, перекладання й аранжування, так і оригінальні твори.

Інноваційне XX ст. викликало небувале піднесення виконавського рівня музикантів-інструменталістів, які з камерних залів вийшли на великі концертні майданчики. З’явилося багато професійних ансамблів, серед яких насамперед варто відзначити

Квартет ім. Альбана Берга (Австрія), Чеський квартет (Чехія), Амадеус-квартет (Велика Британія), Квартет ім. Б. Бартока та Будапештський квартет (Угорщина), Квартет ім. М. Лисенка (Україна), Джульярд-квартет та Гварнері-квартет (США), Йоахім-квартет (Німеччина) та ін. Майстерність колективів дозволила композиторам поглибити зміст творів, наголосити на індивідуалізованості авторського трактування жанру, розсунути межі компонентів художньої виразності. Наслідком цього стало розширення динамічного діапазону та збагачення тембрового звучання ансамблю, а також використання більш витончених ритмів. Жанр струнного квартету привертав увагу композиторів різних шкіл та стильових напрямів (К. Дебюссі, К. Шимановський, А. Шенберг, Б. Барток, Е. Віла-Лобос, Д. Мійо, Я. Ксенакіс, Д. Лігеті). Часто композитори ХХ ст. створювали свої твори для певного виконавського колективу. Наприклад, пізні струнні квартети А. Дворжака та Л. Яначека були написані для Чеського квартету, Третій квартет Б. Бріттена – для Амадеус-квартету та інші.

Важливим явищем у мистецькому житті України 1960-х років стала поява в Києві Квартету імені Миколи Лисенка. Цей ансамбль продовжив традиції Квартету імені Ж. Вільйома, який був відомий у столиці упродовж 1920–1950-х років. Новий колектив, створений у 1951 році за ініціативи професора Юрія Криха, швидко здобув визнання завдяки своїй активній та високопрофесійній діяльності. До першого складу квартету увійшли: Олександр Кравчук (перша скрипка), Анатолій Сікалов (друга скрипка), Роман Гураль (альт), Леонід Краснощок (віолончель) [9, 39]. Завдяки виконавській майстерності, винятковій відданості справі й постійним творчим пошукам, квартет започаткував масштабні мистецькі ініціативи, що стали безпрецедентними для української квартетної сцени.

Високий рівень виконання привернув увагу композиторів різних поколінь. Під час концертів із серії «Перше виконання», що проходили у таких знакових залах, як Будинок композитора, Колонний зал ім. М. Лисенка, Будинок органної та камерної музики, прозвучала низка прем’єр. Завдяки Квартету ім. Лисенка були вперше виконані твори провідних українських композиторів, серед яких Євген Станкович, Геннадій Ляшенко, Юрій Іщенко, Мирослав Скорик, Валентин Сильвестров, Леся Дичко, Іван Карабиць.

Сьогодні Квартет імені М. Лисенка, у складі: Артем Баженов (перша скрипка), Олексій Серединський (друга скрипка), Сергій Романський (альт), Іван Кучер (віолончель), є єдиним державним струнним квартетом України. Протягом понад семи десятиліть ансамбль невпинно популяризує музику як українських, так і зарубіжних авторів, вносячи вагомий внесок у розвиток національного камерно-інструментального мистецтва.

Нині інтерес до струнного квартету у світовій музичній культурі переживає справжній ренесанс. Свідченням цього є вражаюча кількість спеціальних міжнародних конкурсів і фестивалів виконавців квартетної музики, а також репертуарна політика дирекцій провідних концертних залів країн Європи, Канади, США. Високим виконавським рівнем відрізняються Данель-квартет (Франція), Silesian-квартет (Польща), Modern String Quartet (Німеччина), Aizuri Quartet (США) та ін. У кожного з них – свій репертуар та спеціалізація. Так, Данель-квартет вірний своїм споконвічним цілям: невпинно працювати над репертуаром від Гайдна до сучасних композиторів; колектив відомий своїми сміливими інтерпретаціями циклів струнних квартетів Й. Гайдна, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, а також творів сучасних композиторів (Г. Лахенманн та ін.). Silesian-квартет більшою мірою спеціалізується на музиці XX–XXI століть. В активі музикантів більше ста прем'єр творів польських та зарубіжних композиторів, значна частина яких присвячена цьому колективу.

Упродовж XX століття в інструментальній культурі незалежно один від одного формуються два різновиди саксофонних квартетів. У США перші відомі ансамблі складалися з двох альт-саксофонів, тенора і баритона. Водночас у Франції виник інший тип квартету, до складу якого входили сопрано-, альт-, тенор- та баритон-саксофони. Видатним популяризатором саксофонного виконавства і репертуару став легендарний Марсель Мюль. Саме він у 1927 році організував у Франції перший саксофонний квартет із музикантів військового оркестру «Garde Republicaine», який отримав назву «Квартет саксофоністів Республіканської гвардії». До 1936 року ансамбль носив ім'я «Паризький саксофонний квартет», а згодом став відомим під назвою «Саксофонний квартет Марселя Мюля». Завдяки впливу цього колективу з'явилися нові ансамблі – квартети Даніеля Дефайє, Сігурда Рашера, «Аполло», Голівудський саксофонний квартет, квартет Ежена

Руссо, що сприяли розвитку різноманітного репертуару для саксофонних квартетів [7, 322].

Висновки. 300-річний шлях розвитку інструментального квартету дозволив сформувати один із найбільш інтелектуальних напрямів камерно-ансамблевого виконавства, який знаходить своє вираження у творчості чудових колективів та композиторів різних стильових напрямів. У розвитку інструментального квартету слід виокремити кілька ключових моментів:

1. Жанр струнного квартету має глибокі історичні корені, що сягають барокової епохи. Його формування пов'язане з розвитком камерної музики в Західній Європі XVIII століття, а передумовами стали інструментальні тріо та тріо-сонати.
2. Українська традиція камерного музикування розвивалася паралельно з європейською. Вже у XVII–XVIII століттях в українських землях існували форми інструментального виконавства, які пізніше стали основою для становлення квартетного жанру. Ключову роль у формуванні професійного квартетного ансамблю в Європі відіграв граф Андрій Розумовський. Його діяльність поєднала українське походження з європейською культурною традицією.
3. Естетика Просвітництва суттєво вплинула на формування квартету як жанру рівноправного діалогу між музичними партіями, що відображало ідеї свободи, гармонії та взаємоповаги. У творчості Й. Гайдна, В.А. Моцарта та Л. Бетховена жанр квартету зазнав становлення й еволюції – від розважального репертуару до глибокої інструментальної драматургії та інтелектуального змісту.
4. XIX століття стало періодом розквіту квартетної музики, її інтелектуалізації та демократизації. Салонне музикування стало важливим осередком розвитку цього жанру в Україні та Східній Європі.
5. XX століття принесло жанру нову хвилю професіоналізації та інтерпретаційної глибини. Створення творів спеціально для конкретних квартетів стало поширеною практикою серед композиторів. Квартет ім. М. Лисенка став важливою віхою в українській музичній історії, сприяючи розвитку національного репертуару та популяризації українських композиторів.

6. Сучасна квартетна культура переживає ренесанс завдяки високому рівню виконавства, міжнародним фестивалям і конкурсам, а також активній творчій співпраці композиторів та ансамблів. Інструментальний квартет став унікальним жанром, що поєднує індивідуальність і колективність, глибокий музичний зміст і віртуозну техніку, а також надає широкі можливості для художнього самовираження та комунікації між музикантами.

Перспективи дослідження. Вивчення історичних та виконавських аспектів еволюції жанру квартету у світовій та українській музичній культурі має великий потенціал і може сприяти розвитку як музикознавчих, так і культурологічних досліджень. Перспективи майбутніх досліджень можуть бути реалізовані насамперед у напрямках детальнішого аналізу форм і виконавських складів сучасних камерно-ансамблевих колективів; порівняльному аналізі традицій функціонування інструментального квартету в Україні та інших європейських країнах, впливу сучасних технологій на популяризацію квартетного виконавства та композиторської творчості.

Список використаних джерел і літератури:

1. Ганзбург Г. І. Камерно-ансамблеве музикування як феномен музичної культури: історичні та стилістичні виміри. Харків: ХДАК, 2012. 312 с.
2. Дика Н. О. Камерно-інструментальний ансамбль в Україні. Творчість і виконавство (1960 - 1980 рр.): Автореф. дис... канд. мист.: 17.00.03 / Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України. К., 2001. 19 с.
3. Дика Н. О. Квартетне виконавство в західному регіоні України (60–80 роки XX століття). М узикознавчі студії: зб. статей. Львів, 2004. Вип. 9. С. 117–123.
4. Ду Бохао. Квартет саксофонів у світовій музичній культурі XIX століття: виконавство та композиторська творчість. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2023. №1. С. 314–319.
5. Корній Л. М. Інтерпретація як стильове явище у камерному ансамблі. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство. 2018. № 2. С. 35–42.
6. Кузнєцова Т. В. Камерно-інструментальне виконавство: історико-стильовий розвиток. К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. 276 с.
7. Палійчук І. С., Ду Бохао. Жанрово-стильова динаміка квартету саксофонів у світовій музичній культурі XIX–XX століть. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2024. № 1. С. 321–326.
8. Польська І. Камерний ансамбль: історія, теорія, естетика: монографія. Харків: ХГАК, 2001. 390 с.

9. Фещак Н. Виконавські засади функціонування українського струнного квартету: історичний аспект. Часопис Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. 2021. № 2 (51). С. 26–43.
10. Griffiths P. The String Quartet: A History. London: Thames & Hudson, 1985. 208 p.
11. Keller H. The Beethoven String Quartets. London: Dent, 1966. 220 p.
12. Taruskin R. The Oxford History of Western Music: The Nineteenth Century. New York: Oxford University Press, 2005. 880 p.

References:

1. Dyka, N.O. (2001) Chamber and instrumental ensemble in Ukraine. Creativity and performance (1960-1980): Author's abstract. Dissertation... Cand [in Ukrainian].
4. Gansburg, H.I. (2012). Chamber-ensemble performance as a phenomenon of musical culture: historical and stylistic dimensions. Kharkiv: KhDAK, 312 [in Ukrainian].
5. Griffiths, P. (1985). The String Quartet: A History. London: Thames & Hudson, 208 [in English].
6. Keller, H. (1966). The Beethoven String Quartets. London: Dent, 220 [in English].
7. Kornii, L.M. (2018). Interpretation as a stylistic phenomenon in a chamber ensemble. Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Art Studies, (2), 35–42 [in Ukrainian].
8. Kuznietsova, T.V. (2010). Chamber-instrumental performance: historical and stylistic development. Kyiv: P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 276 [in Ukrainian].
9. Paliichuk, I.S., Du, Bohao (2024). Genre and stylistic dynamics of the saxophone quartet in the world musical culture of the 19th–20th centuries. Herald of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts: Scientific Journal, (1), 321–326 [in Ukrainian].
10. Polska, I. (2001). Chamber ensemble: history, theory, aesthetics: monograph. Kharkiv: KhGAK, 390 [in Ukrainian].
11. Taruskin, R. (2005). The Oxford History of Western Music: The Nineteenth Century. New York: Oxford University Press, 880 [in English].
12. Feshchak, N. (2021). Performance principles of the functioning of the Ukrainian string quartet: historical aspect. Journal of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky, 2(51), 26–43 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 10 квітня 2025 року

UDC 78.071.2
DOI 10.33287/222501

Старко Володимир Григорович,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка
тел.: (050) 289 - 97 - 18
e-mail: volstar20@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-5408-4033

