

Міністерство освіти і науки України
Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка



СЛОБОЖАНСЬКІ МИСТЕЦЬКІ СТУДІЇ

НАУКОВИЙ ЖУРНАЛ

Випуск 3 (06), 2024



Видавничий дім
«Гельветика»
2024

Засновник – Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка

Журнал «Слобожанські мистецькі студії» засновано в 2023 році, виходить 3 рази на рік

Реєстрація суб'єкта у сфері друкованих медіа:

Рішення Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення № 479 від 29.02.2024 року

Ідентифікатор медіа: R30-03341

Фахова реєстрація (категорія «Б»): Наказ МОН України № 768 від 20 червня 2023 року (додаток 3)

Галузь знань: культура і мистецтво

Спеціальність: 025 – Музичне мистецтво

Друкується згідно з рішенням вченої ради

Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

Протокол № 3 від 28.10.2024 р.

Редакційна колегія:

Головний редактор:

Зав'ялова О. К. – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри мистецтвознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

Члени редакційної колегії:

Бермес І. Л. – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

Гельмут Льюс – доктор габілітований, професор, Лейпцизький університет

Єрмоєнко А. Ю. – кандидат мистецтвознавства, доцент Навчально-наукового інституту культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

Булах Т. Б. – кандидат мистецтвознавства, доцент, учений секретар ректорату Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв

Калашник М. П. – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичного мистецтва Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди

Лігус О. М. – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музикознавства та музичної освіти Київського університету імені Бориса Грінченка

Савченко Г. С. – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Стахевич О. Г. – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музикознавства та культурології, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка

Сторонська Н. З. – кандидат мистецтвознавства, доцент, провідний концертмейстер кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

Устименко-Косоріч О. А. – доктор педагогічних наук, кандидат мистецтвознавства, професор, директор ННІ культури і мистецтв, професор кафедри хореографії та музичного мистецтва, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка

Черноіваненко А. Д. – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри народних інструментів Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Чжан Сянюн – кандидат мистецтвознавства, професор, професор факультету мистецтв Північного національного університету м. Іньчуань, провінція Нінся

Статті у виданні перевірені на наявність плагіату за допомогою програмного забезпечення

StrikePlagiarism.com від польської компанії Plagiat.pl.

Мови видання: українська, англійська, німецька, польська, іспанська, французька, болгарська.

ISSN 2786-8214 (print)

ISSN 2786-8222 (online)

© Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, 2024

ЗМІСТ

Антонюк Ірина Миколаївна Камерно-ансамблева діяльність українських мистців у Північному Китаї в першій половині ХХ століття.....	7
Ань Лу Риси дуєтної поліфонії у фактурі фортепіанних прелюдій К. Дебюссі.....	12
Афоніна Олена Сталівна, Зав'ялова Ольга Костянтинівна Особистість Євсевія Мандичевського в ракурсі історії та музичної культури Буковини	19
Богачова-Стрельцова Лілія Генадіївна Музичне служіння у протестантському обряді: історичні витоки та сучасні виклики.....	25
Булах Тетяна Борисівна Музика поклоніння як мистецько-соціологічний феномен.....	31
Ван Цзянін Універсальність мистецьких постатей в музичній культурі Китаю ХХ – початку ХХІ століття.....	35
Василенко Олександр Сергійович Творчість Сампо Хаапамякі в контексті розвитку жанру концерту для чвертьтонового баяна з оркестром.....	40
Галела Христина Василівна, Щур Людмила Богданівна Український вокально-естрадний репертуар в «інтер'єрі» постмодерну.....	47
Грінченко Алла Миколаївна Специфіка організації піаністичних рухів в процесі гри на фортепіано.....	52
Гура Вікторія Вікторівна, Устименко-Косоріч Олена Анатоліївна, Губський Олександр Олександрович Валторна: історія, теорія, виконавська практика.....	57
Данильченко Юлія Андріївна, Скакун Катерина Дмитрівна Препаровані інструменти: флейта & фортепіано.....	62
Данильченко Юлія Андріївна Особливості організації диригентом репетиційного процесу з професійним, студентським або дитячим колективом.....	67
Ding Zhuxiang Historical and cultural aspects of the evolution of two-piano music in China.....	72
Задорожна Тетяна Андріївна Концептосфера української академічної пісні в контексті методологічних принципів аналізу музично-поетичних співвідношень.....	76
Коваленко Анатолій Сергійович Формування та удосконалення аплікатурного мислення гітаристів у процесі професійної підготовки інструменталістів-виконавців.....	82
Кравчук Дмитро Олексійович Жанрово-стильові аспекти Сонатини для тромбона та фортепіано Ж. Кастареда.....	87
Лазечко Назар Володимирович Ментальні інтенції українського модерну й авангарду та їх втілення у камерно-інструментальній творчості галицьких композиторів першої третини ХХ ст.....	91
Лермонтова Олена Олександрівна Феномен оркестру народних інструментів у сучасному національному музикологічному дискурсі.....	96
Чже Ло Тембрально-звуковий імідж сольної партії у концертах для труби з оркестром композиторів одеської школи.....	103
Мамікіна Анжеліна Іванівна Інтерпретаційно-виконавські уміння як професійне надбання музиканта-піаніста.....	109
Чжоу Ні Синтез східної і західної культурних традицій у музичній діяльності Сіцянь Лі.....	114
Парашук Тарас Володимирович Інтерпретаційні концепції Другого концерту для труби з оркестром м. Бердієва.....	120

Privalova Olga Hryhorivna Review of choral creativity protestant churches of the baptist denomination of Kyiv region boundaries of the XX – XXI centuries.....	124
Руденко Олександр Федорович Культура Данії першої половини ХІХ століття.....	129
Смоляк Олег Степанович, Водяний Богдан Остапович, Романюк Ірина Вікторівна Структурно-семантичний інваріант музичного тексту як тексту культури: практичний аспект.....	134
Філатова Тетяна Володимирівна, Зінченко-Гоцуляк Вероніка Михайлівна Ладотональні та колористичні функції гармонії Оркестрової сюїти №2 з балету «Дафніс та Хлоя» Моріса Равеля.....	141
Фоломєєва Наталія Аркадіївна Вокальна мелізMATика в дискурсі сучасної популярної музики.....	147
Цуй Цзінге Дуетність як принцип ансамблевого письма в фортепіанному тріо № 1 ор. 7 та струнному квартеті № 2 ор. 4 Б. Лятошинського.....	152
Цуй Цзін Камерно-вокальна музика Віктора Косенка: інтерпретаційні аспекти.....	157
Чжан Цзелінь Композиторсько-виконавська творчість китайської співачки Са Дін Дін в контексті сучасного музикознавства.....	163
Чжан Цзінцю, Стахевич Олександр Григорович Ранньокласичний концерт для труби з оркестром у музичному просторі Німеччини	167
Юань Аньні Композиторсько-виконавська творчість китайського співака Дао Лана в контексті культурних традицій.....	173
Ян Цзін Фортепіанна фактура в українському музикознавчому дискурсі.....	178
Яо Бінь Втілення ідеї споглядання як вияву східного мислення в творах європейських композиторів (на прикладі аналізу «Пагод» К. Дебюссі).....	184

CONTENT

Antonyuk Iryna Chamber-ensemble activities of Ukrainian artists in Northern China in the first half of the 20th century.....	7
An Lu Characteristics of duet polyphony in texture K. Debussy's piano preludes.....	12
Afonina Olena, Zavalova Olga The personality of Eusevii Mandychevsky in the perspective of the history and musical culture of Bukovina.....	19
Bogachova-Strletsova Liliya Musical service in the Protestant rite: historical origins and modern challenges.....	25
Bulakh Tetiana Worship music as an artistic and sociological phenomenon.....	31
Wang Jianing The universality of the artist in the musical culture of China in the 20th and early 21st centuries.....	35
Vasylenko Oleksandr The creativity of Sampo Haapamäki in the context of the development of the genre of the concert for the quarter-tone accordion with the orchestra.....	40
Halela Khrystyna, Shchur Liudmyla Ukrainian vocal and pop repertoire in the "interior" of postmodernity.....	47
Hrinchenko Alla Specificity of the organization of pianist movements in the process of playing the piano.....	52
Hura Victoria, Ustymenko-Kosorich Olena, Hubsnyi Oleksandr Horn: history, theory, performance practice.....	57
Danylchenko Yuliia, Skakun Kateryna Prepared instruments: flute & piano.....	62
Danylchenko Yuliia Peculiarities of the conductor's organization of the rehearsal process with a professional, student, or children's ensemble.....	67
Ding Zhuxiang Historical and cultural aspects of the evolution of two-piano music in China.....	72
Zadorozna Tetyana The conceptual sphere of Ukrainian academic song in the context of methodological bases of analysis of musical and poetic correlations.....	76
Kovalenko Anatolii Formation and improvement of fingering thinking in guitarists during the professional training of performing instrumentalists.....	82
Kravchuk Dmytro Genre and style aspects Sonatas for trombone and piano by J. Castared.....	87
Lazechko Nazar Mental intentions of Ukrainian modern and avant-garde and their implementation in the musical work of Galician composers of the third half of the XX century.....	91
Liermontova Olena The phenomenon of the folk instrumental orchestra in the contemporary national musicological discourse.....	96
Zhe Luo The timbral-sound image of the soloist's part in Odesa composers' trumpet concert.....	103
Mamykina Anzhelina Interpretation and performance skills as a professional acquisition of a musician-pianist.....	109
Zhou Ni Synthesis of Eastern and Western cultural traditions in the musical activity of Siqian Li.....	114
Parashchuk Taras Interpretive concepts of Second Trumpet Concerto by M. Berdyeu.....	120
Pryvalova Olga Review of choral creativity protestant churches of the baptist denomination of Kyiv region boundaries of the XX – XXI centuries.....	124

Rudenko Oleksandr	
Culture of Denmark in the first half of the 19th century.....	129
Smoliak Oleh, Vodiani Bohdan, Romaniuk Iryna	
Structural and semantic invariant of the musical text as a cultural text: a practical aspect.....	134
Filatova Tetyana, Zinchenko-Hotsuliak Veronika	
Ladotonal and coloristic functions of the harmony of the Orchestral Suite No. 2 from the ballet “Daphnis and Chloe” by Maurice Ravel.....	141
Folomicieva Nataliia	
Vocal melismatics in discourse of contemporary popular music.....	147
Cui Jingge	
Duetness as a principle of ensemble writing in the Piano Trio No. 1 or. 7 and String Quartet No. 2 or. 4 by B. Lyatoshinsky.....	152
Cui Jing	
Vocal chamber music of Viktor Kosenko: interpretational aspects.....	157
Zhang Jieli	
Composing and performing creativity of the Chinese singer Sa Ding Ding in the context of modern musicology.....	163
Zhang Jinqiu, Stakhevyeh Oleksandr	
Early classical Trumpet Concert with Orchestra in the musical space of Germany.....	167
Yuan Anni	
Composing and performing creativity of the Chinese singer Dao Lan in the context of cultural traditions.....	173
Yang Jing	
Piano texture in the Ukrainian musicological discourse.....	178
Yao Bing	
The embodiment of the idea of the idea of contemplation as a manifestation of oriental thinking in the works of European composers (on the example, the analysis of “Pagoda” K. Debussy).....	184

КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВА ДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ МИСТЦІВ У ПІВНІЧНОМУ КИТАЇ В ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ

Антонюк Ірина Миколаївна,

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри історії музики

Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка

ORCID ID: 0000-0002-4979-3828

Статтю присвячено розгляду форм камерно-ансамблевої діяльності українських мистців, що діяли на півночі Китаю впродовж першої половини ХХ століття. Визначено постаті провідних персоналій, розглянуто різнобічність аспектів їх діяльності як виконавців, педагогів та суспільно-музичних діячів. Простежено напрями концертної діяльності ряду українських камерних вокальних та інструментальних виконавців, висвітлено їх долі після повернення в Україну. Спираючись на матеріали архівних періодичних видань першої половини ХХ ст. та спогади сучасників, у статті досліджено постаті скрипаля Олександра Дзигара як блискучого виконавця-ансамбліста, активного члена товариства «Українська Далекосхідна Січ» і палкого пропагандиста в Китаї творів українських композиторів; Володимира Трахтенберга охарактеризовано як організатора інтенсивного концертного життя, як видатного педагога, засновника і очільника першої музичної школи та Вищої музичної школи в Харбіні, наведено перелік його найвидатніших учнів, як засновника першого струнного квартету Північного Китаю та активного пропагандиста в Китаї камерно-ансамблевого виконавства. При вивченні архівних матеріалів виявлено невідомі раніше унікальні факти поширення в Китаї окремих творів західноукраїнського композитора Ярослава Лопатинського ще за його життя. Підкреслено значущість ролі українських музикантів у збереженні в еміграції національної професійної самосвідомості та продовженні розвитку традицій українського музичного мистецтва. Підсумовано про результати піднесення рівня культурного життя української громади на півночі Китаю та про вплив українських музикантів на розвиток китайського національного музичного мистецтва шляхом інтенсифікації концертного життя, заснування музичних навчальних закладів та запровадження нової для китайського музичного мистецтва форми камерно-ансамблевого музикування.

Ключові слова: виконавство, вокальні та інструментальні твори, ансамбль, педагог, суспільно-музичний діяч, національні традиції, соціокультурні процеси.

Antonyuk Iryna. Chamber-ensemble activities of Ukrainian artists in Northern China in the first half of the 20th century

The article is devoted to the consideration of the forms of chamber-ensemble activities of Ukrainian artists who worked in the north of China during the first half of the 20th century. The figures of leading personalities are identified, the versatility of aspects of their activities as performers, teachers and social and musical figures is considered. The directions of concert activities of a number of Ukrainian chamber vocal and instrumental performers are traced, and their fates after returning to Ukraine are highlighted. Basing on the materials of archival periodicals of the first half of the 20th century and the memories of contemporaries, the article studies the figure of violinist Oleksandr Dzyhar as a brilliant ensemble performer, an active member of the "Ukrainian Far Eastern Sich" society and an ardent propagandist of the works of Ukrainian composers in China; Volodymyr Trachtenberg is characterized as an organizer of intense concert life, as an outstanding teacher, founder and head of the first music school and the Higher Music School in Harbin, a list of his most outstanding students is given, as of the founder of the first string quartet of North China and an active propagandist of chamber-ensemble performance in China. During the study of archival materials, previously unknown unique facts of spreading individual works of the Western Ukrainian composer Yaroslav Lopatynskyi in China during his lifetime were revealed. The importance of the role of Ukrainian musicians in preserving national professional self-awareness in emigration and continuing the development of the traditions of Ukrainian musical art is emphasized. The results of raising the level of cultural life of the Ukrainian community in the north of China and the influence of Ukrainian musicians on the development of Chinese national musical art through the intensification of concert life, the establishment of musical educational institutions and the introduction of a new form of chamber-ensemble musical activities for Chinese musical art are summarized.

Key words: performance, vocal and instrumental works, ensemble, teacher, social and musical figure, national traditions, sociocultural processes.

Вступ. На початку ХХ ст. в ході розгортання еміграційних процесів багато українських музикантів вирушали на Далекий Схід. В результаті поступового зростаючого їх скупчення в Китаї утворилась чисельна українська громада, в якій виділився великий ряд непересічних і талановитих музикантів, що були справжніми патріотами і прагнули розвивати засади українського музичного мистецтва в далекій чужині.

Особливе місце в їх діяльності, окрім музично-суспільної роботи і продовження в колах українців навчання та концертних виступів, приділялось проблемам становлення і розвитку музичної освіти для китайського населення та запровадження форм камерно-ансамблевого музикування.

Метою статті став аналіз камерно-ансамблевої діяльності в Китаї провідних українських музикантів у першій половині ХХ ст.

Матеріали та методи. Для проведення аналізу було застосовано комплексний методологічний підхід, у якому поєднались музикознавчий, історичний, джерельно-пошуковий та біографічний методи.

Аналіз камерно-ансамблевої діяльності провідних українських виконавців і педагогів було здійснено при аналізі архівних джерел: газет «Харбінський вісник» [9] і «Рубіж» [1; 6], журналу «Концерти. Музична освіта» [3], опублікованих спогадів сучасників В. Ідзьо [2], Г. Сидорова [7] і Л. Щербакової [10], праці сучасного китайського дослідника Лю Шіе Ціна [4]. Статистику процесів масової еміграції українців на Далекий Схід почерпнуто з праць провідних українських істориків А. Попка [5] і В. Трощинського [8].

Результати. Процеси масової еміграції українців на Далекий Схід розпочались наприкінці XIX ст. Про хід розгортання на півночі Китаю українських осередків відзначають у своїх працях найкрупніші дослідники-історики Андрій Попок і Володимир Трощинський. Зокрема, Попок вказує, що масовість українських поселень на Далекому Сході розпочалась у 1883–1897 роках, коли з Одеси пароплавами туди відбуло 24 405 осіб. Внаслідок примусової еміграції до 1916 р. з українських губерній переселилось ще понад 276 000 осіб [5, с. 74]. Вивчаючи українські еміграційні процеси, Трощинський підсумовує, що великі групи українців почали прибувати в Китай, до Маньчжурії, і в 1930 р. там проживало вже до 45 000 українців різних професій (будівельників, учителів, письменників, музикантів тощо), число яких продовжувало збільшуватись [8, с. 29].

Впродовж цього тривалого періоду, що продовжувався майже пів століття, у вельми чисельній українській громаді сформувались усі форми життя, необхідні для її повноцінного існування. Зокрема, в музичному житті сформувались якісні форми освітньо-педагогічної, концертної, музично-театральної, публіцистичної, видавничої діяльності, які продуктивно розвивались аж до часу окупації Китаю японцями – коли ситуація для перебування там емігрантів різних не китайських національних груп ставала особливо небезпечною. Всім, хто не мав китайських паспортів, погрозували насильницьким вигнанням із території держави, киданням у тюрми або навіть фізичною розправою. Особливо гостро це торкнулося й українських мистців, внаслідок чого українсько-китайські музичні взаємини з невеличкими перервами аж до 1980-х рр. майже припинилися.

В той час, коли після закінчення Культурної революції в Китаї (1966–1976) та поступового встановлення дружніх взаємин із багатьма західними державами питання вивчення міжкультурних мистецьких контактів отримало всебічного розвитку, історія музичних взаємин першої половини XX ст. Китаю з Україною залишається більшою мірою маловідомою. На сучасному етапі вже здійснено ряд фундаментальних наукових досліджень музикознавців, істориків, літературознавців, мистецтвознавців, релігієзнавців та ін. про розвиток напрямків співпраці Китаю та України від початку 1980-х рр. до наших днів. Здійснення цих досліджень

реалізовується завдяки всезагальній відкритості опублікованих та інтернет-джерел і доступності науковців до інформації.

Втім, щодо дослідження музичних українсько-китайських взаємин періоду першої половини XX ст. ситуація виявляється значно складнішою. Після окупації Китаю японцями і наступної китайсько-японської війни (1937–1945) усі емігранти, в т. ч. й українці, були змушені полишити Китай. Українські архіви не вціліли, документів про діяльність українських діячів майже не залишилось. Більшість з українців, тікаючи до Австралії чи США, забирали із собою все, що могли вивезти: документи про діяльність українських інституцій, гуртків, багаторічні підшивки українських газет та журналів з фіксацією зокрема музичних подій, записи радіо-передач, фотографії, музичні інструменти, програми концертів, афіші тощо. Тепер усі ці матеріали знаходяться в приватних архівах і є особливо складно доступними для вивчення. Тих українців, що все ж вирішували повернутись на Батьківщину, більшість було відразу страчено або на тривалий час відправлено в табори на Колиму, Соловецькі острови чи в Магадан. Мистецьких діячів жорстоко карали за те, що свого часу вони, тікаючи від переслідувань комуністичного терору, самовільно полишали Україну, що вони пізнали інше життя. Советські партійні чиновники вигадували їм звинувачення в шпіонажі, контрреволюційній діяльності і вважали ворогами, яких слід знищувати.

Матеріали про українців, котрих до Китаю свого часу офіційно відряджав уряд, є доступними для дослідників. Серед таких доступними залишаються відомості про гастрольні виступи співачок Катерини Ліпковської і Марії Машир в 1930-х роках, славетного українського басу Бориса Гмирі в час короткого політичного перемир'я між союстами і Китаєм на зламі 1956/1957 рр. Інформація про перебування в Китаї цих та інших офіційно відряджених музикантів є достатньо висвітленою і в наукових виданнях, і в енциклопедичних матеріалах. З опублікованих джерел стало відомо, що вони виконали в Китаї українські народні пісні «Зацвіла в долині» і «Сонце заходить» в обробці Я. Степового, «Вітер в гаї нагинає лозу» П. Сениці, «Стоїть Явір над водою», «Тихо Дунай воду несе» на сл. І. Франка в обробці М. Лисенка, «Одна гора високая» в обробці А. Коципінського; романси «Зоре моя вечірняя» Г. Гладкого, «Гей, літа орел», «Учітеся, брати мої», «Мені однаково» і «Безмежнеє поле» М. Лисенка, «За думою дума», «Зацвіла в долині» і «Сонце заходить» Я. Степового, «Така її доля» В. Заремби; арії з опер М. Лисенка та С. Гулака-Артемівського. Цінними інформативними джерелами постають публікації про концерти кращих скрипалів світу, що були родом з українських міст: 1927 і 1950 рр. Ієгуді Менухіна (з міста Ялта), 1932 рр. Олександра Могилевського (з м. Умань), 1971 р. Ісаака Стерна (з містечка Кременець).

На сучасному етапі аспекти діяльності, репертуар і значення ролі зірок українського виконавського мистецтва в Китаї в першій половині XX ст. залишаються одними з найменш вивчених у музикознавстві. Згаду-

ючи про репресії проти них досліджено, що 1936 р. було розстріляно диригента Степана Кукурузу; 1938 р. просто з концерту забрано на Луб'янку і негайно розстріляно одеського диригента Давида Гейгнера [10, с. 1-2]; в тюрмі на Уралі закатовано укладача найбільшої на той час в Китаї української бібліотеки Юхима Березовського; відбування покарання в таборах на Колімі зазнав скрипаль Олександр Дзигар, на Соловецьких островах – харківський поет Сергій Алимов, у Володимирському Централі понад десять років відбував покарання диригент Дмитро Таїров. Окремим найяскравішим музикантам все ж вдалося втекти від радянських чиновників: до Японії переїхали співаки Марія Садовська та Олександр Шеманський (звідти згодом вони переїхали до США), до Італії – співачка Віра Кравченко, до Австралії – скрипаль Володимир Трахтенберг; до США – співачка Марія Машир. Кожний з них продовжили в світах свою педагогічну чи виконавську діяльність, продовжуючи популяризувати твори української класики та народної творчості. Наприклад, М. Машир працювала солісткою Українського професійного театру Нью-Йорку і солісткою хору О. Кошиця.

Яким чином все ж вдалось розкрити інформацію про значні здобутки великого ряду видатних українських виконавців і педагогів, що перебували в Китаї впродовж цього періоду, та хоча б частково заповнити існуючі лакуни? В пошуках інформації про них величезною допомогою стало вивчення матеріалів документальних джерел – газет «Харбінський вісник» і «Рубіж», журналу «Концерти. Музична освіта», що зберігаються в Хейлундзянському архіві в Китаї. Ці періодичні видання належали російській громаді і дуже докладно висвітлювали всі події, що відбувалися в її мистецькому житті. В матеріалах дописів у цих періодичних виданнях подекуди упоминалось про концерти українських виконавців, яких вони зазначали як російських. Докладне вивчення інформації з цих видань, що стали свідченнями задокументованих фактів, дозволило віднайти значну кількість вельми цікавих музичних подій, що дають підстави стверджувати про надзвичайно інтенсивне гастрольне життя українських музикантів у Китаї в першій половині ХХ ст. та про виконання творів української народної і професійної класичної музики.

Серед таких – відомості про концерти українського бандуриста Йосипа Сніжного (1909); про щорічне відзначення в українській громаді роковин від дня народження та смерті великого українського поета Т. Шевченка, на яких виконувалось багато романсів українських композиторів на його тексти; про виступи співаків Марії Садовської та Олександра Шеманського (1920); польського піаніста єврейського походження з Львівської консерваторії Лео Сироти (1928); скрипалів Євгена Іщенка та Андрія Караса з Одеси, Міші Ельмана з м. Тальне Черкаської обл., Олександра Дзигара з села Білашки Погребищенської волості (Вінницької області), Андрія Бершадського зі Звенигородського повіту Черкаської губернії [3; 9]. Також, спираючись на матеріали періодичних видань вдалось простежити віхи виконавської, педагогічної та суспільно-громадської діяльності

від 1921 – до середини 1950-х років унікального скрипаля, прадідусь якого був родом з Кременеччини (з села Дунаїв) Володимира Трахтенберга. Початкову освіту скрипаля Трахтенберг здобував у музичному училищі і Києві в класі відомого віртуоза з Полтавщини Василя Саліна (учня Г. Венявського) [4, с. 24].

В пошуках інформації про діяльність в Китаї українських музикантів особливо значущим стало віднайдення серед матеріалів Хейлундзянського архіву двох унікальних фактів: 1) короткого повідомлення 1936 р. в газеті «Рубіж»: «У виконанні дуету: скрипаля Олександра Дзигара і піаніста Віктора Костевича прозвучав твір «Дрібнички» (в газеті зазначено «Дурнички») невідомого композитора Лопатинського. Гра виконавців була яскравою, темпераментною і до межі емоційною» [6, с. 22]; 2) віднайдення прижиттєвого видання солоспіву Я. Лопатинського «Давня весна». Цей екземпляр нот належав бібліотеці готелю «Модерн» в Харбїні, в концертному залі якого відбулось багато концертів камерної музики. Про це засвідчує розміщений на нотах штемпель бібліотеки готелю та інвентарний номер.

Якими шляхами в далекому Китаї з'явилися ноти солоспіву для голосу в супроводі фортепіано та інструментального дуету для скрипки і фортепіано українського композитора з Галичини Ярослава Лопатинського ще за його життя? Можемо зробити припущення, що деякі твори могли поширюватися в Китаї членами товариства «Січ», що діяло в багатьох країнах поселення українців. Під час навчання у Віденському університеті в 1893–1898 роках Лопатинський був активним членом музичного гуртка українського студентського товариства «Січ». Там він, захоплюючись поезією Лесі Українки, створив солоспів «Давня весна». Згадуваний вище скрипаль Олександр Дзигар, блискучий виконавець-ансамбліст і видатний музично-суспільний український діяч, у Харбїні був активним членом товариства «Українська Далекосхідна Січ» і одним зі своїх завдань вважав поширення в українській громаді творів українських композиторів, серед яких особливий інтерес виявляв до творчості свого сучасника і соратника по «Січі» Лопатинського.

В Китаї Дзигара вважають найпомітнішою і найвидатнішою фігурою в розвитку професійного струнного ансамблевого виконавства. Саме його праця як виконавця-ансамбліста і музично-суспільного українського діяча стала особливо важливою в справі палкої популяризації в Китаї творів української музики. З періодики стало відомо, що крім інших творів українських композиторів для камерного ансамблю Дзигар найбільше виконував квартет М. Лисенка (вів партію другої скрипки). В журналі «Рубіж» Дзигар писав: «У квартеті пізнаються цитати українських пісень – ліричної «Ой не світи, місяченьку» і жартівливої «Ой під горою, під перелазом». Відчувши в цій музиці дух свого співвітчизника, який завжди обстоював думку про порядунок української народної пісні від забуття, українські слухачі бажали слухати цей твір знову і знову» [1, с. 2].