ВНЕСОК АКАДЕМІКА В.М. АПАТСЬКОГО У РОЗВИТОК ФАГОТОВОЇ ШКОЛИ В УКРАЇНІ

Метою статті є висвітлення багатогранного доробку видатного науковця, виконавця-фаготиста, викладача, лектора, засновника української професійної фаготової школи Володимира Миколайовича Апатського. **Методи** дослідження у презентованій науковій роботі обіймають у взаємодії такі науково-дослідницькі підходи як історичний, порівняльний, структурно-функціональний, аксіологічний, методи аналізу і синтезу, а також емпіричні загально-наукові методи, а саме – спостереження, узагальнення, контентно-інформаційний метод наукового дослідження. **Новизна** пропонованої наукової статті полягає у тому, що в запропонованій праці комплексно висвітлюється багатогранність творчої особистості В.М. Апатського, представленої у полярно різних видах мистецько-творчої діяльності, зокрема виконавця-фаготиста, викладача, науковця, лектора, фундатора української академічної фаготової школи, знаного методиста професійних класів навчання грі на духових інструментах (сучасний дерев'яний та мідний академічний духовий інструментарій). У представленій роботі списком-переліком представлені найбільш відомі вихованці-фаготисти та -науковці В.М. Апатського, а також знакові наукові праці (численні монографії) видатного українського вченого. **Висновки**. Володимир Миколайович Апатський не лише взяв на себе величну місію «пасіонарія» українського духового професійного виконавства – він свідомо й цілеспрямовано сформував довкола себе науково-педагогічну і професійно-виконавську еліту, намітив численні шляхи подальших навчально-методичних розробок та успішно сформував їх здійснення. В.М. Апатський означив перспективні шляхи розвитку академічного духового музично-

виконавського мистецтва, як у векторі професійного виконавства на духових інструментах, зокрема на фаготі, так і у науково-дослідницькій сфері новочасної духової музикознавчої думки.

Ключові слова: В.М. Апатський, фаготова школа, науковець, виконавець-фаготист, педагог, концепція.

Starko Volodimir, candidate of arts, associate professor in department of wind and picucions instruments in Lviv academy music named after M. Lysenko

The heritage of academic V. Apatskiy in development of Ukrainian bassoon school

The purpose of scientific article is revealing of numerous heritage concerning celebrated and famous scientist, performer-bassoonist, teacher, lector, founder of Ukrainian professional bassoon school Volodimir Apatskiy. **The methods** in reference to represented scientific disquisition embraces in mutual relation these scientifically investigative approaches such as historical, comparison, structurally functional, axiological, the methods analysis and synthesis, as well as empirical totally scientific ways precisely observation, generalization, contently informational scientifically investigational methods. **The newness** of submitted explorative article is in the next comprehension as touching the holistic revealing numerous creative personality concerning V.M. Apatskiy, who had been represented by polarity different types of artistically creative activity a namely performer-bassoonist, teacher, scientist, lector, founder of Ukrainian academic bassoon school, famous methodist in relation to professional classes training play wind instruments (contemporary wood and brass academic wind instrumentation). **Conclusions**. Volodimir Apatskiy doesn't only take on yourself the gratefulness mission herald of Ukrainian wind professional performing – he purposely has formed surround yourself the scientifically pedagogical and professionally performing personalities, by virtue of pointed to the numerous ways in reference to supplementary educational methodologic developments and successful their events. Volodimir Apatskiy has delineated the perspective vectors as touching development of academic wind musically performing art, exactly bassoon professional playing, and scientifically investigative sphere concerning contemporary academic wind musicological thought in the modern Ukrainian musical culture.

The key words: V. Apatskiy, bassoon school, scientist, performer-bassoonist, teacher, conception.

Постановка проблеми. Видатна постать в утвердженні української академічної фаготової школи – член-кореспондент АМУ, професор, доктор мистецтвознавства Володимир Миколайович Апатський чітко стояв на засадах осягнення і збагачення щонайвищих стандартів українського професійного духового виконавства. Його зусиллями було ліквідовано негативний примат емпіризму і відставання теорії від виконавської практики у цій царині, застосовано у науково-теоретичних та методичних розробках величезний виконавський і педагогічний досвід. «У ході наукових пошуків В.М. Апатському вдалось створити новий, об'єктивний напрям в дослідженні музичного виконавства, що ґрунтується на точних акустичних та фізіологічних вимірах. Цей напрям отримав визнання у теоретиків і практиків музичного виконавства, має послідовників та продовжувачів як в Україні, так і за її межами», – стверджує В.В. Слупський, називаючи В.М. Апатського фундатором сучасної наукової школи [10].

Відтак, перед сучасними науковцями, зокрема представниками царини теоретичного осмислення духового академічного музично-виконавського мистецтва, постає проблема вивчення та збереження багатогранного спадку видатного українського вченого.

Актуальність дослідження зумовлюється гострою нестачею у лоні новочасного українського музикознавства, стосовно сфери духового академічного виконавства, спеціалізовано-професійної відповідної літератури з теорії та методики духового виконавства, історії виконавства на духових інструментах, що й актуалізує вивчення цілісного доробку видатних українських вчених, зокрема В.М. Апатського.

Огляд літератури. Постать знаного українського виконавця-фаготиста, вченого, викладача В.М. Апатського ставала у центрі наукової уваги численних дослідників царини уцкраїнського духового мистецтва (Г. Абаджян [1; 2], Р. Вовк [7 – 9], В. Слупський [10]), але ж такого роду інтенції мають, наголосимо, фрагментарний характер стосовно доробку видатного вченого, фокусуючись вибірково на тих чи інших векторах знаного українського науковця. Таким чином, підкреслимо, цілісна картина доробку В.М. Апатського залишається на сьогодні ще не сформованою.

Об'єктом дослідження є науково-творчий доробок знаного українського вченого В.М. Апатського, а **предметом** – особливості

багатогранної діяльності науковця стосовно його різностороннього внеску до українського академічного духового мистецтва.

Мета статті – висвітлення багатогранного доробку видатного науковця, виконавця-фаготиста, викладача, лектора, засновника української професійної фаготової школи Володимира Миколайовича Апатського.

Виклад основного матеріалу. Володимир Миколайович Апатський отримав визнання як видатний виконавець-фаготист найвищого професійного класу. Після блискучого закінчення Білоруської державної консерваторії у 1953 та аспірантури при Ленінградській консерваторії в 1956 році, Володимир Миколайович протягом кількох десятиліть винятково успішно працював солістом і концертмейстером групи фаготів у визнаних оркестрах колишнього Радянського Союзу, брав, наголосимо, активну участь у створенні великої кількості фондових записів на Держтелерадіо України як соліст-фаготист й учасник численних камерних ансамблів. Висловлюючи своє захоплення професійною виконавською майстерністю В.М. Апатського, головний диригент Київського театру опери та балету ім. Т.Г. Шевченка, народний артист СРСР С.В. Турчак підкреслював особливу витонченість та красу тембру. Сольні фаготові партії з опер «Євгеній Онєгін», а також «Пікова дама» звучали у виконанні майстра бездоганно. У його руках фагот ставав найбільш поетичнішим духовим інструментом, його звучання проникало в саме серце. У його виконанні органічно переплітались емоційність та академізм, винятково блискучі якості соліста-фаготиста із тонкою майстерністю музиканта-ансамбліста.

Незабутнє враження залишали виконані В.М. Апатським оперні фаготові соло з творів-шедеврів П.І. Чайковського, з опер «Кармен» та «Шукачі перлів» Ж. Бізе, «Бориса Годунова» та «Хованщини» М. Мусоргського, з вистав М. Лисенка, Дж. Верді, Д. Шостаковича, з балетів П.І. Чайковського, С.С. Прокоф'єва, М. Скорульського, А. Мелікова та ін.

«В. Апатський – один із кращих представинків знаменитої Ленінградської (Васильєвської) фаготової школи. Його гра залишає надзвичайно яскраве враження. Чудовий виразний звук, високе мистецтво інструментальної кантилени, тонке відчуття стилю, гармонійне поєднання інтелектуального та емоційного начал дозволяє йому з великою виразністю і глибиною виконувати як класичні, так і

сучасні твори» – зазначав головний диригент Державного оркестру УРСР, народний артист УРСР Ф.І. Глущенко [8, 84].

Як викладач, В.М. Апатський завжди радо ділиться своїми унікальними методами, «… які начебто очевидні для кожного викладача – чітка організація занять, починаючи від перших уроків до підготовки академічного концерту, іспиту або ж конкурсу. Особливу увагу він звертав на технологію виконавських прийомів: постановка виконавського дихання, губного і пальцевого апаратів, на роботу над звуком, вивчення та освоєння штрихів, динамічну і тембральну гнучкість й ін. Усе це здається очевидним, проте досягнення Майстра і досі ніким не перевершені» [9, 124].

Серед учнів В.М. Апатського професори Олександр Клечевський – професор відомої Академії музики в м. Сеул (Південна Корея), Олексій Ткачук – професор Вищої школи (Hochschule) в м. Бремені (Німеччина), Володимир Будкевич – професор Білоруської академії музики, декан оркестрового факультету, а також доктор мистецтвознавства Борис Нічков – професор Білоруської академії музики, завідувач кафедрою академічного інструментального виконавства Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника (м. Івано-Франківськ), доктор мистецтвознавства, професор Петро Круль; Володимир Качмарчик – доктор мистецтвознавства, професор; Валерій Громченко – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової, творчої та міжнародної діяльності Дніпровської академії музики, а також багато кандидатів мистецтвознавства, доцентів.

«До класу відношусь як до творчої лабораторії, творчої майстерні, яка відкриває перед мислячим педагогом безмежні творчі можливості… Педагог повинен вміти зазирнути у майбутнє і в жодному разі не повторюватись… Фах педагога потребує не тільки поклику, найбільших знань та вмінь, але й високих етичних якостей… Як відомо, студенти, які закінчують медичний інститут, дають клятву Гіпократа. Клятву подібного роду повинні давати й майбутні педагоги: їм доручають долю людей» [8, 88]. У цих словах самого В.М. Апатського міститься квінтесенція, суть його глибиної творчості та навчально-методичної практики.

Друзі-викладачі відзначають характерну манеру спілкування В.М. Апатського зі студентами, а також високопрофесійну роботу майстра з учнями, вагому результативність передачі виконавської

майстерності, що, підкреслимо, виявляє себе «…у досконалій інтонації фаготистів, тембровому і динамічному розмаїтті звучання, рівній пальцевій техніці, гнучкій агогіці – професійності всіх виконавських складових, які визначають художній рівень музиканта» [9, 171]. Вихованців В.М. Апатського можна впізнати за характерними, особливими рисами професійно-виконавського почерку їх Вчителя. Вони прикрашають своєю майстерною грою кращі українські академічні симфонічні оркестри, отримують визнання у містах Мадриді, Берліні, Парижі, Брюсселі, Гамбурзі, Софії, Сеулі тощо.

У найкращих оркестрах світу працюють:

- О. Ткачук – перший фаготист симфонічного оркестру у місті Бамберзі (Німеччина);
- А. Мосюк – перший фаготист симфонічного оркестру у місті Нойбранденбурзі (Німеччина);
- А. Кукса – артист оркестру Бельгійського радіо у місті Брюссель;
- А. Петров (перший фагот), О. Клечевський (перший фагот), Г. Шамін (другий фагот) в уславленому симфонічному оркестрі В. Співакова.

Наголосимо, що виконавську і педагогічну діяльність В.М. Апатський завжди поєднував із науково-дослідницькою практикою. У його особі поєдналися, підкреслимо, обдарованості видатного музиканта-педагога-фаготиста зі світовим ім‘ям, а також вдумливого науковця, що береться за дослідження найскладніших питань, проблем професійного музично-виконавського мистецтва.

Закцентуємо, що академік І.Ф. Ляшенко зазначав: «Знаю В.М. Апатського як музиканта, педагога і вченого міжнародного рівня. Захоплені відгуки про його гру я чув від таких діячів як Д. Шостакович, Т. Хренніков, С. Турчак, Ф. Глущенко і багатьох ін. Закоханістю в інструмент заражає своїх учнів… На його думку, українцям, як і італійцям, притаманні унікальні дані для гри на духових інструментах». Та далі І.Ф. Ляшенко наголошує на створенні В.М. Апатським високопрофесійної та своєрідної української фаготової школи, якій дає найвищу оцінку – «Він створив у Києві фаготну школу, яка протягом останніх двадцяти років була лідером у колишньому Радянському Союзі» [8, 84–85].

В.М. Апатський став творцем нового напрямку в дослідженні музичного виконавства, фундатором наукової школи фаготового та,

загалом, академічного духового мистецтва України. Його наукові статті вже відіграли винятково важливу роль у вдосконаленні професійно-виконавської практики та продовжують активно впливати на хід еволюції духових шкіл і не лише на теренах України, але й за її межами. В.М. Апатський є автором шести монографій:

- «Методика навчання грі на фаготі» (у співавторстві з Р. Терьохіним) (1988);
- «Основи теорії та методики духового музично-виконавського мистецтва» (2006);
- «Історія духового музично-виконавського мистецтва», книга I (2010);
- «Історія духового музично-виконавського мистецтва», книга II (2012);
- «Актуальні проблеми духового виконавського мистецтва» (2013);
- «Фагот від А до Я» (2017).

В.М. Апатським видано понад 100 наукових статей, зокрема з досліджень стосовно історії та розвитку професійної майстерності гри на академічних духових інструментах, науково-методичні роботи присвячені особливостям динаміки (гучність звуку на духових інструментах), питанням роботи амбушюра музиканта-виконавця царини духового виконавського мистецтва, розробці методик самостійних занять здобувачів освіти у класах духових інструментів тощо.

Науковець спрямовує свій інтерес до історії духового академічного музично-виконавського мистецтва, висвітлює його роль як у сьогоденні, так і починаючи з культури Давнього Сходу, античного світу – і до нашого часу.

Маючи, наголосимо, незакінчену вищу технічну освіту, В.М. Апатський успішно проводив унікальні експериментальні дослідження стосовно коливань пластинок тростини академічного духового інструмента, результати яких стали вагомим підґрунтям у розробці численних теоретичних основ щодо виконавського апарату музиканта-духовика. Вчений, акцентуватимемо, стверджував, що звучащий духовий інструмент являє собою потрійну акустичну систему, а саме – збудник звукових коливань, коливальний процес у повітряному стовпі, що міститься в каналі інструменту та коливальний

процес (із зворотною фазою коливань) у дихальних шляхах музиканта-духовика.

У своїй наукові праці «Акустична природа фагота» В.М. Апатський дає винятково чітку характеристику головним частинам інструмента, зокрема озвученому тілу, резонаторам, випромінювачу та збуднику звукових коливань, а також розкриває їх функціональні особливості в практиці гри на інструменті. Науковець вирішує питання про те, чому у грі на фаготі, зокрема у нижньому регістрі, звуки прослуховуються дещо «змазано», «розмито»; висвітлює особливості будови усього звукового каналу та виявляє його вплив на тембр й динаміку звуку духового академічного інструмента; описує роль та значення звукових отворів й розтруба, як випромінювача звуку; велике місце у науковому доробку вченого відводиться дослідженю тростини та її впливу на тембр інструмента, а саме – фагота.

Дотримуючись позицій устоїв вокально-інструментальної концепції, В.М. Апатський поділяє виконавський апарат виконавця-духовика, підкреслимо, на два компоненти, а саме – перший має виконавську природу, зокрема пальці рук, пальцева техніка; другий – вокальну, тобто звукоутворюючу: амбушур, дихання та артикуляція з резонаторами. Такий розподіл вплинув на розбудову методів правильної постановки усього апарату виконавця.

В.М. Апатський є відомим методистом фаготового професійного виконавства. Знаний фахівець, що глибоко обізнаний із природою інструменту, майстер не зупиняється на шляху пошуків більш нових виконавських можливостей. Одним із таких напрямів у розробках вченого постає взаємодія і результативне поєднання характерних навичок суміжних видів музичного мистецтв: духового та вокального. Помітивши значні успіхи у власних учнях-фаготистах, обізнаних у вокальному мистецтві, В.М. Апатський взявся за дослідження ролі гортані, а також її оптимального положення стосовно духового професійного виконавства, наголосимо, керуючись настановами авторитетних викладачів-вокалістів, ознайомившись із численними працями багатьох викладачів-теоретиків та практиків вокалу (Рауля Юссона, Леоніда Дмитриєва, а також Шварца, Еверарді)[27]. У науковій

[27] Один з відомих учнів В.М. Апатського, виконавець-фаготист Тарас Осадчий досягнув значних успіхів у звучанні академічного інструмента. Це йому вдалось, наголосимо, завдяки вдалій спробі поєднання навичок професійного духового виконавства з академічним вокальним мистецтвом: Т. Осадчий закінчив консерваторію двічі – по класу

розвідці вчений констатує, що звучання академічного духового інструмента багато у чому залежить від стану порожнини дихального тракту, однак, наголосимо, на відміну від стану дослідженості вокального звукоутворення, цей процес у професійному духовому виконавстві, зокрема, роль положення гортані, залишається абсолютно, на жаль, не вивченим. В.М. Апатський окреслює доцільні напрями досліджень, які слід найближчим часом провести у зазначеній галузі.

Важливим внеском до науково-методичну бази фаготового виконавства стали дві дисертації В.М. Апатського, захищені відповідно у 1971 та 1993 роках.

Кандидатська дисертація «Фактори тембру і динаміки фагота» (1971) та докторська дисертація «Теоретичні основи гри на духових інструментах (на прикладі фагота)» (1993), в яких вчений відзначає необхідність подолання «історично обумовленого відставання» духового академічного виконавства, висловлює побоювання «опинитися осторонь магістрального шляху розвитку світового духового виконавства», що вже намітилося, фіксує слабку теоретичну базу та «відставання теорії від практики». «Емпіризм у цій галузі значною мірою вже вичерпав свої можливості і потребує активної теоретичної підтримки [6, 1].

Питання, що опинилися у фокусі наукового, аналітичного обґрунтування, стосувались акустичної природи професійного фагота, специфіки звукоутворення, певних засобів виразовості, методів формування усього виконавського апарату та розвитку виконавської майстерності.

Найбільш значна частина наукових праць В.М. Апатського присвячена питанням методики викладання та організації навчального процесу, виховній та творчій діяльності педагога музично-виконавського класу.

Методична концепція виконавської постановки професійного виконавського апарату враховує психофізіологічні, а також анатомічні параметри. Автор послідовно й докладно висвітлює принципи роботи

фагота, а згодом і як вокаліст. «На питання викладача: «в чому залог успіху» Осадчий відповів: «однозначно, в низькому положенні кадика»… Вочевидь, педагоги вокалу звернули його увагу на роль положення гортані у мистецтві співу» [2, 5]. Саме вокальні професійні навички зумовили повноту, об'ємність, а також свободу звучання інструмента в іншого учня В.М. Апатського – Юрія Кусяка, який також послуговується низьким положенням кадика та завдячує у цьому настановам брата-вокаліста.

над інтонацією, моторикою, а також артикуляцією, штрихами, атакою, динамічними нюансами, вібрато.

Осягнення траєкторії розвитку методики навчання гри на академічних духових інструментах здійснюється у докторській дисертації митця. В.М. Апатський зауважує тривалий етап емпіричного навчання, за принципом «Роби як я!», що подібне до «знахарства у медицині», підкреслює позитивну роль «шкіл» для професійних духових інструментів [6, 4–5]. Серед них – одна з перших фаготових «шкіл» видатного професора Паризької консерваторії Е. Оці (1789), а згодом фаготові «школи» К. Альменредера, Ю. Вайсенборна, а також Г. Клінга, Ю. Затценгофера, С. Дуди та багатьох інших митців.

Вчений стверджував, що українське фаготове мистецтво притримується інструментально-вокальної концепції духового професійного виконавства, згідно якої «під час гри звучить не лише духовий інструмент, а й якоюсь мірою сам виконавець. З цих позицій звучащий духовий інструмент являє собою потрійну акустичну систему: збуджувач звукових коливань плюс коливальний процес у повітряному стовпі, що знаходиться в каналі інструмента, плюс коливальний процес (із зворотньою фазою коливань) у дихальних шляхах музиканта» [6, 13].

Саме цієї концепції притримуються, а також розвивають і пропагують І. Тейлор, Д. Колтман, В. Хоза та ін.[28] Відповідно, методика розвитку професійного виконавського апарату виконавця-фаготиста включає наступні компоненти, а саме – інструментальний (пальцева техніка) і вокальний (дихання, амбушур й артикуляційно-резонуючий апарат), що їх В.М. Апатський розглядає у тісній взаємодії, наголосимо, називаючи звукоутворювальним апаратом.

Особливу увагу приділяє науковець методиці постановки губного апарату музиканта-духовика, стверджуючи, що досягнути свободи, характерної еластичності амбушуру можливо лише у тісній взаємодії із добре поставленим професійним виконавським диханням. Отже, ним досліджено анатомо-фізіологічні основи дихання, техніку виконавського вдиху та видиху, із чого виведено раціональну й

[28] Нагадаємо, прихильники інструментальної концепції (та подвійної акустичної системи інструменту) М. Волков та американські вчені С. Паркер, Дж. Бекус та ін. вважають, що «під час гри звучить лише інструмент, функції ж виконавського апарату полягають у підведенні дихання, яке забезпечує звукову енергію, і регуляції звукозбудження губами» [1, 13].

доцільну методику постановки і регуляції дихання у музиканта-духовика, створено універсальну теорію опори виконавського дихання.

Чимало зусиль приклав В.М. Апатський для вивчення найменш дослідженого компоненту звукоутворюючого апарату виконавця-духовика – резонаторів та підтвердив їх здатність стосовно позитивного впливу на темброве забарвлення, об'ємність і звучність звуковидобування на інструменті.

Наголосимо, що підґрунтям для отриманих В.М. Апатським результатів пошуків стали не лише суб'єктивні відчуття і власні навчально-педагогічні спостереження, але й численні співставлення із висновками відомих методистів-сучасників, а також докладні наукові дослідження із застосуванням характерної апаратури – рентгенографії, тензографії, динамограми, спектрограми тощо. Кожне наукове дослідження анатомічних особливостей В.М. Апатський увінчував ретельно розробленою навчальною методикою ефективного використання даного компоненту звукоутворюючого апарату при академічному виконавстві на фаготі (чи іншому професійному духовому інструменті).

Послідовно дослідженими у працях і розробках В.М. Апатського виявились всі провідні художньо-виразові можливості фагота та різні способи їх відпрацювання музикантом-духовиком: а саме – звук, інтонація, пальцева моторика, атака звуку, артикуляція, штрихи, динаміка, види вібрато тощо. До найважливіших досліджень належить висвітлення також винятково складних перехідних акустичних процесів при атаці звука на духових професійних інструментах.

Науковець приділяє значну увагу багатьом проблемам інтерпретації художнього твору, закцентуємо, як у сольно-концертному, камерно-ансамблевому та і в оркестровому професійному виконавстві.