Вивчення наведених матеріалів періодичних джерел з Хейлундзянського архіву, а також спогадів сучасників

Михайла Ільвеса, що в роках репресій відбував разом із Дзигаром покарання у виправному таборі на Колимі, дозволили з хронологічною точністю встановити невідомі до цього часу важливі факти про діяльність і вельми вагомі здобутки в Китаї видатного українського скрипаля. Сучасники писали про нього: «Гру Дзигара відрізняли соковитий звук, бездоганна чистота інтонації, великий розвиток лівої руки і різноманітність смичка» [7, с. 142]. Перебуваючи в Китаї, Дзигар активно популяризував у колах молоді українську музичну культуру, організував і був учасником концертів української народної і класичної музики, долучався до постановок українських оперних і драматичних вистав, працював видавцем журналу української громади «Молодий українець», в якому здійснював огляди культурного і мистецького життя українців.

Соратник Дзигара в Харбіні Віктор Ідзьо¹ писав, що в серпні 1945 р., коли представники радянського військового комісаріату допитали і таємно вивезли скрипаля до СРСР, йому сфабрикували справу, звинуватили в націоналізмі, антирадянській діяльності, в членстві в українських організаціях «Українська Далекосхідна Січ» і «Союз Української Молоді», в яких він у кінці 1930-х років головував, засудили і вислали відбувати покарання на Колимі [2, с. 4-10]. Один з найталановитіших українських скрипалів провів там 30 років життя!

Серед інших маловідомих в Україні, але знакових постатей музичного мистецтва Китаю першої половини ХХ ст. відзначимо скрипаля Володимира Трахтенберга, коріння якого походить з українського міста Кременець. За життя його постать була дуже відомою у всій Азії та Європі, але в літературі країн колишнього СНГ про нього навіть не існувало згадок. У Китаї його добре пам'ятають і дотепер шанобливо згадують як про музиканта, що найактивніше сприяв вкорінненню професійного музичного життя по усій Піднебесній [4, с. 23-25]. Яскрава й непересічна постать Трахтенберга тривалий час аж до початку 2010-х рр. не потрапляла в поле зору європейських, а також і українських дослідників можливо й з причини специфічної транскрипції його імені китайською як «Телахецзінвокхе» (Трахтенберг). Це суттєво перешкодило виокремленню його постаті серед не китайських представників, а на Батьківщині сприяло тривалому забуттю.

Література:

1. Десятий камерний концерт Харбінського симфонічного товариства. *Рубіж*. Харбін, 1944. № 7. С. 2.
2. Ідзьо В. Олександр Дзигар – український громадський діяч в Харбіні. *Збірка наукових статей Університету «Львівський Ставропігіон»*. Івано-Франківськ: Сімик, 2015. С. 4-10.
3. Концерти. Музична освіта. Музичний журнал. Харбін, 1923; 1932 № 2.
4. Лю Шіе Цін Харбінський симфонічний оркестр. Сто років розвитку: 1908-2008. Шанхай: Шанхайська консерваторія, 2008. С. 23-25.
5. Попок А. Українські поселення на Далекому Сході: історико-соціологічний нарис. Київ: Наукова думка, 2001. 304 с.
6. Рубіж. Щотижневий літературно-художній журнал. Харбін, 1936. № 15.
7. Сидоров Г. М. Спогади скрипаля. *Музичний Харбін*. Харбін: Наука, 2005. С. 136-145.
8. Троцинський В. Українська етнічність у Китаї. *Українська діаспора*. Київ – Чикаго, 1995. Ч. 8. С. 28-36.

¹ Завідувач кафедри українознавства Університету «Львівський Ставропігіон»

9. Харбінський вісник. Орган Китайської Східної залізниці. Харбін, 1932. № 33. С. 23.
10. Щербаківа Л. Втрачена музика. *Спогади про ГУЛАГ*. Харків, 2007. С. 1-4.

References:

1. Desyatyy kamernyy kontsert Kharbins'koho symfonichnoho tovarystva (1944). [The tenth chamber concert of the Harbin Symphony Society]. Rubizh [Boundary]. Kharbin, № 7. P2. [in China].
2. Idz'о V. (2015). Oleksandr Dzyhar – ukrayins'kyy hromads'kyy diyach v Kharbini [Oleksandr Dzygar is a Ukrainian public figure in Harbin]. Zbirka naukovykh statey Universytetu «L'vivs'kyy Stavropihion» [A collection of scientific articles of the Lviv Stavropygion Universiyu]. Ivano-Frankivs'k: Simyk. Pp. 4-10. [in Ukrainian]
3. Kontserty. Muzychna osvita (1923; 1932). Harbin [in China].
4. Lyu Shie Tsin (2008). Kharbins'kyy symfonichnyy orkestr. Sto rokiv rozvytku: 1908-2008 [Liu Xie Qing. Harbin Symphony Orchestra. One hundred years of development: 1908-2008]. Shankhay: Shankhays'ka konservatoriya [Shanghai: Shanghai Conservatory] pp. 23-25. [in China].
5. Popok A. (2001). Ukrayins'ki poselennya na Dalekomu Skhodi: istoryko-sotsiolohichnyy narys. [Popok A. Ukrainian settlements in the Far East: historical and sociological essay]. Kyiv: Naukova dumka [Kyiv: Scientific opinion]. 304 pp. [in Ukrainian].
6. Rubizh. Shchotyzhnevyy literaturno-khudozhniy zhurnal (1396) [Boundary. Weekly literary and artistic magazine]. Kharbin [Harbin]. № 15. [in China].
7. Sydorov M. M. (2005). [Spohady skrypalya [Sidorov. Memoirs of a violinist] Muzychnyy Kharbin [Musical Harbin]. Harbin: Nauka [Science]. Pp. 136-145 [in China].
8. Troshchyns'kyy V. (1995). Ukrayins'ka etnichnist' u Kytayi. Ukrayins'ka diaspora [Troshchynsky V. Ukrainian ethnicity in China. Ukrainian diaspora]. Kyiv – Chikaho [Kyiv-Chicago] № 8. Pp. 28-36 [in Ukrainian].
9. Kharbins'kyy visnyk (1932). Orhan Kytays'koyi Skhidnoyi zaliznytsi [Harbin Herald. China Eastern Railway Authority]. Kharbin [Harbin]. № 33. p. 23 [in China].
10. Shcherbakova L. (2007). Vtrachena muzyka. Spohady pro HULAH [Shcherbakova L. Lost music. Memories of the Gulag]. Kharkiv [Kharkiv] pp. 1-4 [in Ukrainian].

РИСИ ДУЕТНОЇ ПОЛІФОНІЇ У ФАКТУРІ ФОРТЕПІАННИХ ПРЕЛЮДІЙ К. ДЕБЮССІ

Ань Лу,

аспірантка кафедри джазу і популярної музики
Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка
ORCID ID: 0009-0002-1959-6361

У статті розглядається феномен дуєтної поліфонії – компонента фортепіанної фактури, відомого за творчістю видатного польського композитора-романтика Фредеріка Шопена. Матеріалом аналізу обрано фортепіанні прелюдії Клода Дебюссі «Дельфійські танцівниці», «Вітрила», «Кроки на снігу», «Вереск». Зазначено, що жанр прелюдії у фортепіанній спадщині французького митця є провідним, він уособлює риси композиторського стилю та репрезентує специфічний, багато в чому новаторський комплекс прийомів виразності. В аналізованих прелюдіях К. Дебюссі, які дослідники називають символістськими версіями «шопенізму», прослідковано тігльсть традицій жанру, в тому числі на прикладі проявів дуєтної поліфонії. Доведено, що в прелюдіях К. Дебюссі можна спостерігати витончену ліричну камерність і quasi-імпровізаційність фактури, яка йде від фортепіанних творів Ф. Шопена і в якій народжується дуєтна поліфонія. Аналіз вибраних прелюдій довів численні приклади трактування дуєтної поліфонії шопенівського типу як специфічної форми двоголосся, що поєднала ознаки поліфонічного контрапунктування й романтичного інструментального дуєту. Вказано на те, що носієм тематизму в прелюдіях є фактурні лінії, які розгортаються більше у просторі ніж у часі, що вони стають основою голосів інструментальних дуєтів, склад яких постійно міняється. За традицією, це відбувається за участі супровідних гармонічних голосів. Зберігаються такі ознаки шопенівської дуєтної поліфонії, як компактність розміщення голосів, активізація підголоска в момент уповільнення руху у провідному мелодичному голосі, наявність баса у найнижчому фактурному регістрі та акордовий склад у супровідних голосах. Зроблено висновок, що сутність дуєтної поліфонії у прелюдіях К. Дебюссі розкривається у символістському тлумаченні модифікованої програмності, на що спрямовані засоби фортепіанної фактури.

Ключові слова: жанр прелюдії, дуєтна поліфонія, творчість К. Дебюссі, символізм, фортепіанна фактура.

An Lu. Characteristics of duet polyphony in texture K. Debussy's piano preludes

The article examines the phenomenon of duet polyphony – a component of the piano texture known for the work of the outstanding Polish romantic composer Frederic Chopin. Claude Debussy's piano preludes "Delphi Dancers", "Sails", "Footsteps in the Snow", "Screech" were chosen as the material for analysis. It is noted that the genre of the prelude in the piano heritage of the French artist is the leading one, it embodies the features of the composer's style and represents a specific, in many respects innovative complex of techniques of expressiveness. In the analyzed preludes of K. Debussy, which researchers call symbolist versions of "Chopinism", the traditions of the genre are traced, including the example of duet polyphony. It has been proven that in the preludes of K. Debussy, one can observe sophisticated lyrical chamberness and quasi-improvisational texture, which comes from the piano works of F. Chopin and in which duet polyphony is born. The analysis of the selected preludes proved numerous examples of the interpretation of duet polyphony of the Chopin type as a specific form of two voices, which combined the features of polyphonic counterpoint and romantic instrumental duet. It is pointed out that the carrier of thematism in the preludes is textured lines that unfold more in space than in time, that they become the basis of the voices of instrumental duets, the composition of which is constantly changing. According to tradition, this happens with the participation of accompanying harmonic voices. Such features of Chopin's duet polyphony as the compact placement of voices, the activation of the undertone at the moment of slowing down in the leading melodic voice, the presence of a bass in the lowest textured register, and the chord structure in the accompanying voices are preserved. It is concluded that the essence of duet polyphony in K. Debussy's preludes is revealed in the symbolic interpretation of the modified programming, which is aimed at by means of the piano texture.

Key words: prelude genre, duet polyphony, work of K. Debussy, symbolism, piano texture.

Вступ. Творча спадщина видатного французького композитора рубежу XIX–XX століть Клода Дебюссі (1862–1918) належить до музичного імпресіонізму і є перехідною формою від пізнього романтизму до модернізму в музиці XX століття [2]. Як засновник музичного імпресіонізму К. Дебюссі спирався на національні традиції – музику французьких клавесиністів Ф. Куперена і Ж. Ф. Рамо, французьку ліричну оперу Ш. Гуно і Ж. Масне; значний вплив на творчу манеру композитора, зокрема на живописно-зображальний тип програмності, спричинили французька символістська поезія Ш. Бодлера, П. Верлена, С. Малларме та імпресіоністський живопис.

Рисами стилю К. Дебюссі дослідники називають хиткість настроїв, витонченість і вишуканість звучання

музики, примхливість її мелодики, колористичність гармонії. Ці ознаки вперше було апробовано в симфонічному прелюді «Фавн» (1894), далі – послідовно втілено у різноманітних творах для фортепіано.

Переломлення традиції європейського романтизму і передусім творчості Ф. Шопена спостерігається в жанрі фортепіанної прелюдії. Цей жанр у фортепіанній спадщині французького митця є провідним, він уособлює риси композиторського стилю та репрезентує специфічний, багато в чому новаторський комплекс прийомів виразності.

За уявленнями К. Дебюссі, прелюдія концентрувала якості універсального фортепіанного жанру – лаконічність, свободу від традиційних схем, ескізну quasi-неза-

вершеність у поєднанні з глибиною та розгалуженістю літературних та художніх асоціативних зв'язків. Тому риси прелюдії можна виявити у багатьох фортепіанних творах композитора, передусім у мініатюрах, хоча в різні періоди творчості також спостерігається зацікавлення іншими жанрами. Головною стилістичною ознакою фортепіанної музики К. Дебюссі, іманентно пов'язаною з жанром прелюдії, починаючи з періоду його виникнення в інструментальній музиці рубежу XVI – XVII століть, стає явище прелюдійності, що відображає універсальний спосіб мислення, метод утворення музичної тканини та організації процесів формотворення. З поняттям прелюдійності дослідники пов'язують специфічні засоби мовно-музичної виразності фортепіанних творів К. Дебюссі – арабесковість, що є ключовим для розуміння естетики творчості та власне творчого процесу К. Дебюссі [3], принципу викладу та розвитку музичної думки, та картинність, що походить від образотворчої техніки живопису митців-імпресіоністів з точною фіксацією зовнішнього швидкоплинного враження, передачею світла і тіні, візуальним розчиненням форми в навколишньому світло-повітряному середовищі.

Через явище арабесковості та його проєкцію на фактуру фортепіанних творів К. Дебюссі виникають зв'язки із дуетною поліфонією Ф. Шопена – специфічною формою двоголосся, що поєднала ознаки поліфонічного контрапунктування й романтичного інструментального дуету.

Матеріали і методи. Матеріалом аналізу обрано прелюдії К. Дебюссі «Дельфійські танцівниці», «Вітрила», «Кроки на снігу» і «Вереск». Методологію дослідження складають загальнонаукові методи: вивчення та узагальнення, абстрагування та формалізація, системний аналіз та синтез.

Результати. При аналізі проявів дуетної поліфонії у фактурі фортепіанних прелюдій К. Дебюссі слід враховувати характерні ознаки стилю композитора, якими

є відмова від класичних засобів музичного мислення, музичного мовлення, формотворення, що проявляється на рівні музичного синтаксису і впливає на трактування його складових компонентів, передусім мотиву, який стає головним смисловим компонентом музичного мовлення. Витончена фортепіанна фактура, побудована на комбінуванні мотивів, утворює відчуття барвисто-коліричного простору. Композитор створює багатокомпонентне полотно, у якому віддалені один від одного голоси начебто і не утворюють єдиного гармонічного комплексу, однак всі мелодичні лінії поєднуються надзвичайно логічно, і кожна з них є максимально змістовною.