Відтак, наголосимо, методичні основи фаготової школи України ґрунтуються на фундаментальних засадах сучасної теорії і практики духового академічного виконавства. Основними принципами формування виконавського апарату фаготиста (як й інших музикантів-духовиків), за В.М. Апатським, є «природність, раціональність, свобода, фізіологічність, динамічність, індивідуалізація та артистизм» [6, 15].

Зазначимо, що принцип природності полягає у послідовній адаптації властивостей усього організму людини до гри на духовому інструменті. «Формуючи апарат, необхідно не лише вчити тіло, але й навчатись у нього. В такому випадку постановка буде фізіологічною, вона не буде суперечити тому, що природа дала людині» [3, 135].

Підкреслимо, що раціональність навчального процесу полягає у правильному та вірному визначенні найкоротшого шляху до поставленої цілі, усуненні зайвих і випадкових елементів.

Принцип свободи спрямований, насамперед, на подолання затисненості апарату і психологічному розпряженні музиканта-виконавця, вмінню подолати страх концертної сцени. «Апарат повинен бути вільним і живим, а живе дихає, рухається» [3, 134].

Наголосимо, що робота над формуванням виконавського апарату охоплює три етапи, а саме – дослуховий, мішаний та слуховий, ретельно проаналізовані В.М. Апатським у докторській дисертації. Відтак, перед учнем ставиться складне завдання подолати шлях від візуально-технологічних і до виключно слухових навичок координації м’язів. «Постановка – це динамічний процес пристосування організму до гри на духовому інструменті… рухливий, живий апарат не лише вільний та гнучкий, а й витривалий» [6, 15]. Зрештою, саме виконавська постановка значною мірою визначає обличчя професійної виконавської школи, становить «візитівку, візитну картку» стосовно професійної майстерності кожного викладача-духовика.

Важливо, що на завершальному етапі постановки виконавського апарату повинна виникнути тонка координація усіх м’язів виконавського апарату зі складною рефлекторною природою. Вона відпрацьовується лише методами комплексного впливу та сформованими слуховими уявленнями і ретельним слуховим самоконтролем учня.

Емоційність є винятково важливою ознакою духовика-виконавця. Наголосимо, що її слід шукати в особливостях української ментальності. Емоційність виявляється в творчому образному тлумаченні композицій, виконавській манері, а також відповідних ігрових рухах музиканта, його естрадній поведінці. В.М. Апатський рішуче виступає проти категоричного викорінювання ігрових рухів учнів, проти ущемлення творчого переживання й емоційного збудження. «Ігрові рухи, що йдуть від переживання музики, не лише

розкріпачують творчість виконавця, а й допомагають донести до слухача суть втілюваного образу» [6, 17].

За час своєї копіткої навчально-педагогічної діяльності Володимир Миколайович Апатський розробив і читав наступні лекційні курси, зокрема «Історія виконавства на духових інструментах», «Акустична природа духових інструментів», «Теорія виконавства і методика навчання грі на духових інструментах», «Нетрадиційні засоби в сучасному духовому виконавстві», «Музична акустика», «Введення у спеціальність».

Наголосимо, що В.М. Апатський залишається безсумнівним лідером фундаментальної науково-методичної школи українського академічного духового мистецтва. Саме завдяки науково-пошуковим, педагогічним та виконавським досягненням науковця, фаготова школа України утвердила свою вагомість, значущість, самодостатність, перспективність та життєздатність у період пострадянського розшарування, й сьогодні, вважається однією з найкращих у світі. «Формуючи свою школу, Володимир Миколайович акумулював досягнення кращих фаготових шкіл нашого часу: культуру звука ленінградських фаготистів; віртуозність московських; м'який з превалюванням низьких обертонів звук фагота німецької школи; легкість і помірність звучання американців; «космічні висоти» верхнього регістру французів» [8, 87].

Висновки. Володимир Миколайович Апатський не лише взяв на себе величну місію «пасіонарія» українського духового професійного виконавства – він свідомо й цілеспрямовано сформував довкола себе науково-педагогічну і професійно-виконавську еліту, намітив численні шляхи подальших навчально-методичних розробок та успішно сформував їх здійснення. Жодна дисертація, присвячена духовому мистецтву України, не була захищена без, наголосимо, активної участі В.М. Апатського (в якості наукового керівника, консультанта або ж офіційного опонента). Без сумніву, нова молода генерація музикантів-духовиків являє собою потужний потенціал української професійної фаготової та, загалом, академічної духової школи України. Маючи ґрунтовну методичну базу, високопрофесійну підготовку, а також сповненість високоетичним пафосом і духом відповідальності свого Вчителя – В.М. Апатського, – вона ще скаже своє вагоме слово в українському та світовому духовому академічному музичному мистецтві.

Перспективи дослідження означеної теми обумовлюються можливістю якомога ширшого застосування теоретичних положень з мистецтва гри на фаготі, усталених професором В.М. Апатським, застосованими для зростання виконавської майстерності у грі на інших духових інструментах, як дерев'янної, так і мідної духових груп.

Список використаних джерел і літератури:

1. Абаджян Г. Розвиток засобів художньої виразності при грі на фаготі у світлі сучасних наукових досліджень: дис. … канд. мист. 1980. 161 с.
2. Абаджян Г. Актуальні питання теорії і практики виконавства на духових інструментах. 1985. Вип. 80. 160 с.
3. Апатский В.М. Виконавський апарат музиканта-духовика, його специфіка і методи формування. *Дослідження, досвід, спогади*. 1999. Вип. 1. С. 130–146.
4. Апатський В.М. Методики самостійної роботи учня духового класу. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. 2007. Вип. 54. С. 42–67.
5. Апатський В.М. О ролі гортані у мистецтві гри на духовому інструменті. Проблеми методики та виконавства на духових інструментах. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Вип. 83. С. 5–11.
6. Апатський В.М. Теоретичні основи гри на духових інструментах (на прикладі фагота): автореф. дис. … докт. мист. К., 1993. 45 с.
7. Вовк Р.А. Феномен митця. До ювілею професора В.М. Апатського. *Часопис НМАУ ім. П.І. Чайковського*. № 1 (2). 2009. С. 120–126.
8. Вовк Р. Володимир Апатський – фундатор сучасної київської фаготної школи: виконавець, педагог, науковець. *Виконавське музикознавство. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. 2005. Вип. 47. С. 82–90.
9. Вовк Р. Рецензія на концерти класів кафедри дерев'яних духових інструментів НМАУ ім. П.І. Чайковського проведених у 2008/09 навчальному році. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Вип. 83. С. 170–175.
10. Слупський В. Володимир Апатський (до 80-річчя від дня народження). Члени Академії – ювіляри 2008 р. URL: http://mari.kiev.ua/PDF_2010/Mystetski_obrii_2-2009/059-063.pdf (дата звернення: 15.02.2025).

References:

1. Abadzhjan, Gh. (1980). Development of means of artistic expression when playing the bassoon in the light of modern scientific research: dis. … cand. art, 161 [in Ukrainian].
2. Abadzhjan, Gh. (1985). Current issues of the theory and practice of wind instrument performance, 80, 160 [in Ukrainian].
3. Apatskyj, V.M. (1999). The performance apparatus of a brass musician, its specifics and methods of formation. *Doslidzhennja, dosvid, spoghady*, 1, 130–146 [in Ukrainian].
4. Apatsjkyj, V.M. (2007). Methods of independent work of a student in the wind class. *Naukovyj visnyk NMAU im. P.I. Chajkovsjkogho*, 54, 42–67 [in Ukrainian].

5. Apatsjkyj, V.M. (2013). On the role of the larynx in the art of playing a wind instrument. *Problemy metodyky ta vykonavstva na dukhovykh instrumentakh. Naukovyj visnyk NMAU im. P.I. Chajkovsjkogho*, 83, 5–11 [in Ukrainian].
6. Apatsjkyj, V.M. (1993).Theoretical foundations of playing wind instruments (using the example of the bassoon): author's abstract ... doct. of arts. K., 45 [in Ukrainian].
7. Vovk, R.A. (2009). The phenomenon of the artist. To the anniversary of Professor V.M. Apatsky. *NMAU im. P.I. Chajkovsjkogho*, 1 (2), 120–126 [in Ukrainian].
8. Vovk, R. (2005). Volodymyr Apatskyi – founder of the modern Kyiv bassoon school: performer, teacher, scientist. *Vykonavsjke muzykoznavstvo. Naukovyj visnyk NMAU im. P.I. Chajkovsjkogho*, 47, 82–90 [in Ukrainian].
9. Vovk, R. (2015). Review of concerts of classes of the Department of Woodwind Instruments of the P.I. Tchaikovsky National Music Academy held in the 2008/09 academic year. *Naukovyj visnyk NMAU im. P.I. Chajkovsjkogho. Problemy metodyky ta vykonavstva na dukhovykh instrumentakh*, 83, 170–175 [in Ukrainian].
10. Slupsky, V. (2009). Volodymyr Apatsky (to the 80th anniversary of his birth). *Members of the Academy – jubilarians of 2008.* URL: http://mari.kiev.ua/PDF_2010/Mystetski_obrii_2-2009/059-063.pdf (date of access: 15.02.2025) [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 19 березня 2025 року

UDC 785.12(075)
DOI 10.33287/222502

Катриняк Богдан Михайлович,
начальник кафедри музичного мистецтва
Інституту психологічної підтримки персоналу
Національної академії сухопутних військ
імені гетьмана Петра Сагайдачного,
полковник, заслужений артист України
тел.: (097) 534 - 63 - 32
e-mail: bohdan.sax@gmail.com
https://orcid.org/0009-0003-1195-5961

РЕЗУЛЬТАТИВНА БАГАТОГРАННІСТЬ МИТЦЯ, ФУНДАТОРА ЛЬВІВСЬКОЇ ТРУБНОЇ ШКОЛИ ІГОРЯ СЕМЕНОВИЧА ГИШКИ

Метою статті є висвітлення життєвого і творчого шляху, багатогранних здобутків відомого викладача, науковця, виконавця-трубача, сьогодні професора кафедри музичного мистецтва Інституту психологічної підтримки персоналу Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного, доцента Ігоря Семеновича Гишки. У ряді **методів дослідження** означеної теми закцентуємо

активізацію історичного, аксіологічного, структурно-функціонального, аналітичного підходів, а також низки емпіричних методів, а саме – спостереження та узагальнення. **Новизна** пропонованої наукової статті обумовлюється відсутністю досліджень стосовно життєвого і творчого шляху відомого викладача, науковця, знаного виконавця-трубача, одного з фундаторів львівської трубної школи Ігоря Семеновича Гишки. Його численний науковий доробок, зокрема професійно-спеціалізовані монографії з актуальних питань гри на академічній трубі, наукові статті, присвячені найбільш суттєвим проблемам активізації роботи виконавського апарату музиканта-трубача, велика кількість освітніх праць із сучасного навчально-методичного комплексу дисциплін, постають винятково цінним доробком для представників царини новочасного духового академічного музично-виконавського мистецтва. **Висновки**. У презентованій науковій статті розглянуто надзвичайно цікавий та винятково плідний життєвий і творчий шлях видатного митця, талановитої людини, яка у віці 76 років ще активно працює, викладаючи на кафедрі музичного мистецтва Інституту психологічної підтримки персоналу Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного, віддаючи багатий професійно-виконавський досвід молодому поколінню музикантів, численним майбутнім диригентам збройних сил України, і є взірцем викладача-педагога та вдумливого науковця-дослідника.

Ключові слова: концертний виконавець, соліст оркестру, викладач, науковець, амбушюр, базинг.