Прелюдія № 1 «Danseuses de Delphes» («Дельфійські танцівниці»).

Основним звукообразом прелюдії є неспішний вишуканий танець, а точніше – враження від його зображення на античному барельєфі. Рисами, що передають танцювальність, є плинність руху і тридольна метрична організація. Мотивним зерном (а) стає висхідний пунктирний хроматизований рух у діапазоні збільшеної секунди (b – h – c – cis, т. 1), який починається від малої октави і далі поступово розгортається по регістрах діапазону, проростаючи крізь голоси фактури.

Йому протиставляється другий інтонаційний елемент (b) – повітряне мерехтіння низхідної мелодичної лінії, підтриманої акордовим викладом в інших голосах в однорідній ритміці та без явно виражених акцентів на сильному часі (т. 4–5, приклад 1).

Власно елемент танцювальності проявляється у мотиві, який є варіантом першого мотивного зерна (т. 3). Інтонаційно він складається з двох звуків, що утворюють секунду (g – a), однак його простота нівелюється за рахунок примхливого пунктирного ритму і дворазового повторення секундового «кроку» з інакшою гармонією, в тому числі збільшеного тризвуку, якій в даній прелюдії є рушійною силою гармонічного руху. Маючи мелодичну функцію, з середнього голосу він переміщується у найвищий пласт фактури.

Приклад 1. К. Дебюссі. Дельфійські танцівниці, тт. 1–6.

Обидва початкові інтонаційні елементи (а, b) мають акордовий склад. Під час варіантного перевикладення матеріалу першого мотиву він ущільнюється, тоді як фактурний виклад другого мотиву залишається незмінним. Проте суттєво міняється його динаміка, від початкового *pp* до *mf*, тоді як музична побудова, що презентує перший мотив, не має аналогічних динамічних перетворень і повторно звучить на динаміці *p* (т. 6–10).

У наступній побудові, яка після початкової презентації матеріалу має продовжуючу, розвиткову функцію, композитор застосовує колористичне поєднання дещо перетворених варіантів обох презентованих мотивів, унаслідок чого утворюється інструментальний дует, у якому спостерігаються риси дуетної поліфонії (т. 11–14, приклад 2). Він являє собою двічі повторену двотактову побудову. Перший мотив в ній переміщується у високий регістр і розгортається в третій октаві, змінюючи напрямок руху з висхідного на низхідний. Так само і другий мотив міняє напрямок руху на протилежний, зберігаючи початковий регістр і акордовий склад. Він ніби виростає з акордового супроводу першого мотиву, продовжуючи його мелодично, чим нагадує інструментальні дуети Ф. Шопена, які утворювались у суміжній парі за рахунок активізації одного з середніх голосів на тлі акордової фактури.

Утворений у прелюдії К. Дебюссі інструментальний дует теж розгортається в парі суміжних голосів на тлі акордової фактури. Він є надзвичайно органічним, відображаючи образи танцівниць, пластику їхніх граціозних рухів.



Приклад 2. К. Дебюссі. Дельфійські танцівниці, тт. 10–12.

переосмислення. Водночас, практично уся музична тканина розгортається на тлі остінатного утримання тону сі-бемоль у контр-октаві. Цей рудимент класичної тональності лише підкреслює дисонантну сутність гармонічної мови прелюдії, посилену конструктивною структурою цілотнового ладу, розгортання якого відбувається від тону *c*, в першій та другій октаві.

Загальна композиція прелюдії заснована на змінах фактури, варіюванні в межах симетрично-цілотнового ладу та зміни ладів із появою пентатоніки. На відміну від «Дельфійських танцівниць», матеріал тут є статичним, його розгортання відбувається шляхом варіативних повторень-реплікацій в умовах абсолютної неква-

дратності. Логіка тематичного процесу у прелюдії відображає рух від початкових дрібних мотивів до крупніших утворень, виникнення триваліших мелодичних ліній. Ближче до кінця прелюдії починається зворотний шлях – подрібнення цілого на безліч дрібних мікротематичних осередків. Обидва вихідні мотиви піддаються розвитку, зазнають деяких змін. Дуетна поліфонія тут пов'язана з появою триваліших мелодичних ліній і виникає на другому етапі розгортання музичної форми, на початку середнього розділу. Як і в Ф. Шопена, підголосок активізується у момент уповільненні руху у провідному мелодичному голосі і рухається у протилежному напрямку. Разом із тим, обидва вони мають спільний діапазон і накладаються один на одного у протилежно-зустрічному русі, чого не було в дуетній поліфонії Ф. Шопена. Зберігаються такі ознаки шопенівської дуетної поліфонії, як наявність баса у найнижчому фактурному регістрі та акордовий склад у супровідних голосах, що вказує на безсумнівну спадковість французьким композитором романтичних традицій свого видатного польського попередника.

Прелюдія № 2 «Voiles» («Вітрила»).

Прелюдію написано з використанням дисонантної тональності, в умовах модальності симетричних ладів (у даному випадку – цілотнового). Переважання та логіка трактування дисонантних гармоній, із запобіганням динамізму тяжіння, нівелює можливість реалізації їхнього функціоналу в умовах ладо-тональної системи класико-романтичного типу, тому звичні нам функціональні атрибути ладу і тональності зазнають суттєвого

дратності. Техніка монтажу мотивів тут поєднується із принципом симетрії структурування. У розгортанні музичної тканини не виникає жодної кульмінації, статика переважає над динамікою, музика має спокійно-споглядальний характер. Композитор запобігає кульмінаційним зонам і типових для тональної музики прийомів модулювання.

Проводячи аналогію з імпресіоністським живописом, музику прелюдії «Вітрила» можна назвати враженням від морського пейзажу. Початкова тема прелюдії одразу занурює нас у потойбічну атмосферу морської стихії, викликаючи асоціації зі сплесками води, таємничими закличками сирен, легендами про летючого гол-

ландця та іншими містичними образами, які знайшли відображення у музичній творчості самого К. Дебюссі та його попередників (Р. Вагнер та ін.).

Від початку прелюдії виникає трикомпонентна фактура з рисами поліостіатності, яка втримується до кінця п'єси, незважаючи на зміну матеріалу (у композиції можна виявити риси форми рондо з двома епізодами). У перших тактах такими компонентами є:

1) викладений терціями низхідний мотив у верхньому мелодичному регістрі, який звучить без супроводу (тт. 1–4, приклад 3а);

2) висхідний поступеневий мотив у межах великої терції у середньому пласті фактури, умовно кажучи – в гармонічних голосах (тт. 7–9, приклад 3б);

3) остінатна фігура в басу, заснована на повтореннях тону *b* (від т. 5, приклад 3б).

У синтезі двох перших складників виникає явище дуєтної поліфонії.

Вже сам терцієвий виклад початкової теми має формальні ознаки одного з різновидів шопенівської дуєтної поліфонії, що утворювався за принципом дублювання провідного голосу. Однак терцієвість тут вміщено в інший жанровий контекст, не пов'язаний з пісенно-танцювальними традиціями польського національного фольклору, тому вона втрачає своє значення як риса дуєтної поліфонії і сприймається як елемент фортепіанного звукопису, колористичність якого посилено тихою динамікою і вишуканою ритмікою. Проте верхній пласт фактури залишає за собою функцію провідного голосу, до якого далі додається підголосок.

Інтонаційною основою цього підголоска є матеріал другого компонента фактури, заснований на висхідному



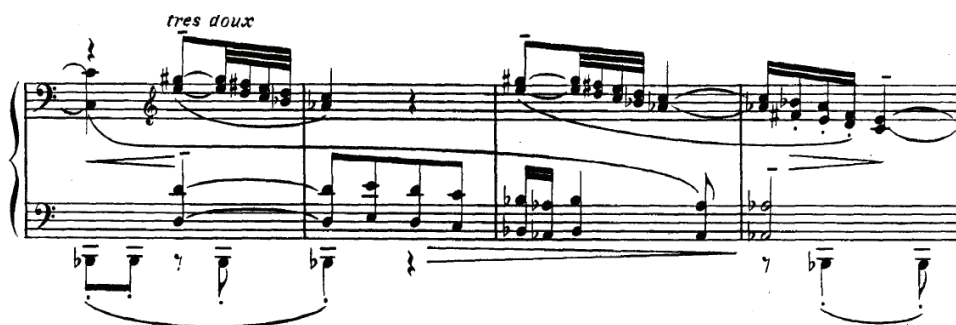
Приклад 3а. К. Дебюссі. Вітрила, тт. 1–4.



Приклад 3б. К. Дебюссі. Вітрила, тт. 5–9.

поступеному мотиві в межах великої терції (*as – b – c*). Виростаючи з середнього пласта фактури і рухаючись тонами цілотнового звукоряду, він активізується під час повторення терцієвої теми (від т. 10), в моменти її рит-

мічного гальмування. Особливістю є октавний виклад, що компенсує відсутність інших середніх голосів. Басовим фундаментом дуєту є остінатний тон *b* у контр-октаві, який утримується з попередніх тактів (приклад 4).



Приклад 4. К. Дебюссі. Вітрила, тт. 10–13.

За таким самим принципом відбувалося поєднання пари голосів у дуетній поліфонії Ф. Шопена, з більш чітким проявом ознак гомофонно-гармонічної фактури, від якої в К. Дебюссі фактично залишилась тільки лінія баса. Таку редукцію можна пояснити слабкістю функціональних зв'язків, що виникають між співзвуччями в умовах цілотнового ладу зі слабким тональним центром. Обидва голоси інструментального дуету викладають тони, які в сукупності утворюють звукоряд цілотнового ладу з енгармонійною заміною «gis» на «as» в терцієвому русі теми і в лінії підголоска.

Під час наступних повторень теми (від т. 15) її поєднано з висхідним поступеним мотивом, викладеним в акордовій фактурі, унаслідок чого елементи дуетного контрапунктування увиразнюються накладанням на гомофонно-гармонічний склад з остінатним басом. У такому вигляді дует звучить і в останніх тактах прелюдії.

Triste et lent (♩ = 44)

pp

p expressif et douloureux

Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé

Приклад 5. К. Дебюссі. Кроки на снігу, тт. 1–3.

Остінатність теми посилюється витриманим тоном у найнижчому пласті фактури. У початкових тактах це тон «ре» першої октави.

До теми додаються мелодичні контрапункти в різних регістрах фактури – спочатку у високому (від т. 2), далі у низькому (від т. 8) і середньому (від т. 27). Вони неначе продовжують застиглу мелодичну лінію теми, додаються до неї під час постійних зупинок руху і розширюють її лаконічний обсяг.

Унаслідок такого поєднання в перших тактах прелюдії утворюється трикомпонентна фактура з надзвичайно компактним розташуванням голосів, які практично не виходять за межі однієї октави. Пара верхніх голосів, в якій утворюється інструментальний дует, теж має компактне розміщення і ця ознака

Прелюдія № 6 «Des pas sur la neige» («Кроки на снігу»).

Прелюдія є одним з яскравих прикладів музичного символізму. У музиці прелюдії неначе можна впізнати застигли зимові пейзажі художників-імпресіоністів Клода Моне та Альфреда Сіслея.

Уся п'єса пронизана настроєм суму і виконується в повільному темпі на динаміці *p*.

Цілком символічним є образ застиглого руху, відтворений в остінатному ритмі кроку, яким пронизана вся музична тканина прелюдії. Остінатна фігура заснована за зворотному пунктирі (шістнадцятка – дві вісімки з тріолі, злігвані з четвертною) і мелодично виростає з сукупності двох двозвукових мотивів на тонах «ре – мі» й «мі – фа», які символізують кроки або сліди на снігу. На їхній основі утворюється основна тема – застигле, неначе вмерзле у фактуру крокування засніженим шляхом (приклад 5).

йде від дуетної поліфонії фортепіанних творів Ф. Шопена.

У другому дуеті (від т. 8) підголосок переміщується в найнижчий регістр великої октави – нижче за витриманий тон – і стає більш статичним й однорідним за своєю ритмікою, тоді як остінатна тема залишається у своєму початковому висотному положенні (приклад 6). Утворюється поліфонічний дует у крайній парі голосів фактури.

Ближче до кінця прелюдії виникає третій, тепер вже короткотривалий інструментальний дует, в якому мелодизований підголосок знаходиться у середньому шарі фактури, подібно одному з супровідних голосів шопенівської фортепіанної фактури, який зазнавав тимчасової активізації і далі знову перетворювався на акомпаную-

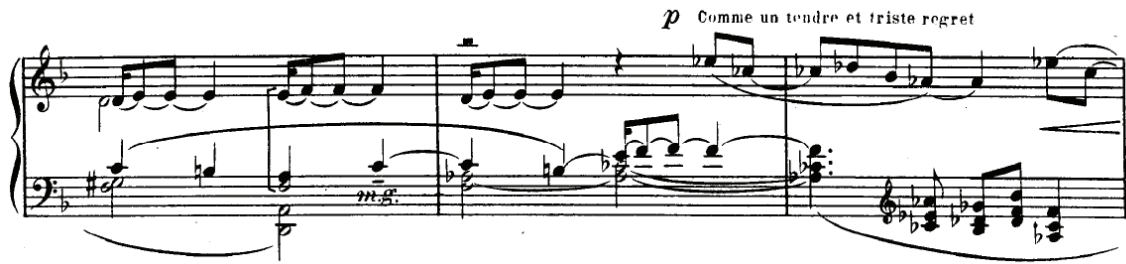
pp

expressif

Приклад 6. К. Дебюссі. Кроки на снігу, тт. 8–11.

чий. В інструментальному дуеті К. Дебюссі від акомпануючих голосів наявні лише утримувані педальні тони лінії баса, які композитор дуже любить (приклад 7).

В усіх трьох інструментальних дуетах підголосок є більш активним порівняно із провідним голосом, що викладає основну тему.



Приклад 7. К. Дебюссі. Кроки на снігу, тт. 27–30.

Прелюдія № 17 «Вереск».

Фактура цієї прелюдії буквально пронизана ознаками дуетної поліфонії. Цьому сприяє образність твору, де панують споглядальні настрої, повільний виконавський темп та динаміка. Музика та образи прелюдії знов відсилають нас до імпресіоністського живопису, до відтворення музичними звуками вражень від зафіксованих на полотнах художників картин природи, пейзажності звукових барв. Відмова від надмірного переживання і конкретного вираження емоцій проявляється кризь пануючу в музиці естетику споглядання й опоетизоване звучання фортепіано. Емоції дуже розріджені, музичний виклад – камерний і лаконічний, форма тяжіє до незаданості, замість переживання є споглядання, замість почуттів – відчуття. Створюється враження, що композитора більшою мірою цікавить атмосфера, що

оточує провідний образ, тобто навколишнє тло, сприйняття образу в сукупності з всілякими зоровими або слуховими асоціаціями.

Носієм тематизму в прелюдії стають фактурні лінії, які розгортаються більше у просторі ніж у часі. Вони стають основою голосів інструментальних дуетів, склад яких постійно міняється. В інтонаційних зворотах голосу, що розпочинає виклад одностайно, рухаючись звуками пентатоніки, і далі стає одним з учасників першого інструментального дуету, можна відчутти звучання тембру флейти. З нього виростає інший мелодичний голос (тт. 4–5), який розгортається в межах кварта у малій октаві, доводячи сумісний діапазон дуету до двох октав. Як і в Ф. Шопена, другий голос приєднується, активізуючи пригальмований рух, однак це відбувається поза участю супровідних гармонічних голосів (приклад 8).



Приклад 8. К. Дебюссі. Вереск, тт. 1–8.

Наступний дует із різночасовим вступом голосів та протилежним голосоведенням (верхній голос вверху, нижній вниз) виникає в парі крайніх голосів (тт. 6–8) і має заповнений акордовими тонами середній регістр, із фіксацією нотного запису на трьох нотних станах. У лінію верхнього голосу додається імпровізаційний компонент, що посилює алюзії на флейтове виконавство. Далі він активно розвивається, проникаючи і в середній голос (приклад 9).

Все подальше розгортання матеріалу прелюдії ґрунтується на черговому слідуванні інструментальних дуетів у суміжній і віддаленій парах голосів. Трирядковий запис нотного тексту із розподілом фактури по пластах дозволяє наочно це прослідкувати.

Висновки. У фактурі аналізованих прелюдій К. Дебюссі, які дослідники називають символістськими версіями «шопенізму» (В. Бордонюк), виявляючи подібність і відмінність жанрово-семантичних



Приклад 9. К. Дебюссі. Вереск, тт. 38–40.

полюсів розуміння і трактування жанру, трапляються численні приклади трактування дуетної поліфонії шопенівського типу як специфічної форми двоголосся, що поєднала ознаки поліфонічного контрапунктування й романтичного інструментального дуету. Сутність дуетної поліфонії у прелюдях

К. Дебюссі розкривається у тлумаченні модифікованої програмності, на що спрямовані засоби фортепіанної фактури.

Перспективи подальших наукових розвідок полягають у дослідженні дуетної поліфонії шопенівського типу в фортепіанній музиці постромантизму.

Література:

1. Бордонюк В. Стилістика символізму в модифікації фортепіанних жанрів прелюдії та етюдів в XIX – початку XX століть : Автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса: ОДМА імені А. В. Нежданової, 2008. 18 с.
2. Жаркова В. Музика Клода Дебюссі і Моріса Равеля: сучасний погляд на проблему стилісової ідентифікації. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. 2021. Вип. 130. С. 24–51.
3. Gervais F. La notion d'arabesque chez Debussy. *La Revue musicale*. № 241. Paris, 1958. 23 p.

References:

1. Bordonyuk V. (1983). *tylistyka symbolizmu v modyfikatsiyi fortepiannykh zhanriv prelyudiyi ta etyudu v XIX – pochatku XX stolit'* [Stylistics of symbolism in the modification of piano genres of prelude and etude in the 19th and early 20th centuries]. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv, 18 p. [in Ukrainian].
2. Zharkova V. (2021). *Muzyka Kloda Debyussi i Morisa Ravelya: suchasnyy pohlyad na problemu styl'ovoyi identyfikatsiyi* [The music of Claude Debussy and Maurice Ravel: a modern view of the problem of stylistic identification]. *Naukovyy visnyk NMAU imeni P. I. Chaykovs'koho – Scientific Bulletin of P. I. Tchaikovsky National Technical University*, 130, pp. 24–51. [in Ukrainian].
3. Gervais F. (1958). *La notion d'arabesque chez Debussy* [The notion of arabesque in Debussy]. *La Revue musicale*. Paris. [in French].

ОСОБИСТІТЬ ЄВСЕВІЯ МАНДИЧЕВСЬКОГО В РАКУРСІ ІСТОРІЇ ТА МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ БУКОВИНИ

Афоніна Олена Сталівна,

докторка мистецтвознавства, професорка,
професорка кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID ID: 0000-0003-1627-6362

Зав'ялова Ольга Костянтинівна,

докторка мистецтвознавства, професорка,
завідувачка кафедри музикознавства та культурології
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0002-9483-5871

Мета статті полягає у вивченні наукових розвідок з історії Буковини і творчості Євсевія Мандичевського як представника цього регіону. Наукова новизна полягає в тому, що здійснено музикознавчий аналіз фортепіанного твору Є. Мандичевського «Гавот» у порівнянні з жанровими аналогами Ф. Куперена і Ж.-Б. Люллі у ракурсі стилістичної специфіки. Висновки. Творча особистість Є. Мандичевського представлена в історії та музичній культурі Буковини на основі вивчення сучасних досліджень з історії краю в XIX столітті зі специфікою українського національного відродження через ідеї народництва, вплив загальнослов'янського відродження, відбиття обставин територіально-політичного устрою регіону в XIX столітті на розвиток мистецтв (В. Філіпчук, С. Фрунчак). Результатом цього стала активізація творчості митців різних галузей, зокрема музичного мистецтва, приміром творчості Є. Мандичевського з концентрацією на фортепіанному творі «Гавот». Життя і творчість Є. Мандичевський вивчали зарубіжні і українські дослідники (В. Акатріні, Я. Вишпінська, С. Герун, О. Залуцький, К. Калуга, Ю. Каплієнко Ілюк, Л. Кияновська, А. Кушніренко А. Норст, Х. Преда Шіmek, Д. Фрізенеггер, О. Яцків). Для аналізу було використано, серед інших, компаративний аналіз, який дозволив виокремити характерні для бароко і романтизму риси, притаманні твору Є. Мандичевського. Назва твору відноситься до періоду бароко, а сам танець став бальним із мелодико-гармонічною простотою і ритмічною вишуканістю. У добу романтизму, період творчості композитора, вихідця з Буковини, цей жанр в основному зберігав простоту і чіткість структури, що специфічно для класицизму. В «Гавоті» Мандичевського є розширення форми наприкінці першої і третьої частин за рахунок двотактового каденційного звороту, побудованого на мотиві секвенції. Друга частина має активний розробковий характер. Вплив романтизму відчувається в індивідуалізованій мелодії і гармонії мініатюри.

Ключові слова: музична культурологія, музична культура і мистецтво Буковини, Є. Мандичевський «Гавот», композиторська творчість, жанр фортепіанної мініатюри, бароко, романтизм, засоби музичної виразності, Ж.-Б. Люллі, Ф. Куперен.

Afonina Olena, Zavialova Olga. The personality of Eusevii Mandychevsky in the perspective of the history and musical culture of Bukovina

The purpose of the article is to study scientific research on the history of Bukovyna and the work of Yevseiv Mandychevsky as a representative of this region. The scientific novelty is that a musicological analysis of Ye. Mandychevsky's piano work «Gavotte» has been carried out in comparison with genre analogues of F. Couperin and J.-B. Lully from the perspective of stylistic specificity. Conclusions. The creative personality of E. Mandychevsky is presented in the history and musical culture of Bukovyna based on the study of modern research on the history of the region in the 19th century with the specificity of the Ukrainian national revival through the ideas of nationalism, the influence of the all-Slavic revival, the reflection of the circumstances of the territorial and political structure of the region in the 19th century on the development of Arts (V. Filipchuk, S. Frunchak). The result of this was the intensification of the work of artists of various fields, in particular musical art, for example, the work of E. Mandychevsky with a concentration on the piano work «Gavotte». The life and work of Ye. Mandychevsky were studied by foreign and Ukrainian researchers (V. Akatrini, Ya. Vyshpinska, S. Gerun, O. Zalutskyi, K. Kaluga, Yu. Kaplienko Ilyuk, L. Kiyanovska, A. Kushnirenko, A. Norst, Kh. Preda Shimek, D. Friesenegger, O. Yatskiv). For the analysis, among others, a comparative analysis was used, which made it possible to single out features characteristic of baroque and romanticism, inherent in the work of E. Mandychevsky. The title of the work refers to the Baroque period, and the dance itself became a ballroom with melodic-harmonic simplicity and rhythmic sophistication. In the era of romanticism, the period of creativity of the composer, a native of Bukovyna, this genre mainly preserved the simplicity and clarity of the structure, which is specific to classicism. In Mandychevsky's «Gavotte», there is an expansion of the form at the end of the first and third movements due to a two-beat cadence reversal built on the motif of the sequence. The second part has an active development character. The influence of romanticism is felt in the individualized melody and harmony of the miniature.

Key words: musical culturology, musical culture and art of Bukovyna, E. Mandychevsky «Gavotte», composer's work, the genre of piano miniature, baroque, romanticism, means of musical expressiveness, Zh.-B. Lully, F. Kuperen.

Вступ. Історія української музичної культури доволі складна і тісно пов'язана з загальним розвитком країни. Багато її сторінок залишаються невідомими або мають різночитання. Починаючи вивчати творчість композитора певного регіону, виявляється, що це неможливо зробити без знайомства з історичними джерелами цілого регіону певного відліку часу. Таким складним виявилось знайомство з композитором, відомим австрійським музикознавцем Євсевієм Мандичевський, який ініціював повне видання творів Франца Шуберта, Йозефа Гайдна і Йоганнеса Брамса, з останнім він дружив і співпрацював [5]. До речі, в німецькомовній літературі зазначено як композитор румунського походження. Українська дослідниця Юлія Каплієнко-Ілюк (2020) у своїй монографії значну увагу приділила творчості Є. Мандичевського. У статті «"Сила гармонії" Євсевія Мандичевського як зразок ранньої кантатної творчості композитора» [4] авторка ґрунтовно представила науковців, які за останні роки так чи інакше писали про митця.

Від просто згадки про особистість композитора буковинського німецькомовного історика, літератора, журналіста Антона Норста [4, с. 33]; зарубіжних науковців в програмі Австрійської служби академічних обмінів OeAD (Дітмар Фрізенеггер, 2017; Хайгана Преда-Шімеґ, 2007) до авторів в українському музикознавстві (О. Яцків, 1998; Л. Кияновська, 2012) і дослідників Буковинського краю (В. Акатріні, О. Залуцький, Я. Вишпінська, А. Кушніренко) [4, с. 33]. Низка статей В. Акатріні присвячена відновленню фактів про походження родини Євсевія Мандичевського з доведенням його причетності до Буковини [1]. Авторка багатьох публікацій про буковинську музичну культуру Соломія Герун у досить простій формі доносить ці зв'язки традицій та оригінальність їхніх втілень у творчості композиторів і авторів різних напрямів.

У науковій роботі К. Калуги представлений аналіз варіаційних циклів Йоганнеса Брамса в аспекті жанрово-стильових рішень та виконавських завдань, де авторка аналізує й «Фортепіанні варіації на тему Генделя» Є. Мандичевського [2].

Але все ж залишалися питання до історичного періоду, в який було написано фортепіанні твори композитора, які не були проаналізовані раніше. Тому актуальність цієї розвідки містить введення до наукового дискурсу питань регіоналістики у взаємозв'язках з історією та фортепіанною творчістю композитора.

Матеріал і методи дослідження. Матеріалом вивчення стали наукові дослідження з проблем історії Буковини, творчі взаємозв'язки композиторів. Але основним для вивчення був обраний фортепіанний твір Є. Мандичевського «Гавот» у порівнянні з творами Франсуа Куперена і «Гавота» Ж.-Б. Люллі, що склали вагомий частину розвідки.

У дослідженні застосовано **наукові методи**, серед них загальнонаукові – метод аналізу – для вивчення історії Буковини в наукових джерелах з виокремленням особливостей, які могли вплинути на творчість митця; метод синтезу – для поєднання проаналізованого мате-

ріалу і встановлення зв'язків у певній цілісності; узагальнення – для фіксації наукової інформації з обґрунтуванням доцільності вивчення фортепіанних творів. Конкретно-наукові методи – джерелознавчий – для вивчення наукової літератури і періодики із досліджуваних питань; історіографічний – для вивчення предмета дослідження з метою найкращої орієнтації у написанні творів, аналогічних фортепіанному гавоту Є. Мандичевського; компаративний аналіз для вивчення фортепіанного твору обраного композитора через порівняння його з іншими схожими творами різних національних шкіл.

Аналіз досліджень і публікацій. Оскільки Є. Мандичевський був представником творчої еліти ХІХ століття, ми звернулися до наукових джерел, що розкривають специфіку цього періоду. При чому, виявилось, що є певні відмінності у передачі інформації різними науковцями.

Дослідник В. Філіпчук в «Українському історичному журналі» досить детально аналізує початки українського національного відродження на Буковині. По-перше, автор статті розкриває шляхи активізації українського національного відродження через ідеї народництва, вплив загальнослов'янського відродження (дослідник Володимир Чорній), діяльність аматорів українського етнографічного руху тощо [9, с. 64-74]. Акцентує увагу на тому, що «Особливо українська молодь, спостерігаючи за відродженням румун, слов'янських народів, галицьких українців, читаючи полум'яні рядки українських поетів, наукові дослідження німецьких філософів, спонукувані юнацьким патріотизмом і максималізмом, стала першою з тих, хто усвідомив себе українцями» [9, с. 64]. Автор вважає, що пробудження на Буковині досягло апогею в 1869–1870 роках, що ознаменувалося «створенням культурно-просвітницького товариства «Руська бесіда» [9, с. 73]. Крім того, пише автор статті, «великий вплив на розвиток українського національного відродження на Буковині мали: місце українців у суспільному розподілі праці, їх рівень етнічної свідомості; державна політика австрійських властей щодо українців; розвиток народної освіти, середньої та вищої освіти; діяльність української еліти, громадських товариств; багатофакторний зовнішній вплив (румунізація, германізація, позитивний вплив іншонаціонального відродження, зокрема слов'янського, польського тощо); вплив інших українських земель» [9, с. 73].