Katryniak Bohdan, Head of the Department of Musical Art Institute of Psychological support of personnel National Academy of Land Forces named after Hetman Petro Sahaidachny, Colonel, Honored artist of Ukraine

The resultive multitudiness of artist, founder of Lviv trumpet school Igor Semenovych Hyshka

The purpose of scientific article is revealing of the life and creative way, different professional events of celebrated teacher, scientist, performer-trumpeter, nowadays professor of the department of musical art institute of psychological support of personnel National Academy of Land Forces named after Hetman Petro Sahaidachny, docent Igor Semenovych Hyshka. Concerning **the methods** of represented investigative disquisition we will be accentuating the historical, axiological, structurally functional,

analytical approaches, as well as the sequences of empirical methods, precisely observation and generalization. **The newness** of this investigative article is conditioned by absence of explorations in relation to life and creative way of famous, well-known teacher, scientist, celebrated academic performer-trumpeter, one of the founders Lviv trumpet performing professional school Igor Semenovych Hyshka. The professional-specialization monographs are dedicated to actual questions concerning playing academic trumpet, the scientific articles are devoted to the most essential problems in reference to energization of musician-trumpeter's performing apparatus working, a lot of educational programs for contemporary training-methodologic complex of institutional subjects by scientist heritage of I.S. Hyshka are amazingly evaluation for representatives the sphere of modern wind academic musically-performing art. **Conclusions**. There is observation of astonishingly interesting and incredible, unbelievable life and creative way of celebrated artist, talented personality, prefunded investigator, who in yourself 76 years old actively works with young musicians, at the chair of musical art institute of psychological support of personnel National Academy of Land Forces named after Hetman Petro Sahaidachny.

***The key words**:* concert performer, soloist orchestra, teacher, scientist, embouchure, buzzing.

Постановка проблеми. Діяльність митців царини духового академічного музично-виконавського мистецтва традиційно визначається творчою багатогранністю, різноманіттям векторів професійної діяльності. Найчастіше, творчі здобутки, мистецький доробок особистості, залишається в історії у відповідності певного одного, превалюючого вектору його творчої діяльності, на превеликий жаль, залишаючи без уваги всю іншу багатогранну палітру мистецької активності майстра. Саме із цієї точки зору, можемо казати про багатогранність творчих устремлінь відомого викладача, науковця, виконавця-трубача, сьогодні професора кафедри музичного мистецтва Інституту психологічної підтримки персоналу Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного, доцента Ігоря Семеновича Гишки. Вивчення його різнобічного доробку, упорядкування та систематизування у сучасній музикознавчій духовій літературі, становить нагальне питання царини теорії та методики духового музично-виконавського мистецтва.

Актуальність дослідження обумовлена необхідністю оновлення та, відповідно, примноження суто українського контенту в низці теоретичних праць, присвячених мистецтву гри на академічних духових інструментах, що може бути доволі ефективно вирішене вивченням багатогранної творчості знаного викладача, науковця, виконавця-трубача Ігоря Семеновича Гишки.

Огляд літератури. Аналітичний погляд на відомого представника українського академічного духового мистецтва, а саме – І.С. Гишки, можна знайти у численних працях В.М. Апатського [1], В.Т. Посвалюка [4], Р.В. Ваврик [2], О. Ковалів [3]. Вчені переважно зосереджуються на фактологічному матеріалі з життєвого шляху відомої особистості, натомість, полишаючи увагою його творчі звершення та злети, підкреслимо, як митця-вченого, кропіткого дослідника у царині духового академічного музично-виконавського мистецтва.

Об'єктом дослідження є творча особистість знаного викладача, науковця, виконавця-трубача І.С. Гишки, а **предметом** – особливості багатогранної діяльності митця, насамперед, як фундатора львівської трубної школи.

Метою статті є висвітлення життєвого і творчого шляху, багатогранних здобутків відомого викладача, науковця, виконавця-трубача, сьогодні професора кафедри музичного мистецтва Інституту психологічної підтримки персоналу Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного, доцента Ігоря Семеновича Гишки.

Виклад основного матеріалу. Ігор Семенович Гишка закінчив Івано-Франківське музичне училище ім. Дениса Січинського у 1967 році та був направлений на роботу викладачем по класу труби в Городенківську дитячу музичну школу. Саме від того часу розпочинається відлік його творчої та педагогічної діяльності.

Невдовзі молодий музикант був призваний на строкову службу до лав Радянської армії, яку служив у 1967 – 1969 роках, в духовому оркестрі штабу Прикарпатського військового округу.

По завершені термінової служби у 1969 році І.С. Гишка вступає на навчання у Львівську державну консерваторію ім. М.В. Лисенка, яку успішно закінчує у 1974 році й отримує кваліфікації концертного виконавця, соліста оркестру та викладача з класу труби.

Навчаючись у консерваторії Ігор Семенович одночасно працював у різних професійних творчих колективах міста Львова, у тому числі, в якості першого трубача естрадного оркестру Львівського обласного управління кінофікації, де познайомився з легендарним солістом-трубачем, львів'янином Володимиром Чижиком. Як виявилося згодом, ця зустріч відіграла ключове значення у визначенні теми майбутньої дисертаційної наукової роботи І.С. Гишки, а саме – проблем губного апарату академічного музиканта-трубача в аспекті багатогранності техніки базингу.

Надалі, Ігор Семенович продовжує свою професійну музично-виконавську кар'єру із перемоги під час конкурсного прослуховування на посаду артиста оркестру Львівського театру опери і балету, де протягом перших місяців праці у його 22 роки, посідає місце концертмейстера групи труб. Він блискуче справляється із складним репертуаром оперного театру, здобуває неабиякий авторитет серед диригентів, артистів та публіки міста Львова. Як результат – запрошення на посаду спочатку соліста оркестру, а відтак, і Ансамблю ЦГВ у Чехословаччині. Звучання його труби записує відома Чеська студія звукозапису Supraphon. У цей період досконало вивчає чеську мову, а у 1975 році за успішну концертно-виконавську діяльність в Празі, отримує Почесну відзнаку спілки Чехословацько-радянської дружби.

Після повернення в Україну в 1977 році музикант обійняв посаду концертмейстера групи труб симфонічного оркестру Львівської обласної філармонії, де згодом отримав кваліфікацію «Артист оркестру вищої категорії». Працював з видатними вітчизняними та зарубіжними диригентами і солістами, а саме – М. Колессою, С. Турчаком, Ю. Луцівим, І. Паїним, Д. Пелехатим, В. Балеєм, Е. де Морі, Б. Д'Астолі, К. Мораль, солістами О. Крисою, Л. Шутко, Т. Докшицером та багатьма іншими видатними музикантами-солістами. Неодноразово нагороджувався різноманітними грамотами (у тому числі й Міністерства культури України).

Чимало диригентів і солістів-інструменталістів відзначали високу виконавську майстерність Ігоря Семеновича Гишки пам'ятними побажаннями та надписами на афішах, програмах концертів, фотографіях, конвертах платівок [4, 15].

Поряд із професійною концертно-виконавською практикою, І.С. Гишка вів активну педагогічну діяльність. Так, із 1977 по 2001 рік

митець працює за сумісництвом викладачем по класу труби у дитячій музичній школі № 2 міста Львова. У 1992 році, по виповненні 27 років роботи на посаді трубача-соліста оркестру у професійних творчих колективах, оформляє творчу пенсію і переходить працювати на основну роботу у Львівське державне музичне училище ім. С.П. Людкевича.

Та працювати в училищі довелося не довго, бо вже 2003 року, на базі колишнього вищого військово-політичного училища, створюється Відділення військової підготовки при Львівському державному університеті Львівська політехніка та низкою кафедр, серед яких перша в Україні – Військово-диригентська кафедра.

Доцільність створення військово-диригентської кафедри у місті Львові мало й історичне підґрунтя. Нагадаємо, що саме тут біля витоків української військово-диригентської школи стояв Михайло Гайворонський – випускник тутешньої консерваторії і фундатор першого в Україні оркестру січових стрільців. Звісно, для нової випускної кафедри потрібна була відповідна навчальна та методична документація: навчальні плани, низка робочих навчальних програм, інші документи. І тут знову згодилася від природи здатність Ігоря Семеновича успішно вирішувати нові завдання. Його призначають Головою предметно-методичної комісії із спеціалізованого духового інструменту Військово-диригентської кафедри, і він береться за створення навчальних програм з «Методики викладання на духових та ударних інструментах», «Оркестрових духових та ударних інструментів» та «Спеціалізованого духового інструменту».

Проте новоствореній кафедрі бракує викладачів-науковців і Ігор Семенович Гишка у свої на той час 55 років приймає рішення вступати навчатися до аспірантури, яку тоді щойно відкрили при Львівській державній консерваторії ім. М.В. Лисенка. Він відвідує заняття з філософії, англійської мови, організовує концерти студентів консерваторії у вищих навчальних закладах міст Львова, Дрогобича, Івано-Франківська, на кафедрі військових диригентів, успішно здає екзамени, так звані «кандмінімуми», та готується до захисту кандидатської дисертації, яку успішно захищає 27 травня 2005 року й отримує науковий ступінь кандидата мистецтвознавства. Того ж року отримав диплом Доктора філософії з музичного мистецтва (Doctor of Philosophy of musical Arts), а 2007 року рішенням Атестаційної колегії МОН, йому присвоєно вчене звання доцента.

Досконало дослідивши питання звукоутворення на трубі, І.С. Гишка у 2002 року стає автором першої у світі методики формування амбушуру трубача на засадах базинґу. Саме про це стверджують у своїх наукових працях професори В.М. Апатський [1, 302] та В.Т. Посвалюк [4, 15].

Із 2006 року протягом декілького часу І.С. Гишка працює ще й на посаді доцента (за сумісництвом) кафедри духових і ударних інструментів Львівської державної консерваторії ім. М.В. Лисенка. Постійно бере участь та проводить майстер-класи на різноманітних наукових семінарах і конференціях, працює у складі журі всеукраїнських та міжнародних конкурсів та фестивалів в Україні й закордоном.

У 2010 році його друга монографія «Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубача» висувається на здобуття наукової премії імені Івана Франка. У той час науковця вводять у склад Вченої ради Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного. А від 2015 року він стає членом Редакційної колегії Збірника наукових праць Рівненського державного гуманітарного університету. У травні 2019 року науковець був прийнятий до Національної всеукраїнської музичної спілки.

У 2011 році І.С. Гишка першим в Україні публікує монографію з питань теорії духового виконавства англійською мовою.

Відтак, згадана робота отримує схвальний відгук від професора Південно-східного університету штату Міссурі (США) Роберта Гіффорда.

Із 1993 року по теперішній час Ігор Семенович Гишка працює на кафедрі музичного мистецтва Інституту психологічної підтримки персоналу Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного. Із під його пера вийшло три монографії, три навчальних посібники (у тому числі з грифом МОН), а його навчальний посібник «Ергономіка виконавського апарату сучасного трубача», у 2021 році отримав у військовій академії диплом першого ступеня.

На сьогодні, у творчому доробку І.С. Гишки налічується 12 Свідоцтв авторського права на наукові публікації, він десятки разів виступав на численних наукових семінарах та конференціях, опублікував понад 70 наукових і науково-популярних статей,

підготував низку курсантів-переможців Всеукраїнських музичних виконавських конкурсів.

Свого часу в професора кафедри Ігоря Семеновича Гишки навчалося декілька Заслужених артистів України, лауреатів премій всеукраїнських та міжнародних конкурсів. Так, у 2021 році звання лауреата першої премії Всеукраїнського та Міжнародного конкурсу, виборов, на сьогодні курсант IV курсу військової академії, Ігор Максименко.