Можемо зробити припущення, що всі фактори впливали й на майбутнього композитора Є. Мандичевського, який саме в цей час був учнем німецької гімназії в Чернівцях. Тобто безпосередньо знаходився під впливом просвітницької діяльності митців, знаходився в освітянському колі. У цей час підліток вивчав теорію музики і сольфеджіо у С. Воробкевича (1867–1875), займався скрипкою в класі В.-А. Гржималі у німецькому Товаристві сприяння музичному мистецтву. Композицію вивчав у Є. Вінцента. Тож, визначаємо історично обумовлену зацікавленість своєю батьківщиною.

Що стосується розвитку міста Чернівці, де навчався композитор, досить вдало представлено у дисертації

Світлани Фрунчак з університету Торонто. Її дослідження стосується вивчення історико-архітектурного розмаїття. Дослідження включає період від 1774 року до середини ХХ століття [12].

Авторка зосереджує увагу на зв'язках між ідеями та історичною пам'яттю від далекого та недавнього минулого міста Чернівці. Хоча центральне місце в дисертації займає доля єврейських жителів Чернівців, оскільки матеріалами вивчення стали спогади жителів міста, все ж авторка поєднує з аналітикою архітектурного характеру Чернівців, його естетичною різноманітністю; навіть еkleктикою. Вона згадує, що архітектори, які будували основні будівлі в Чернівцях, навчалися у Відні і Лемберзі (Академія образотворчих мистецтв, Королівський політехнічний інститут і Політехнічна академія) [12, с. 56].

Одним із архітекторів, який проектував і керував будівництвом нової резиденції православних митрополитів Буковини і Далмації в Чернівцях (1864–1882) був уродженець Праги і випускник Віденської Академії Мистецтв Йозеф Главка. У його роботах спостерігається значна кількість «елементів народних мотивів в оздобленні інтер'єру та екстер'єру, використання місцевих матеріалів у його конструкції, і загальний «східний» відтінок співіснують у цьому творі з типовим західноєвропейським, версальським плануванням» [12, с. 57].

Цікаві відомості доносить С. Фрунчак про професора Смаль-Стоцького та його відношення «української» ідентичності [12, с. 76]. «Австрійська вірність була нормою і для молодого Юрія Федьковича, якому судилося стати одним із двох найважливіших символів української культури на Буковині» [12, с. 77].

Результати дослідження. Всі фактори, що представлені у дослідження цього періоду – підняття національного духу, розквіт міста – органічно поєднуються з дорослішанням С. Мандичевського, у нього закладається міцне підґрунтя до сприйняття нових знань. Але й залишили незабутні враження від творів Т. Шевченка, І. Франка, Ю. Федьковича, які пізніше з'явилися у його хорах «Ой, діброво» (сл. Т. Шевченка), «Місяцю-князю» (сл. І. Франка), «Оскресни, Бояне», «Марот», «Зозулька», «Кобзарська зірниця», «Наш рідний край», «Однако» (усі – сл. Ю. Федьковича); вокальний канон «І день іде, і ніч іде» (сл. Т. Шевченка); обробки українських і румунських народних пісень [8].

Після закінчення середньої школи підліток продовжив навчання у Відні (1875). Після отримання знань у видатних представників культури і мистецтва Буковини, С. Мандичевський навчається у Мартіна Густава Ноттебома (теорію музики) і Едуардом Гансліком (музикознавство). Звичайно, що обидва справили вплив на талановиту особистість С. Мандичевського. М. Г. Ноттебом був музикознавцем, композитором і дослідником Л. Бетховена. Він був учнем Роберта Шумана і Фелікса Мендельсона Бартольді. Його книги про ескізи Бетховена і техніки композиції (1865) надають унікальне розуміння художнього творчого процесу композитора. Мандичевський доробив текстова-кри-

тичне видання Бетховена і опублікував цілу серію раніше неопублікованих вокальних та інструментальних творів композитора.

Іншим учителем майбутнього митця був Едуард Ганслік, відомий як австрійський музичний естетик і один із найвпливовіших музичних критиків свого часу. Скоріше за все від своїх вчителів Мандичевський надихнувся вивченням творчості класиків і левову частку своєї праці присвятив редакторській і видавничій справі у зібранні творів славетних віденців.

Митець С. Мандичевський відредагував десять томів пісень Ф. Шуберта і зробив тематичний каталог з його творів. При виданні ораторій Й. Гайдна «Створення світу» і «Пори року» Мандичевський написав критичні нотатки. У тандемі із Гансом Галом Мандичевський опублікував 26-томне видання з творів Брамса (1926–1928) [14].

Звичайно, що його музикознавча діяльність вплинула і на його композиторську справу. Тож, цікаво проаналізувати його фортепіанну мініатюру «Гавот» і визначити паралелі із схожими творами інших композиторів.

Гавот був популярним танцем французького походження і добре відомим з XVII чи XVIII століття. Було багато сперечань щодо його походження. Одним із міркувань його назви називали стародавню французьку провінцію – Дофіне (Dauphiné) із жителями Пей-де-Гап [15]. Інші дослідники припускали його виникнення з регіону Гавес у Франції. Ще існувала думка про його відношення до галопа – тільки як до мініатюрного. Своєї популярності він досяг за часів французьких королів Людовика XV і Людовика XVI [10].

Якщо згадувати XVIII століття, то відразу виникають алюзії щодо гавотів Франсуа Куперена (1713) або п'єс, які мають риси гавотів. П'єса «Збиральниці винограду» в ритмі гавот, але початкова фраза відрізняється від традиційного початку тому, що починається з четвертої долі, на відміну від традиційного початку з третьої долі, чим нагадує більше буре. П'єса «Задоволення» також перегукується з традиційним гавотом, хоча має й відмінності – початок із-за такту на середині третьої долі. Але більш за все прикметам «Гавоту» відповідає п'єса «Женці». Розважаючи публіку, композитор часто називав твори програмними назвами, але за ними ховалися танцювальні ритми. Тому ми спокійно розглядаємо його мініатюру як п'єси із ознаками танців. Його п'єсам був притаманний стиль більше рококо, ніж бахівському бароко. Ф. Куперен, як композитор Короля Людовика XIV, намагався задовольнити слухачів не просто красою звучання, а приємністю мелодичних ліній, прикрашених складними орнаментами. Ці намагання порівнювали із аналогічними ідеалізованими пасторальними сценами французького художника Ватто.

З часів Короля Людовика XIV гавот був введений до двору у вигляді парного танцю у різних регіонах Франції, танець став одним із бальних. Яскравим прикладом є «Гавот» (g-moll) Ж.-Б. Люллі [7]. Він побудований досить традиційно, але має тричастинну форму з повторюваними першою і третьою частинами, про-

стими лаконічними мелодіями та ідентичним ритмом протягом всієї п'єси. Ритмічно «Гавот» починається із-за такту, третьої долі у розмірі 4/4. Перше речення складається з двох коротких нерівних чвертей з коротким підстрибуючим характером, що є типовим для гавотів. Для гавотів не характерний синкопований ритм. У цьому гавоті перші дві долі рівномірні, а третя є чвертю з крапкою і восьма. До речі, для музики бароко дуже популярними були подовжені тони, за якими йшли один – два короткі. Тож, Люллі не був оригінальним із цим ритмом. Кожна частина повторюється двічі, відрізняючись тільки кадансами – друга і третя частини. Середня частина більше розвинена гармонічно. Вона містить короткочасне відхилення до тональності мажорного сьомого ступеня (F dur). Крім того, якщо у першій і третій частинах переважає триголосся, то середня – чотириголосна. І мелодично, і ритмічно, і гармонічно «Гавот» Ж.-Б. Люллі вписується в настрій часу «не перевантажувати слух», а викликати почуття задоволення і легкості.

Твір Є. Мандичевського «Гавот» як наслідок традиції старовинного французького танцю, так і належить вже до іншого часу – XIX століття [13]. Тому проаналізуємо його з точки зору традиційності жанру і оригінальності відповідно часу. Зазвичай танець пишуть у рівному темпі (4/4 або 2/2) із загактом у дві чверті – так і в цьому творі, характерний для танцю *alla breve* (4/4) і жвавий темп із неповним тактом. Ритм гавоту заснований на такті з чотирма чітко вираженими ударами. Мелодична лінія гавоти досить чітка, але й витончена у мажорному ладі (тональності D dur). Такого типу клавесинні п'єси французьких майстрів, а згодом і фортепіанні (піано-форте), були улюбленими у публіки. Ці п'єси асоціювалися із перуками, витонченими формами, але головною ознакою творів французьких придворних клавесиністів залишалися програмні танцювальні *мініатюри*.

Ось саме різновид схожої мініатюри розглядаємо у Мандичевського. Вона також підкорена головному естетичному канону про заборону довгого, втомливого і занадто серйозного. Про це свідчить мелодична лінія у двох частинах п'єси. Перше речення складається з двох повторних фраз, в яких присутня секвенція. Німецький музикознавець Дітер де ла Мотт розглядав секвенцію як засіб, який подобається слухачам, оскільки, на його думку: «Коли вводиться послідовність, слухач деякий час знає, що має статися. Значна кількість секвенцій формує враження зрозумілості мови, її легкості та невимуженості; занадто багато послідовностей справляє враження банальності» [11, с. 113].

У «Гавоті» Мандичевського перша фраза містить два секвенційні звороти: перші такти – низхідна секвенція, наступні – висхідна. Логічно, оскільки заповнення простору є класичним мелодичним розвитком. В цілому ж, обидві секвенції мають низхідний рух, природний для танцювальних мелодій. Третя фраза є повторенням першої, але повтор триває недовго. Відбувається мелодично-ритмічний розвиток, що приводить до мінікульмінації. Тому секвенція не стає «банальною», оскільки не має багаторазових повторів.

У «Гавоті» відчувається обізнаність композитора бароковими традиціями. Традиційно початок у половині такту складається з двох коротких чвертей. Цей короткий, стрибкоподібний характер чвертей є типовим і для гавоту Мандичевського. Але стрибки містяться не в мелодичній лінії, а в акомпанементі – на акордах з тоніки і домінанти. Такий ритм у фактурі зберігається протягом першої частини твору і другій частині.

З точки зору гармонії, то вона більш різноманітна і відрізняється від часів бароко, хоча і продовжує традицію панівної тональної вертикалі. У цьому «Гавоті» гармонічна основа характеризується функціональною централізованістю, але вже насичена більш частими відхиленнями (другий такт – у паралельну тональність; четвертий такт – у тональність домінанти). При цьому композитор зберігає строгу раціональну ієрархію: перше і друге речення починаються тонікою (D dur) і закінчуються домінантою (A dur). Перший період закінчується двотактовим епілогом, який підкріплює модуляцію в тональність домінанти. Середина починається мінорним акордом (g moll), який по відношенню до основної тональності «Гавота» є мінорною субдомінантою. Після ж мажорного завершення в A dur – соль мінорний акорд звучить досить контрастно. Середня частина характеризується більшою розгалуженістю, динамізмом гармонічних функцій з постійними відхиленнями, що більше характерно для розробки у сонатній формі. Крім того, порушується квадратна структура (13 тактів).

Третя частина «Гавоту» мелодично є повторенням першої з включенням форшлагів і тремоло. Але до класичної гармонічної вертикалі додані елементи імітаційно-підголоскової поліфонії. В цілому третя частина є репрізою з більшою активністю фактури, частішими відхиленнями – якщо у першій вони були двічі, то тут їх чотири. Закінчення, звичайно, на тоніці з епілогом, де зіставлення «домінанта – субдомінанта» посилює яскравість закінчення.

Висновки. Творча особистість Є. Мандичевського представлена в історії та музичній культурі Буковини на основі вивчення сучасних досліджень з історії краю в XIX столітті зі специфікою українського національного відродження через ідеї народовства, вплив загальнослов'янського відродження, відбиття обставин територіально-політичного устрою регіону в XIX столітті на розвиток мистецтв. Результатом цього стала активізація творчості митців різних галузей, зокрема музичного мистецтва, приміром творчості Є. Мандичевського з концентрацією на фортепіанному творі «Гавот». Для аналізу було використано, серед інших, компаративний аналіз, який дозволив виокремити характерні для бароко і романтизму риси, притаманні твору Є. Мандичевського. Назва твору відноситься до періоду бароко, а сам танець стає бальним із мелодико-гармонічною простотою і ритмічною вишуканістю. У добу романтизму, період творчості композитора, вихідця з Буковини, цей жанр зберігає простоту і чіткість структури зі впливом романтичної індивідуалізованої гармонії.

Перспективи подальших розвідок. Звичайно, що у статті ми звернулися до одного твору С. Мандичевського «Гавот» і схожих творів Ж.-Б. Люллі, Ф. Куперена. Поза увагою цієї статті залишився ще один фор-

тепіанний твір композитора «Тридцять варіацій на тему Генделя» (Відень, 1885), який можна аналізувати з точки зору втілення традицій старовинного жанру у XIX столітті.