А ось його колишній студент з Львівської академії музики ім. М.В. Лисенка, лауреат багатьох Гран-прі і перших премій професійних міжнародних виконавських конкурсів Остап Попович, сьогодні працює першим трубачем та солістом Варшавської опери, гастролює як трубач-соліст із відомими диригентами України, Польщі та Європи. Багато з колишніх учнів, студентів та курсантів професора кафедри І.С. Гишки сьогодні успішно працюєть в Україні, Польщі, Італії та Португалії, як виконавці й музиканти-викладачі.

Висновки. У статті розглянуто надзвичайно цікавий життєвий і плідний творчий шлях, багатогранні здобутки творця-людини, яка у свої поважні роки ще активно працює, віддаючи багатий професійно-виконавський досвід молодому поколінню майбутніх диригентів збройних сил України, є взірцем викладача-педагога і науковця-дослідника.

Це про нього, у своїй фундаментальній праці «Історія духового музично-виконавського мистецтва», опублікованій у 2012 році член-кореспондентом академії мистецтв України, професором, виконавцем-фаготистом В.М. Апатським, є вислови: «За складом розумової активності він є яскраво вираженим вченим-дослідником», «У теперішній час І.С. Гишка знаходиться у розквіті творчого потенціалу й українська духова школа може розраховувати на високі результати його подальшої викладацької та науково-дослідницької діяльності» [1, 302].

Минулого року виповнилося 76 років від дня народження Ігоря Семеновича Гишки, 61 рік його трудового стажу, 57 років педагогічної діяльності та 31 рік праці на кафедрі музичного мистецтва Національній академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного. Тож без перебільшення можна сказати, що колектив нашої кафедри пишається таким результативним і багатогранним фахівцем високого професійного класу. Хотілося б, щоб і наша

держава належним чином відзначила його невтомну багаторічну працю.

Перспективою дослідження означеної теми може бути ще не одна науково-дослідницька праця про педагогів і науковців, що десятиліттями працюють на військовій кафедрі, віддаючи свій багаторічний досвід молодим офіцерам, які пов'язали свою долю з професійною музично-виконавською творчістю у збройних силах України.

Список використаних джерел і літератури:

1. Апатський В.М. Історія духового музично-виконавського мистецтва. Кн. ІІ. Київ: «Задруга», 2012. 408 с.
2. Ваврик Р.В. Віхи життєвого і творчого шляху ювіляра. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. Вип. 15. Рівне: «Волинські обереги». 2023. С. 39–43.
3. Ковалів О. Не дали заслуженого, бо не вступив до партії / газета «Край». 8 листопада 2018. № 44 (1481). С. 7.
4. Посвалюк В.Т. Мистецтво гри на трубі в Україні: монографія. Київ: КНУКіМ, 2006. 400 с.

References:

1. Apatsjkyj, V.M. (2012). History of wind music and performing arts. Kn. II. Kyiv: «Zadrugha», 408 [in Ukrainian].
2. Vavryk, R.V. (2013). Stages of the life and creative path of the jubilee. Istorija stanovlennja ta perspektyvy rozvytku dukhovoji muzyky v konteksti nacionaljnoji kuljtury Ukrajiny ta zarubizhzhja, 15, 39–43 [in Ukrainian].
3. Kovaliv, O. (2018). They did not give an honored artist because he did not join the party / ghazeta «Kraj». 8 november, 44 (1481), 7 [in Ukrainian].
4. Posvalyuk, V.T. (2006). The Art of Playing the Trumpet in Ukraine: Monograph. Kyiv: KNUKiM, 400 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 23 березня 2025 року

UDC 784.071.2:378.016
DOI 10.33287/222503

Овсіюк Наталія Миколаївна,
старший викладач кафедри естрадної музики
факультету музичного мистецтва
Рівненського державного гуманітарного університету
тел.: (097) 267 - 07 - 67
e-mail: kvart-sound@ukr.net
https://orcid.org/0000-0002-0156-118X

САМОСТІЙНА РОБОТА ВОКАЛІСТА ЯК ФАКТОР ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ МАЙБУТНЬОГО ПЕДАГОГА-МУЗИКАНТА

Метою статті є дослідження ролі самостійної роботи студентів у процесі вокальної підготовки, аналіз її впливу на професійну майстерність та розвиток творчого потенціалу майбутнього педагога в контексті музичної освіти. **Методологією** дослідження є системний, діяльнісний та особистісно орієнтований підходи, що дозволяють комплексно аналізувати роль самостійної роботи у формуванні творчої особистості майбутнього педагога-музиканта. Для оцінки впливу самостійної роботи вокаліста на розвиток його професійних і творчих здібностей застосовуються методи порівняння, синтезу, інтерпретації, а також емпіричні методи. **Наукова новизна** представленого дослідження полягає в комплексному аналізі впливу самостійної вокальної діяльності на розвиток творчих та професійних якостей майбутнього педагога-музиканта. Встановлено, що самостійна робота є важливим чинником формування творчої особистості вокаліста, що безпосередньо впливає на його професійне зростання та вдосконалення вокальної майстерності. Досліджено оптимальні методи і форми організації самостійної роботи, які сприяють максимальному розкриттю творчого потенціалу студентів. **Висновки.** Ефективна організація самостійної роботи не лише сприяє вдосконаленню вокальної майстерності, а й стимулює розвиток індивідуальних здібностей, що забезпечує розкриття потенціалу студентів та досягнення високого рівня професіоналізму.

Ключові слова: самостійна робота, вокалісти, творча особистість, вокальна майстерність, професійні компетентності.

Ovsiiuk Nataliia, Senior Lecturer at the Department of Popular Music, Faculty of Musical Arts, Rivne State Humanitarian University

Self-Directed vocal work as a factor in the formation of the creative personality of a future music teacher

The purpose of this article is to investigate the role of the vocalist's independent work in the process of forming the creative personality of the future music educator, analyzing its impact on professional training and the development of the student's creative potential in the context of music pedagogy. **The methodology** of the research is based on systemic, activity-based, and person-centered approaches, which allow for a comprehensive analysis of the role of independent vocal activity in the formation of the creative personality of the future music educator. The methods of comparison, synthesis, interpretation, and empirical methods were applied to assess the impact of the vocalist's independent work on the development of their professional and creative abilities. **The scientific novelty** of the presented research lies in the in-depth analysis of the influence of independent vocal activity on the development of the future music educator's creative and professional qualities. It has been established that independent vocal work is an essential factor in the formation of the student's creative personality, contributing to their professional growth and improvement of vocal skills. Effective methods and forms of organizing independent work have been explored, which provide optimal conditions for revealing students' creative potential. **Conclusions**. The effective organization of independent work not only enhances vocal skills but also promotes the development of individual creative abilities, ensuring the disclosure of students' creative potential and the achievement of a high level of professionalism.

The key words: Independent work, vocalists, creative personality, vocal mastery, professional competencies.

Постановка проблеми. У контексті сучасної вищої музичної освіти важливим аспектом є вдосконалення методичних підходів, що сприяють активному залученню студентів до самостійного освоєння вокальної техніки та розвитку виконавських і педагогічних навичок. Самостійна робота виступає ключовим елементом у формуванні не лише технічної майстерності, а й у розвитку творчих, інтерпретаційних та педагогічних якостей, необхідних для успішної професійної діяльності майбутніх педагогів-музикантів. Самостійна робота сприяє розвитку рефлексивного мислення, критичного підходу та

креативності, що є складовими професіоналізму. Враховуючи сучасні вимоги до підготовки фахівців, важливо не тільки вдосконалювати технічні навички, але й стимулювати творчу самореалізацію та формувати здатність до глибокого осмислення музики як педагогічного інструменту. Це, в свою чергу, має значний вплив на покращення навчального процесу в закладах мистецької освіти.

Актуальність дослідження. Пошук нових підходів до організації самостійної роботи студентів є важливим напрямом удосконалення їхніх вокальних, творчих та педагогічних компетентностей. Метою дослідження є виявлення найбільш ефективних методів та форм самостійної роботи, які сприяють глибшому засвоєнню вокальної техніки, розвитку інтерпретаційних навичок і рефлексивного мислення. Крім того, важливо дослідити, як самостійна робота впливає на професійну підготовку студентів, готуючи їх до успішної діяльності в майбутній педагогічній кар'єрі, що є необхідною умовою для підвищення якості вищої музичної освіти.

Огляд літератури. Пошук ефективних підходів до організації самостійної роботи студентів здійснюється в наукових дослідженнях, що вивчають вплив цієї діяльності на розвиток професійних компетентностей (В. Бенера [1], Г. Зайчук [3], І. Сінельников [6], І. Шимко [10]). У галузі музично-педагогічної освіти ці проблеми розглядаються у наукових працях Г. Падалки [4], Л. Перетяги [5], О. Стахевич [9]. Організація самостійної роботи студентів у процесі вокальної підготовки є об'єктом досліджень П. Голубєва [2], О. Старовойтова [7], Г. Стасько [8], О. Шулера [11] та ін.

Метою статті є аналіз форм та методів організації самостійної роботи вокаліста в контексті формування творчої особистості майбутнього педагога-музиканта, а також вивчення їхнього впливу на розвиток вокальних навичок, самоконтролю та професійної майстерності.

Об'єктом дослідження є самостійна робота студентів у процесі вокальної підготовки, а **предметом** – форми та методи організації цієї роботи, спрямовані на розвиток вокальних навичок і загальних музичних компетенцій.

Виклад основного матеріалу. Успішне оволодіння вокальною технікою, виконавською майстерністю та повне і переконливе розкриття художнього задуму є неможливими без систематичної самостійної роботи студента-вокаліста. Формування співацького

голосу та розвиток музично-сценічних здібностей є найбільш ефективними, коли студент свідомо і цілеспрямовано закріплює набуті навички, отримані під час занять з педагогом. Наш багаторічний досвід роботи показує, що самостійна діяльність студента (керована та контрольована педагогом) сприяє більш швидкому його творчому розвитку, активізує увагу, уяву, мислення, почуття, організує волю, розвиває допитливість, прагнення до вивчення додаткової музичної та художньої літератури. У процесі самостійної роботи студент оволодіває навичками організованої й продуманої праці, точністю та акуратністю, формує навички самоконтролю, рефлексії та самодисципліни, що є надзвичайно важливим для майбутньої професійної діяльності. Пригадування та відтворення того, що виконувалося на заняттях з педагогом, розвиває та дисциплінує пам'ять на рухи та відчуття (м'язові, слухові, резонаторні тощо), пов'язані з формуванням професійного звуку, музично-смисловими образами та емоціями. Виникає творчий підхід, розвивається творче мислення, уява, без яких неможливе виконання вокалістом музичних творів [6].

Передумовою успішного виконання самостійної роботи є розвиток самоконтролю. У співака самоконтроль — це самостійна оцінка відтвореного звучання. Це можливо, якщо студент чітко знає та уявляє, що і як потрібно відтворити, вміє порівняти своє звучання з еталоном. Ці навички він отримує насамперед на заняттях з вокалу, а потім реалізує їх у самостійній діяльності.

У співака слуховий самоконтроль ускладнений, оскільки, на відміну від інших музикантів-виконавців, він чує себе зсередини, що не завжди збігається з тим, як його чують оточуючі. Формуючи еталон вокального звучання в процесі вокальної підготовки, педагог привчає студента самостійно контролювати своє виконання та оцінювати його. Розвинене почуття самоконтролю стає невід’ємною рисою особистості вокаліста та його життєвою необхідністю. Таким чином, формування самоконтролю тісно пов’язане з розвитком внутрішнього вокального слуху співака як одного з основних компонентів удосконалення співацького голосу.

Ефективність самостійної роботи максимальна, якщо вона проводиться систематично та організована в чітко структуровану систему. Основою цієї системи є поступове збільшення обсягу завдань, що згодом повинно перерости в сталу потребу в самостійній

діяльності. На початкових етапах навчання для педагога важливо визначити, які завдання студент може виконувати самостійно на даному етапі. Залежно від навчальних цілей, самостійна робота може мати різні форми: підготовчу, що створює сприятливі умови для засвоєння вокальних навичок на заняттях; тренувальну, що сприяє закріпленню та розвитку вокальних навичок; контрольну, яка передбачає самостійну підготовку студентом вправ, вокалізів та творів з аналізом їх вокально-технічних та художніх особливостей. Останній вид роботи, окрім практичних навичок і вмінь управління голосом, сприяє формуванню знань у галузі вокальної методики та вокального мистецтва [10]. Усі види самостійної роботи в процесі навчання молодого співака повинні здійснюватися під ретельним контролем педагога.

На молодших курсах особливу увагу слід приділяти розвитку елементарних вокальних навичок: контролю за співацьким вдихом і видихом, роботі артикуляційного апарата, корекції природних дефектів мови, напруженості м'язів обличчя та тіла, положенню корпусу тощо. Усі ці аспекти досягаються тривалою роботою над спеціальними вправами, що сприяють формуванню необхідних рефлекторних зв'язків і їх закріпленню. Часткове перенесення цих завдань на самостійну роботу студента пришвидшує темп навчання та підвищує рівень володіння вокальними навичками, звільняючи час на занятті.

Студентам молодших курсів необхідно регулярно надавати домашні завдання. Вони повинні, насамперед, стосуватися співацького вдиху та видиху, тренування дихальних м'язів, розвитку рухливості м'якого піднебіння, зівка, розслаблення щелепи, правильного положення рота, губ, постави корпусу, положення голови, рук, ніг тощо. До цього слід додати знання факторів, що зміцнюють організм без шкоди для голосу, а також правил гігієни голосу, які сприяють ефективній його роботі.

Коректно підібрані вправи сприяють формуванню високої позиції голосу, збагачують тембр за рахунок резонування в грудному та головному відділах голосового апарату, що є важливим для досягнення однорідного звучання голосу без помітних переходів між регістрами. Студентам можна запропонувати завдання для тренування м'язів діафрагми та преса, що не пов'язані з циклом дихання, а згодом – із включенням дихання; вправи для тренування міжреберних м'язів

та дихання в різних вихідних положеннях (стоячи, сидячи, лежачи, під час ходьби тощо), а також дихальні вправи, пов'язані з фонуванням. Рекомендується вокалістам виконувати ці вправи щодня по 5 - 10 хвилин кілька разів на день. При цьому необхідно досягти того, щоб студент у класі, а згодом і вдома, навчився диференціювати роботу м'язів вдиху та м'язів видиху, що сприяє розвитку відчуття співацької опори.

Саме відчуття співацької опори є досить індивідуальним і в значній мірі залежить від координації роботи всіх компонентів співу: гортані, дихання, резонаторів, артикуляційного апарата тощо. Тому, надаючи завдання для відпрацювання елементів техніки співу та контролюючи точність виконання поставлених завдань, педагог повинен враховувати індивідуальні особливості студента [7].

Наступним етапом у розвитку самостійної роботи вокаліста є формування у нього правильного уявлення про співацький звук, який надається педагогом під час заняття. Поступово розвивається еталон вокального звучання. Студент починає аналізувати якість свого власного голосу та оцінювати звучання голосів своїх однолітків. Таким чином, завдяки систематичній роботі в класі та вдома, у студента формуються вокальний слух і слуховий самоконтроль.

Однією з актуальних проблем у навчанні вокальному мистецтву є формування правильної дикції, при якій приголосні звуки вимовляються чітко, а голосні співаються чисто та визначено. Практика показує, що часто учні, які займаються співом, мають труднощі з вимовою, їх артикуляційний апарат є або в'ялим, або зажатим. Зважаючи на ці недоліки, під час навчальної роботи в класі необхідно пропонувати студентам домашні завдання, спрямовані на покращення дикції. Це можуть бути беззвучні вправи або вправи на окремі звуки. Для досягнення кращих результатів доцільно рекомендувати вокалістам під час самостійної роботи перед дзеркалом контролювати правильність положення язика, губ, а також м'язів обличчя та шиї, забезпечуючи їх розслабленість.

Після досягнення рівномірності звучання на голосних можна перейти до слів. Чіткість артикуляції та звучання слів формується через вимову та спів складів, слів і фраз, спеціально підібраних для кожного студента. Самостійна робота в цьому контексті сприяє більш швидкому подоланню фонетичних труднощів, що виникають під час навчання вокальному мистецтву.

Одним із важливих факторів розвитку та збереження голосу є підтримка вільного м'язового та психологічного стану під час співу. Співак має витрачати стільки м'язової енергії, скільки необхідно для відтворення висоти та сили бажаного звуку. Метою вправ є навчити студента свідомо розслабляти м'язи в процесі співу, що допомагає запобігти м'язовому та нервово-психічному перенапруженню і втомі. Аутогенне тренування сприяє зняттю нервового напруження, розвитку самоконтролю та формуванню волі у вокалістів [11].

Залежно від здібностей та професійного розвитку студента, на старших курсах можна дозволяти самостійне виконання розспівів. У самостійну практику включаються лише ті вправи, які студент міцно засвоїв під керівництвом педагога. Їх має бути небагато (3-4), але вони повинні сприяти правильному відтворенню атаки звуку, формуванню високої позиції звучання, організації опори тощо.

Молодому співакові необхідно оволодіти навичками грамотного прочитання літературного та музичного тексту. Внутрішнє осмислення єдності музики та поетичного тексту, виховання навичок перевтілення, виразності вимови кожної фрази та художньо-психологічна правдивість виконання – це основні складові професійної майстерності вокаліста. Чути і розуміти мову музики, інтонацію вокальної мови, вміння співпереживати герою, пропустити через свою свідомість задум композитора – це основне завдання виконавця. І чим вища культура та ширший слуховий досвід співака, тим більше естетичного задоволення отримує як він сам, так і слухач. Ці уміння та навички молодий співак набуває в процесі навчання та самостійної роботи. Крім того, самостійна діяльність має суттєву значущість для співака ще й тому, що сприяє розвитку музикальності, почуття ритму та форми, а також формуванню вміння швидко й точно вивчати текст через активізацію всіх видів пам'яті (зорової, слухової, моторної).

Умовою ефективного виконання домашнього завдання є конкретність та чіткість поставлених цілей. Педагогу необхідно детально пояснити студенту мету завдання, шляхи його виконання, звертаючи увагу на важливі аспекти та потенційні труднощі, що можуть виникнути під час самостійної роботи. Водночас важливо, щоб завдання не супроводжувалося надмірною кількістю інструкцій, що можуть перевантажити свідомість студента. Завдання повинно мати чітко сформульовану мету та містити методичні поради, які є

зрозумілими для студента. Велику роль у ефективності самостійної роботи в навчанні співу відіграє якість керівництва цим процесом з боку педагога. Самостійна робота молодого співака триває протягом усього його життя. З роками вона лише ускладнюється, набуваючи нових і нових форм.

Наприкінці слід зазначити, що коло проблем, які вирішує виконавець у процесі самостійної діяльності, є більш багатогранним і різноманітним. Ця робота охоплює лише окремі аспекти, здебільшого пов'язані з початковим етапом навчання молодого співака. Згодом, по мірі набуття досвіду та розвитку вокальних навичок, самостійна робота повинна поступово переходити на нові рівні складності. Вона включатиме більш глибокий аналіз і самоконтроль, розширення репертуару, вдосконалення технічних та художніх аспектів виконання. Окрім того, значною мірою змінюватиметься її спрямованість, адже самостійна діяльність на більш пізніх етапах навчання має на меті не лише закріплення і вдосконалення набутих навичок, а й розвиток інтерпретаційних здібностей, творчого підходу до виконання.

Висновки. Самостійна робота є важливою складовою навчального процесу вокаліста, що сприяє розвитку основних вокальних навичок, самоконтролю та художньо-виразних здібностей. Ефективність цієї роботи залежить від правильної організації навчального процесу та систематичної підтримки та керівництва з боку педагога, який має враховувати індивідуальні особливості кожного студента. На початкових етапах навчання самостійна діяльність орієнтована на освоєння базових вокальних технік, таких як правильне дихання, артикуляція та формування голосової опори. З часом, у міру удосконалення вокальних навичок, самостійна робота набуває більшої складності, включаючи технічні завдання та творчі вправи, що сприяють розвитку виразності та майстерності виконання. Важливим аспектом є формування самоконтролю та рефлексії, які охоплюють як технічну майстерність, так і емоційну чутливість під час виконання. На більш пізніх етапах самостійна робота зосереджується на розширенні репертуару, вдосконаленні вокальних і виконавських якостей, формуванні індивідуального стилю виконання.

Перспективи подальших наукових розвідок у контексті самостійної роботи вокалістів включають аналіз впливу індивідуальних психологічних і фізіологічних характеристик студентів на ефективність їхньої самостійної діяльності, зокрема

вивчення ролі мотивації, стресостійкості та емоційної зрілості. Важливим напрямком є також дослідження використання сучасних інформаційно-комунікаційних технологій, таких як цифрові платформи та мобільні додатки, для оптимізації процесу самостійного навчання. Крім того, актуальним є розробка методик інтеграції самостійної роботи в загальний навчальний процес з урахуванням індивідуальних особливостей студентів для створення персоналізованих стратегій навчання.

Список використаних джерел і літератури:

1. Бенера В.Є. Розвиток вітчизняного досвіду організації самостійної роботи студентів у сучасній практиці вищої школи України. *Актуальні проблеми гуманітарної освіти*. Кременець: ВЦ КОГПІ ім. Шевченка. 2015. В. 12. С. 3–7.
2. Голубєв П.В. Поради молодим педагогам-вокалістам. Київ: Музична Україна, 1983. 62 с.
3. Зайчук Г.М., Романова М.І. Самостійна робота студентів як фактор формування професійної компетентності майбутнього фахівця. *Педагогіка вищої та середньої школи.* Кривий Ріг: КДПУ. 2011. Вип. 32. С. 145–151.
4. Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва. Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін. Київ: Освіта України, 2008. 272 с.
5. Перетяга Л.Є. Формування у студентів педагогічного навчального закладу ціннісного ставлення до голосу як перший етап в роботі по формуванню голосової культури. *Педагогіка та психологія*. Харків. 2014. В. № 46. С. 100–105.
6. Сінельніков І., Остапенко Л. Самостійна робота як складова формування професійної майстерності студента-вокаліста. *Нова педагогічна думка*. 2018. № 3 (95). С. 148–151.
7. Старовойтова О.Є. Деякі поради з охорони голосу співаків естрадного напрямку (з досвіду роботи). Луганськ: ЛНУ ім. Т. Шевченка. 2017. 226 с.
8. Стасько Г.Є. Психотехніка співу у сучасній вокальній педагогіці. Івано-Франківськ: ПНУ ім. В. Стефаника. 2011, 175 с.
9. Стахевич О. Основи вокальної педагогіки: навч. посіб. Ч. 1. Суми, 2002. 91 с.
10. Шимко І.М. Дидактичні умови організації самостійної роботи студентів вищих навчальних закладів: автореф. дис. … канд. пед. наук: 13.00.04 «Професійна освіта». Кривий Ріг, 2003. 20 с.
11. Шуляр О.Д. Методичні поради з питань організації самостійної роботи студентів з постановки голосу (на допомогу вокалістам-початківцям). Інституту мистецтв ПНУ ім. В. Стефаника, 2017. 84 с.