Література:

1. Акатріні В. М. Відновлення фактів про походження Євсевія Мандичевського. URL : https://nordulbucovinei.blogspot.com/2017/12/blog-post.html?fbclid=IwY2xjawF8qHFleHRuA2FlbQIxMAABHdAZy-oUWcOrwZ-k8EjFkEUyvZVDJd_kt4UQzFwGs0RfspbteTkQLGZoag_aem_NFPoUMe-1d76vfhu5fy6yA
2. Калуга К. Варіаційні цикли Йоганнеса Брамса в аспекті жанрово-стильових рішень та виконавських завдань. URL: https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Kaluga_K_G_Naukove_obgr_z_pidpisom.pdf
3. Каплиенко-Ілюк Ю. Музичне мистецтво Буковини: стильові парадигми композиторської творчості XIX–XXI ст. : автореферат, Одеса, 2021. URL : https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/2021/11/avtoreferat_disertatsii_kapliyenko-iliuk_y.-v..pdf
4. Каплиенко-Ілюк Ю. «Сила гармонії» Євсевія Мандичевського як зразок ранньої кантатної творчості композитора Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. Вип. XXXI (31). Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків: ХНУМ, 2023. С. 30–48. file:///C:/Users/aolen/Downloads/The Power of Harmony by Eusebius Mandyczewski as a.pdf
5. Кияновська Л. Євсевій Мандичевський у музичній Україні. Українська музика. 2012. Ч. 1 (3). С. 38–47.
6. Ланг Р. Чернівці як джерело музичної творчості. URL: <https://stepan53.livejournal.com/159740.html?style=mine#cutid1>
7. Люллі Ж. – Б. Гавот. URL : file:///C:/Users/aolen/Downloads/lul.pdf
8. Мандичевський Євсевій (Евзєбій) Васильович / В. М. Акатріні // Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс] / Редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. К. : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2018. URL : <https://esu.com.ua/article-63402>
9. Філіпчук В. О. Початки українського національного відродження на Буковині. Український історичний журнал. 1999. №4. С. 64–74. <http://history.org.ua/JournALL/journal/1999/4/6.pdf>
10. Alfred Blatter, *Revisiting Music Theory: A Guide to the Practice* (London and New York: Routledge, 2007): 28. ISBN 0-415-97439-9 (cloth); ISBN 0-415-97440-2 (NY, pbk)].
11. Diether de la Motte: *Harmonielehre*. 5. Auflage. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1985, 290 p.
12. Frunchak Svitlana *The Making of Soviet Chernivtsi: National “Reunification,” World War II, and the Fate of Jewish Czernowitz in Postwar Ukraine* 2014. 525 p.]. https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/65701/3/Frunchak_Svitlana_201403_PhD_thesis.pdf.
13. Gavotte (Mandyczewski, Eusebius) URL: [https://imslp.org/wiki/Gavotte_\(Mandyczewski%2C_Eusebius\)](https://imslp.org/wiki/Gavotte_(Mandyczewski%2C_Eusebius))
14. Handlos, Martha, "Mandyczewski, Eusebius" in: *Neue Deutsche Biographie* 16 (1990), S. 20 [Online-Version]; URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd116728698.html#ndbcontent>
15. Percy Scholes: *Gavotte*. In: *The Oxford Companion to Music*. Oxford University Press, Oxford/New York 1970. 1250 p.

References:

1. Akatrini V. M. Recovery of facts about the origin of Eusebius Mandyczewsky. URL : https://nordulbucovinei.blogspot.com/2017/12/blog-post.html?fbclid=IwY2xjawF8qHFleHRuA2FlbQIxMAABHdAZy-oUWcOrwZ-k8EjFkEUyvZVDJd_kt4UQzFwGs0RfspbteTkQLGZoag_aem_NFPoUMe-1d76vfhu5fy6yA [in Ukrainian].
2. Kaluga K. Variational cycles of Johannes Brahms in the aspect of genre-style decisions and performance tasks. URL: https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Kaluga_K_G_Naukove_obgr_z_pidpisom.pdf [in Ukrainian].
3. Kaplienko-Ilyuk Yu. Musical art of Bukovyna: stylistic paradigms of composer's creativity of the XIX-XXI centuries. : abstract, Odesa, 2021. URL : https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/2021/11/avtoreferat_disertatsii_kapliyenko-iliuk_y.-v..pdf [in Ukrainian].
4. Kaplienko-Ilyuk Yu. "The Power of Harmony" by Yevseiv Mandyczewsky as an example of the composer's early cantata work. Aspects of historical musicology: coll. of science Art. Vol. XXXI (31). Kharkiv. national I. P. Kotlyarevsky University of Arts; editor-in-chief L. V. Rusakova, Ya. O. Serdyuk. Kharkiv: KhNUM, 2023. P. 30–48. file:///C:/Users/aolen/Downloads/The Power of Harmony by Eusebius Mandyczewski as a.pdf [in Ukrainian].
5. Kiyanovska L. Yevseyiv Mandyczewskiyi in Ukrainian music. *Ukrainian music*. 2012. Part 1 (3). P. 38–47. [in Ukrainian].
6. Lang R. Chernivtsi as a source of musical creativity. URL: <https://stepan53.livejournal.com/159740.html?style=mine#cutid1> [in Ukrainian].
7. Lully J. – B. Gavot. URL: file:///C:/Users/aolen/Downloads/lul.pdf
8. Mandyczewsky Yevseyiv (Eusebius) Vasyliovych / V. M. Akatrini // *Encyclopedia of Modern Ukraine* [Electronic resource] / Editors: I. M. Dzyuba, A. I. Zhukovsky, M. G. Zheleznyak [and others]; National Academy of Sciences of Ukraine, National Academy of Sciences. K.: Institute of Encyclopedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine, 2018. URL: <https://esu.com.ua/article-63402> [in Ukrainian].
9. Filipchuk V. O. Beginnings of the Ukrainian national revival in Bukovina. *Ukrainian Historical Journal*, 1999. No. 4. P. 64–74. <http://history.org.ua/JournALL/journal/1999/4/6.pdf> [in Ukrainian].

10. Alfred Blatter, *Revisiting Music Theory: A Guide to the Practice* (London and New York: Routledge, 2007): 28. ISBN 0-415-97439-9 (cloth); ISBN 0-415-97440-2 (NY, pbk)]. [in English].
11. Diether de la Motte: *Harmonielehre*. 5. Auflage. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1985, 290 p. [in German].
12. Frunchak Svitlana *The Making of Soviet Chernivtsi: National "Reunification," World War II, and the Fate of Jewish Czernowitz in Postwar Ukraine* 2014. 525 p.]. https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/65701/3/Frunchak_Svitlana_201403_PhD_thesis.pdf [in English].
13. Gavotte (Mandyczewski, Eusebius) URL: [https://imslp.org/wiki/Gavotte_\(Mandyczewski%2C_Eusebius\)](https://imslp.org/wiki/Gavotte_(Mandyczewski%2C_Eusebius))
14. Handlos, Martha, "Mandyczewski, Eusebius" in: *Neue Deutsche Biographie* 16 (1990), S. 20 [Online-Version]; URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd116728698.html#ndbcontent> [in German].
15. Percy Scholes: *Gavotte*. In: *The Oxford Companion to Music*. Oxford University Press, Oxford/New York 1970. 1250 p. [in English].

МУЗИЧНЕ СЛУЖІННЯ У ПРОТЕСТАНТСЬКОМУ ОБРЯДІ: ІСТОРИЧНІ ВИТОКИ ТА СУЧАСНІ ВИКЛИКИ

Богачова-Стрельцова Лілія Генадіївна,

здобувач кафедри сольного співу

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

ORCID ID: 0009-0008-4049-7345

Музичне служіння в церквах євангельських християн завжди відіграло важливу роль. Але якщо провести аналіз форм музичного служіння у сучасних церквах, то побачимо, що ця форма поклоніння переживає глибоку кризу. З одного боку, музична концепція включає хорівий спів, як головну перевірену часом музичну форму літургії, з іншого – молоде покоління має бажання створювати камерні гурти для музичного прославлення. Відповідно, жанрова та стилістична основа музичного служіння значно розширюється. Сучасна музична богослужбова практика багатьох протестантських церков розширюється за рахунок трансформації та акумулювання світських форм, унаслідок чого розширяється художнє вираження концепції віри, представлене різноманітними формами трансляції релігійного досвіду. Однак, музика та форми поклоніння Богу тісно пов'язані з емоціями, їх важко осягнути одним розумом, тому дискусії часто породжують суперечки і навіть чвари. В цьому контексті треба пам'ятати, що зв'язок релігії з музикою дуже глибокий, тому що і та і інша прагнуть упорядкувати світ і привнести в нього справжні цінності. Але музика не є нейтральною субстанцією, вона має силу, вплив, як творчий, так і руйнівний.

Наукова новизна полягає у історичному структуруванні музичного формоутворення церковного богослужіння; поясненні смислового навантаження музичної складової у богослужінні різних напрямів; розвинутому аналізі музичної складової протестантського богослужіння.

Мета дослідження полягає у історично-смиловому обґрунтуванні розмаїття стилів сучасної протестантської служби. Об'єкт дослідження – музикальний супровід церковного богослужіння. Предмет дослідження – поєднання гармонії, форми та смислу у музичному наповненні богослужіння.

Методи дослідження: історичний екскурс, літературний аналіз, стилістичне обґрунтування, узагальнення практичного досвіду. Висновки: Поряд з іншими художніми формами музична творчість у протестантському культурному середовищі складає релігійне мистецтво, засноване на канонічних формах богослужбової практики. Концепт віри знаходить різноманітний художній вираз, розширюється арсенал засобів трансляції релігійного досвіду, і, як наслідок, відбувається стилістичне розширення та поєднання традицій із сучасними тенденціями та напрямками.

Ключові слова: музичне наповнення богослужіння, сучасні стилі протестантської служби, релігійне мистецтво.

Bogachova-Streltsova Liliya. Musical service in the Protestant rite: historical origins and modern challenges

Musical ministry in churches of evangelical Christians has always played an important role. However, if we analyze the forms of musical service in modern churches, then we will see that this form of worship is going through a deep crisis. On the one hand, the musical concept includes choral singing, like a head-turned form of liturgy, on the other hand, the younger generation has a desire to create chambers for musical glorification. Apparently, the genre and stylistic basic of music service is significantly expanding. Today, the musical liturgical practice of many Protestant churches is expanding due to the transformation and accumulation of secular forms; as a result, the artistic expression of the concept of faith is expanding, represented by various forms of broadcasting religious evidence. However, music and forms of worship of God are closely related to emotions, they are difficult to grasp with one mind, so discussions often give rise to disputes and even quarrels. In this context, it should be remembered that the connection between religion and music is very deep, because both seek to order the world and bring true values. But music is not a neutral substance, it has a force, an influence, both creative and destructive.

The scientific novelty consists in the historical structuring of the musical formation of the church service; explanations of the semantic load of the musical component in worship services of various directions; advanced analysis of the musical component of the Protestant service.

The purpose of the study is the historical and semantic substantiation of the variety of styles of the modern Protestant service. The object of the research is the musical accompaniment of the church service. The subject of the study is the combination of harmony, form and meaning in the musical filling of the service.

Research methods: historical excursion, literary analysis, stylistic justification, generalization of practical experience. Conclusions: along with other artistic forms, musical creativity in the Protestant cultural environment is a religious art based on canonical forms of liturgical practice. The concept of faith finds a diverse artistic expression, the arsenal of means of broadcasting religious experience expands, and, as a result, there is a stylistic expansion and combination of traditions with modern trends and directions.

Key words: musical content of the service, modern styles of Protestant service, religious art.

Актуальність теми. Питання духовного становлення особистості в сучасних умовах нестабільної військової, політичної та економічної обстановки набуває особливої актуальності. Пошук вирішення завдань формування духовно багатого суспільства, гуманізації

виховних процесів у різних напрямках. Особливий статус у питаннях морального виховання людини набуває історичний досвід релігії, зокрема звернення до світової спадщини християнської духовної музики. Духовне і моральне вдосконалення людини лежить в основі

і є одним із головних завдань і релігії та мистецтва. Таким чином, загальні цілі зумовлюють звернення релігії до різних видів мистецтва, у тому числі й музичних. Музика, у свою чергу, перетворює, доповнює і занурює в атмосферу Божественної цілісності світу: «Після Божественного світу музика заслуговує на найвищу хвалу. Вона кохана та управителька, яка керує людьми, а частіше приголомшує їх. Чи хочете ви розсіяти смуток, скорити гордеця, підбадьорити зневіреного, охолодити пристрасного або навчити дурня – який спосіб підходить для цього краще, ніж музика?», – зазначав один із великих реформаторів церкви Мартін Лютер [9, с. 56].

Викладення основного матеріалу. Сила музики незаперечна. Вона має один із найсильніших впливів на життя та індивідуальний розвиток особистості. Вивчаючи історію, ми дізнаємося, що протягом усіх століть у всіх культурах музиці відводилося одне з головних ключових місць, оскільки вона завжди була одним із аспектів морально-етичного та духовного становлення особистості. Оскільки саме слово «людина» з грецької «Атрос», що у перекладі «навернений вгору», то одним із сенсів його земного шляху можна позначити необхідність постійного внутрішнього самовдосконалення.

Так, багато грецьких філософів уподібнювали музику своєрідній гімнастиці для душі; для них музика була невід'ємною частиною філософії. Мудреці помітили, що різні звуки та ритми викликають у людей різні емоційні стани. «Бог вклав у людину прихильність створювати і поєднувати звуки не абияк і випадково, але в наслідування гармонії духовного світу», – писав Платон (427–347 рр. до Р. Х). Платон чудово знався на музиці і часто вдавався до музичних прикладів, що говорить про стійке увявлення музичної системи. І хоча у спадщині мислителя відсутня чітка класифікація мистецтва загалом, все ж таки він ілюструє свої міркування про цю сферу. Музика і Душа по Платону наповнені одним змістом, оскільки у його поданні душа є як характеристикою космосу, так і людини. Згідно з його висловлюваннями, лише певні музичні жанри приносять користь людині, тому слід слухати музику, яка розвиває інтелект і дисциплінує: «Важко знайти кращий метод виховання, ніж той, що вже знайдений досвідом багатьох століть; його можна коротко визначити, як такий, що складається з «гімнастики для тіла і музики для душі» [3, кн. 2, с. 55], «... а решти видів музики слід уникати, оскільки можуть призвести до деградації стандартів цивілізації, розбещенню молодого покоління й у результаті, до анархії» [3, кн. 3, с. 79]. Тобто, вже в давнину люди розуміли тісний зв'язок між формою, тобто стилем і змістом та внутрішнім духовним та смисловим наповненням музики.