References:

1. Benera, V.Ye. (2015). The Development of Domestic Experience in Organizing Independent Student Work in the Modern Practice of Higher Education in Ukraine.

Current Issues in Humanities Education. Kremenets: VC KOGPI named after Taras Shevchenko, 12, 3–7 [in Ukrainian].
2. Golubyev, P.V. (1983). Advice for Young Pedagogues-Vocalists. Kyiv: Musical Ukraine, 62 [in Ukrainian].
3. Zaychuk, H.M., Romanova, M.I. (2011). Independent Student Work as a Factor in Shaping the Professional Competence of Future Specialists. *Pedagogy of Higher and Secondary Schools*. Kryvyi Rih: KDPU, 32, 145–151 [in Ukrainian].
4. Padalka, H.M. (2008). Pedagogy of Art. Theory and Methodology of Teaching Artistic Disciplines. Kyiv: Education of Ukraine, 272 [in Ukrainian].
5. Peretyaha, L.Ye. (2014). Formation of Students' Value Attitudes Towards the Voice as the First Stage in the Development of Vocal Culture in Pedagogical Educational Institutions. *Pedagogy and Psychology*. Kharkiv, 46, 100–105 [in Ukrainian].
6. Sinelnikov, I., Ostapenko, L. (2018). Independent Work as a Component in Forming the Professional Skill of a Student-Vocalist. *New Pedagogical Thought*, 3 (95), 148–151 [in Ukrainian].
7. Starovoytova, O.Ye. (2017). Some Advice on Protecting the Voices of Pop Singers (from work experie). Luhansk: LNU named after T. Shevchenko, 226 [in Ukrainian].
8. Stasko, H.Ye. (2011). Psychotechnics of Singing in Modern Vocal Pedagogy. Ivano-Frankivsk: PNU named after V. Stefanik, 175 [in Ukrainian].
9. Stakhevych, O. (2002). Basics of Vocal Pedagogy. Textbook. P. 1. Sumy, 91 [in Ukrainian].
10. Shymko, I.M. (2003). Didactic Conditions for Organizing Independent Work of Students in Higher Educational Institutions: Author's abstract of dissertation … Candidate of Pedagogical Sciences: 13.00.04 "Vocational Education", Kryvyi Rih, 20 [in Ukrainian].
11. Shulyar, O.D. (2017). Methodical Recommendations on Organizing Independent Work of Students in Voice Training (for beginner vocalists). Institute of Arts of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, 84 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 29 березня 2025 року

З М І С Т

Музична культура Дніпропетровщини та Українське музичне мистецтво

Music culture of Dnipropetrovsk region and Ukrainian musical art

Щітова С.А.
ПАРТИТА «НЕЗЛАМНА УКРАЇНА» В СИСТЕМІ ЖАНРОВИХ ПРІОРИТЕТІВ ВАЛЕНТИНИ МАРТИНЮК 3

Тулянцев А.А., Ковнір С.М.
ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ ІВАНА ПАТОРЖИНСЬКОГО ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ ст. ЯК ФЕНОМЕН ДІЯЛЬНОСТІ КАТЕРИНОСЛАВСЬКОЇ КОНСЕРВАТОРІЇ 11

Лисенко Я.О., Писаренко Ю.В.
МУЗИЧНЕ ПРОСВІТНИЦТВО ТА ЙОГО РІЗНОВИДИ В ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ (на прикладі Дніпропетровщини) 27

Berezutska M.
REPERTOIRE AS THE BASIS OF ENSEMBLE-PERFORMING CREATIVITY (for the example bandura ensemble „Charivnytsia”) 45

Купіна Д.Д., Пушкар В.В.
КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНА ЦІЛІСНІСТЬ «П’ЯТИ МІШАНИХ ХОРІВ БЕЗ СУПРОВОДУ» ор. 64 Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО НА СЛОВА М. РИЛЬСЬКОГО 55

Лебедь В.О.
СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА КАМЕРНА МУЗИКА В КЛАСІ САКСОФОНА (на прикладі твору В. Рунчака «Згадуючи забуту мелодію» для альт-саксофона та фортепіано) 69

Осадча В.М.
ДОСЛІДЖЕННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СПІВОЧОГО СТИЛЮ АВТЕНТИЧНОГО ВИКОНАВСТВА УКРАЇНИ В КІНЦІ ХХ – НА ПОЧАТКУ ХХІ ст. 79

Мазур Т.Г.
ОБРАЗНІСТЬ І НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ В УКРАЇНСЬКІЙ СУЧАСНІЙ ПРОГРАМНІЙ МУЗИЦІ ДЛЯ КЛАРНЕТА (на прикладі творів композиторів Дніпропетровщини) 91

Музичне виконавство і педагогіка
Musical performing and pedagogic

Скляров О.Д.
ОРГАННЕ І ФОРТЕПІАННЕ МИСТЕЦТВО С. ФРАНКА В ЕВОЛЮЦІЇ ФРАНЦУЗЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ 101

Писаренко Ю.В.
ПОСТБОП ТА НОВІ ШЛЯХИ ДЖАЗОВОГО ВОКАЛУ (за матеріалами інтерв'ю Джазмейї Хорн) 112

Буйновська Д.С.
«ВІЗУАЛІЗОВАНЕ ВИКОНАВСТВО» УКРАЇНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ В БАНДУРНОМУ МИСТЕЦТВІ 123

Макаренко О.І.
ІННОВАЦІЙНЕ ТРАКТУВАННЯ ДУХОВНИХ ЖАНРІВ МЕСИ І РЕКВІЄМУ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ 136

Василенко О.С.
«OPALE CONCERTO» ДЛЯ БАЯНА ЗІ СТРУННИМ ОРКЕСТРОМ Р.ГАЛЬЯНО ЯК ЯВИЩЕ СУЧАСНОГО ФРАНЦУЗЬКОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА 145

Берестовська О.В.
РОБОТ-ДИРИГЕНТ, ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ І СИМФОНІЧНИЙ ОРКЕСТР: ВИКЛИКИ І ПЕРСПЕКТИВИ МУЗИЧНОЇ КОМУНІКАЦІЇ В ХХІ СТОЛІТТІ 161

Булгак Д.С., Лишак А.С.
ОСОБЛИВОСТІ БУДОВИ ІМПРОВІЗАЦІЙ В КОМПОЗИЦІЯХ МІЛТА ДЖЕКСОНА (на прикладі джазового стандарту «All the things you are») 176

Яськів А.Б.
ФРАНЦУЗЬКА ШКОЛА ГРИ НА САКСОФОНІ: ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ 190

Палаженко О.П., Цюлюпа С.Д., Нярба Р.В.
ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОЗВИТКУ МЕТРОРИТМІЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ В СТУДЕНТІВ У ПРОЦЕСІ ЗАНЯТЬ В ОРКЕСТРОВОМУ КОЛЕКТИВІ 206

Башмакова Н.В.
ТВОРЧІСТЬ РАФАЕЛЕ КАЛАЧЕ ЯК ФЕНОМЕН ДІЯЛЬНІСНОГО УНІВЕРСАЛІЗМУ В МАНДОЛІННОМУ МИСТЕЦТВІ 215

Палійчук І.С.
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ АНДРІЯ ЛЕГКОГО: ВІД АВАНГАРДУ ДО МІНІМАЛІЗМУ 228

Якимчук О.М.
КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ БОГДАНА СЕГІНА: МУЗИКА, ГУЧНІША ЗА СЛОВА 238

Гавеля О.М., Гавеля О.Р.
АРТТЕРАПЕВТИЧНІ ТЕХНІКИ РОБОТИ З ЖІНОЧНІСТЮ: ПРОЄКЦІЯ ЖІНОЧИХ АРХЕТИПІВ, РОБОТА З МАК, ЗАСТОСУВАННЯ ЗАСОБІВ ІЗОТЕРАПІЇ ТА МУЗИКОТЕРАПІЇ 249

Булгак Д.С., Жеменюк О.О., Акіменко Ю.С.
ПРИНЦИП БУДОВИ ІМПРОВІЗАЦІЙ СЛАЙДА ХЕМПТОНА ТА КЕРТІСА ФУЛЛЕРА (на прикладі композиції „Autumn leaves”) 260

Теоретичні та історичні проблеми музичного мистецтва

Theoretic and historical problems of musical art

Новіков Ю.М., Калашник М.П., Хіріна Г.О.
ПОНЯТТЯ «МИТЕЦЬ»: НОВІ КОМПЕТЕНЦІЇ, РОЛЬ ТА МІСЦЕ У СУСПІЛЬСТВІ В УМОВАХ СУЧАСНИХ СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ (філософсько-мистецтвознавчий аналіз) 276

Капітонова К.П., Шиліна Н.С.
ДВОПЛАНОВІСТЬ ДРАМАТУРГІЇ ОПЕРИ «СТРАШНА ПОМСТА» ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА 290

Цвєтінський Я.А.
ПРАКТИЧНИЙ ПІДХІД ДО ПОБУДОВИ ЗБАЛАНСОВАНОГО ЗВУЧАННЯ ДЖАЗОВОГО АНСАМБЛЮ ПРИ ВИКОРИСТАННІ НЕТИПОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ (на прикладі бандури) 301

Пірус В.С., Пірус В.В.
ХУДОЖНЄ ПЕРЕВТІЛЕННЯ ВОКАЛІСТА: ВІД ТЕХНІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ДО СЦЕНІЧНОГО АРТИСТИЗМУ 315

Yeremenko O.
CHINESE PIANO ART: HISTORICAL PREREQUISITES OF FORMATION AND DEVELOPMENT 325

Бондарчук В.І.
СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ВИКОНАВСТВА НА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ У МІСТІ ОДЕСА 339

Мальцева О.Г., Данильченко Л.Т., Діте Л.А.
СУЧАСНІ АСПЕКТИ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА 357

Демченко Д.А.
«ПАРАДИГМА LIVE CODING»: НОВИЙ ПІДХІД ДО ВЗАЄМОДІЇ КОМПОЗИТОРА З КОМП'ЮТЕРОМ (авторський код на прикладі композиції «Еріда») 367

Волощук Ю.І., Вакалюк П.В., Дутчак В.Г.
КВАРТЕТ У СВІТОВІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ: ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ 380

Старко В.Г.
ВНЕСОК АКАДЕМІКА В.М. АПАТСЬКОГО У РОЗВИТОК ФАГОТОВОЇ ШКОЛИ В УКРАЇНІ 395

Катриняк Б.М.
РЕЗУЛЬТАТИВНА БАГАТОГРАННІСТЬ МИТЦЯ, ФУНДАТОРА ЛЬВІВСЬКОЇ ТРУБНОЇ ШКОЛИ ІГОРЯ СЕМЕНОВИЧА ГИШКИ 409

Овсіюк Н.М.
САМОСТІЙНА РОБОТА ВОКАЛІСТА ЯК ФАКТОР ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ МАЙБУТНЬОГО ПЕДАГОГА-МУЗИКАНТА 418

Наукове видання

Музикознавча думка Дніпропетровщини

Випуск 28 (1, 2025)

Відповідальний за випуск:
редактор-упорядник
В.В. Громченко

Коректор
Ю.В. Гончаров

Підписано до друку 01.07.2025 р.
Формат 60х84/16. Папір офсетний.
Гарнітура Time New Roman.
Друк цифровий. Ум. друк 16,5
Наклад 100 пр. Зам. № 8/25

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