Аристотель писав про моральний зміст в музиці, про її вплив на характер, цінності та духовність людини та суспільства загалом. На його думку, суспільство має створювати умови, за яких людський негатив і негативні емоції отримають позитивний заряд і через переживання перефарбуються і перетворюються до насолоди. Умови «перетворення емоцій» створюються завдяки

такому жанру як трагедія, де центральна роль приділяється музиці, що допомагає досягти катарсису, в результаті якого «... люди отримують якесь очищення та полегшення» [1, 1342a]. Виховання за Аристотелем – це єдність між характером суспільно-політичного устрою та характером громадян. Завдання музики в даному контексті – навчити громадян правильно розподіляти вільний час – відпочинок, та високе дозвілля, що на його думку не є тотожним. Відпочинок допомагає відновити нервову і фізичну втому – тут не потрібні ні культура, ні мистецтво. А ось заповнення «високого дозвілля» потребує зусиль та виховання [1, 1347a].

Музика приносить людині задоволення на різних рівнях, як у зонах психологічної, фізичної (розважальної) так і культурної та моральної насолоди. У Біблії ми читаємо про царя Соломона, який розумів життя як «суєту і томління духу!» [2, кн. Еклез. 1:14, с. 672], але «...завів у себе співаків і співачок і насолоди синів людських – різні музичні знаряддя» [2, кн. Еклез. 2:8, с. 673].

Перші розділи Біблії містять опис пісні наприкінці виходу ізраїльського народу з єгипетського рабства. Музика цієї пісні стилістично нагадувала урочистий ритуал, а, можливо, і була ним, ритуалом, що супроводжував рух племені до джерела води: «Піднесися, кринице, співайте для неї! Криниця! Вельможі копали її, її викопали народні достойники берлом, жезлами своїми» [2, кн. Числа 21:17, 18, с. 180].

Деякі пісень прославлення раннього періоду описані більш докладно в книзі Виходу: «І взяла Маріам пророчиця, сестра Ааронова, в руку свою тимпан, і вийшли за нею всі жінки з тимпанами та тріумфуванням. І заспівала Маріам перед ними: Співайте Господеві; бо Він піднявся високо, коня і вершника його кинув у море» [2, кн. Вихід 15:20, 21, с. 86]. Складається враження емоційної, неприборканої та галасливої музики, невідокремленої від фізичного руху. Різноманітність інструментів, гра на ударних та танці створювали досить емоційну атмосферу; короткі, прості та лаконічні рядки тексту вказують на багаторазове повторення фраз. А враховуючи, що традиції багатьох східних культур передбачає використання музики, що несе у собі звільнення та катарсис, то у поєднанні з нав'язливим ритмом така музика могла викликати екстатичний стан.

Так само, як у багатьох інших культурах, музика супроводжувала практично кожен подій в житті стародавніх іудеїв. Пісні війни, поразки та перемоги записані у кількох розділах Біблії. Одна з таких вражаючих пісень виконана жінками, які вітали Давида після перемоги над філістимлянами: «... (вони) виходили на зустріч Саулові цареві зі співом та танцями, з урочистими тимпанами та кімвалами. І вигукували жінки, що грали, говорячи: «Саул переміг тисячі, а Давид десятками тисяч!» [2, кн. 1 Сам. 18:7, с. 321]. Тут ми бачимо, що у святкуванні беруть активну участь не тільки чоловіки, а і жінки.

Після спорудження Храму Соломонова (близько 900 до н.е.) богослужіння стає пишним і видовищним. У Біблії досить докладно описані церемонії богослужіння

жінь та роль музики в них: «І сталося, як священники виходили із святині... а Левіти співаки, – усі вони убрані у вісон, з цимбалами, із арфами та з цитрами, а з ними сто й двадцять священників, що сурмили на сурмах» [2, кн. 2 Хр. 5:11–13, с. 472]. Така пишність церемоній взагалі була властива храмовим служінням стародавнього світу в Єгипті, в Шумері. Подібні давні традиції існували й у стародавньому Вавилоні; там теж були стани співаків і музикантів різного роду, складові освіченої громади, що займалися не тільки богослужінням, але вивченням і виданням богослужбової літератури.

Всупереч розвитку цивілізації, науково-технічному прогресу, у віддалених та відрізаних від світу поселеннях музичні традиції можуть зберігатися майже у первозданному вигляді тисячоліттями. Музика арабів-бедуїнів початку ХХ століття має багато спільного з музикою іудеїв-кочівників часів Старого заповіту. Бертрам Томас – американський письменник, журналіст, майстер історичного жанру, який неодноразово бував на Близькому Сході, так описував ранок своєї подорожі з бедуїнами: «Ми підїжджали. Бедуїни рухалися швидко, співаючи гімн воді» [4, с. 297]. Дуже схожа картинка, хоча між цими подіями понад дві тисячі років!

Перші християни не тільки говорили арамейською мовою самого Ісуса Христа, але й мали багато спільного в Літургії Слова (пост, молитва, читання псалмів і спів гімнів). Одна з найдивовижніших згадок про музику в Новому Завіті міститься у двох листах апостола Павла. Обидва вони датовані приблизно 61–63 рр. н.е. «Не впивайтесь вином, а краще наповняйтесь Духом, розмовляючи поміж собою псалмами, і гімнами, і піснями духовними, співаючи і граючи в серці своєму для Господа» [2, с. 1154]; «Вдячно співайте Господеві псалми, гімни, духовні пісні» [2, с. 1166].

Протягом деякого часу традиції синагоги продовжували переходити до християнського богослужіння, незважаючи на переслідування у 44 р. н.е.. Кантори, навчені керувати співом у синагогах, а потім прийнявши християнство, продовжували використовувати свою майстерність у новій церкві. Деякі ранньохристиянські книги, які не увійшли до канону Нового Завіту, несуть у собі важливі свідчення про традиції богослужіння двох перших століть християнства.

Від свого виникнення християнство не мало офіційного статусу в Римській імперії. Усі адепти нової тоді течії зазнавали гоніння протягом більш ніж 300 років. Гоніння вплинули на розвиток християнства в цілому: на вибір канонічних Євангелій, на напрям богослов'я, на організаційну структуру Церкви, а також на музичне служіння. Християни намагалися уникати звичаїв римського суспільства, вважаючи їх аморальними. Враховуючи, що танці та інструментальна музика в Римі на той час асоціювалася з атмосферою розгульного життя, що мали місце в суспільстві, можна зрозуміти, чому ці заняття були неприйнятними в ранніх християнських колах, які сповідують чистоту як помислів, так і діянь.

У 274–337 рр. н.е. імператор Костянтин заклав нове велике місто Константинополь, яке стало цитаделлю християнської культури та вченості. Богослужіння тут

проходили у нових будівлях із великою помпезністю та пишністю, що відповідало новому статусу християнства як державної релігії. Крім того, християни з різних країн мали можливість служити зрозумілими для них мовами, а не тільки грецькою, яка до цього часу була загальноприйнятою у богослужіннях. Проте, культурне оточення ранньої церкви було переважно грецьким, тому Новий Завіт написаний грецькою, а не на івриті, і древні творці церковних гімнів писали свої тексти на музику, що восходить до язичницької грецької культури, а не єврейської [5, с. 255]. Музика цих піснеспівів – простий розспів, заснований на чотирьох грецьких музичних ладах. Деякі з них були заборонені в ранньохристиянській церкві, оскільки вони користувалися в язичницьких храмах і театрах. Але парадокс в тому, що ті розспіви, які церква зичила, також мали язичницькі витоки.

Музичний стиль не розвивався до часів папи Григорія Великого (кінець 6 ст.), який видозмінив музичний звукоряд і створив стиль, що увійшов в історію як григоріанський розспів – спів в унісон, майже без використання музичних інструментів, одними чоловічими голосами.

Батько реформації Мартін Лютер високо оцінював вплив музики на церковні традиції та розвиток богослужіння. Він писав: «Я справді вважаю і не соромлюся цього, що після теології немає мистецтва, рівного музиці. Музика – це чудовий Божий дар. Я не надто сильний у ній, але проміняв би своє мале знання на великі скарби» [8, с. 347]. Високо цінуючи музику, Лютер сам грав на лютні та флейті, часто співав та складав музику для служіння простим людям. Він писав: «Будь ласка, виключіть усі новомодні та пишномовні висловлювання. Щоб піснеспіви полюбили, мова його має бути найпростішою і зрозумілішою» [8, с. 231]. Лютер дбав про те, щоб музика, передаючи біблійну істину, спалахувала серця. Він запозичив мелодії з німецьких народних пісень і навіть із церковних гімнів, присвячених Марії: «Все, чому можна було надати новий вигляд і повідомити силу євангельської звістки, могло служити поширенню цієї звістки і сприяти тому, щоб вона проникала все глибше в серця і все ширше поширювалася країною» [10, с. 174–175]. І справді, гімни, написані Лютером, поширювалися у вигляді листків, їх співали у містах та селах бродячі менестрелі. Вони були простими, доступними, поєднували в собі популярні музичні стилі того часу зі зрозумілими віршами, що доносять євангельську звістку. Іспанський чернець Хома Ісусів (Томас а Іесу) писав: «Дивно, як ці гімни поширюють лютеранство. Написані німецькою мовою, вони буквально вилітали з кімнати Лютера, досягаючи тих місць, де люди живуть і працюють. Їх співали на ринках, на вулицях, у полі!» [10, с. 170].

Проте, не всі погоджувалися з Лютером у його новаторському експресивно-різноманітному розвитку музичного служіння. Римо-католицька церква з засудженням поставилася до того, що з текстами, породженими Реформацією, Лютер пов'язував католицьку чи світську музику. Найстійкіший і найтриваліший опір

чинив Жан Кальвін (1509–1564), який вважав, що за часів Старого Завіту на музичних інструментах грали тому, що народ Божий перебував у «немовляті». Він вважав, що найкраща хвала виходить із самого серця і вимагав виконання на єдино даному людині Богом мелодійному інструменті – його природному голосі, причому «без химерності, струнко, в один голос» [7, с. 370]. При цьому він дозволяв співати тільки вірші, які є в Біблії, тобто богонатхненні псалми.

Церковні громади Женеви, як і багато громад у Шотландії та Англії, пішли за Кальвіном, відмовилися від багатьох видів мистецтв, які застосовувалися в церковних обрядах, вважаючи їх пережитком папства. Впевнені у своїй правоті і в тому, що саме цьому навчав Біблійне вчення, вони видали відповідні укази та знищили безліч органів в церквах. Ще довго, не одне століття, спів псалмів вважався єдиним стилем церковної музики і, поєднуючись із церковним богослужінням, ототожнювався з ним.

На тлі цього мізерного, з погляду мистецтва, тлі музичне служіння все-таки зростало і розвивалося. Близько 1550 Теодор де Беза (1519–1605) завершив переклад 150 псалмів на французьку мову, а професійний музикант, Луї Боржуа (близько 1523–1600), був найнятий, щоб покласти їх на музику. У результаті з'явився «Женевська псалтир», завершений у 1562 р., який вплинув на розвиток євангельської музичної думки. Парадоксом є те, що суворі музичні обмеження, яким мав слідувати Боржуа, не торкалися організації та стилістики церковного служіння. Саме простота і безпосередність мелодійного наповнення богослужіння робить його виразним та незабутнім. У мелодіях використовуються лише довгі та короткі тривалості; майже відсутні пунктири, а повна відсутність гармонійної підтримки прирівнює цю музику до «хліба та води» у своїй простоті та величності. Мелодії походять з різних джерел, але ці запозичення дуже складно визначити саме через простоту втілення. Цей приклад музичної спадщини показує, що музика здатна подолати найміцніші бар'єри, зведені людською недосконалістю.

З позицій пробудження духовності та морального вдосконалення людини показовою є творча позиція найбільшого у світовій культурі композитора-новатора, переконаного протестанта-лютеранина за віросповіданням – І. С. Баха, який всю свою творчість присвячував Богові Творцю, прикрашаючи свої партитури буквами S. D. G. – Soli Deo (Одному Богові слава!) або J. J. – Jesu juva! (Ісусе, допоможи!). За життя Бах був найбільшою славою як першокласний органіст, викладач і автор органної духовної музики. Ключовими поняттями музики Баха були любов і співчуття, гріх і каяття, смерть і вітх, небесна гармонія. При написанні своїх шедеврів він надихався великими текстами Євангелія і самою особистістю Христа, Його життям, вченням, жертвовою смертю.

Сучасна протестантська богослужбова та позацерковна практика у світовому культурному середовищі становить вагомий сегмент, що складається з різноманітних видів творчої діяльності віруючих. І хоча

творчість у протестантських церквах не є самоціллю, вона є комплементарною по відношенню до духовної практики та церковних статутів і порядків. В результаті набувають розвитку такі явища як християнський театр (у тому числі для дітей), християнське телебачення, асоціації християнських поетів та художників, християнське кіно, музичні фестивалі та конкурси, виставки, лекції, що мають культурно-просвітницькі та духовно-просвітницькі цілі. Наприклад, існують навіть електронні сайти, де викладено концепцію діяльності християнських митців, це насамперед – об'єднання всіх християн, завдяки різним видам мистецтва для популяризації на візуальному рівні християнських цінностей. Релігійна тема все більше завойовує популярність у кіно і на телебаченні, адже кіно, просякане християнськими цінностями, є серйозною альтернативою бездуховності, вульгарності, насильству, що панує в сучасному мистецтві.

Релігійне мистецтво протестантів представлено різними формами залежно від необхідної функції та результату: це і форма зовнішнього спілкування – фестивалі, конференції, марші, музичні та недільні школи; це і події всередині життя церковної пастви – одруження, загальноцерковні свята, ювілеї тієї чи іншої церкви, біблійні урочистості.

Сучасна богослужбова практика багатьох протестантських церков отримала розширення за рахунок акумуляції світських форм мистецтва та інноваційних музичних інструментів та стилів. З появою електромузичних інструментів, особливо електрогітар та ударних установок, дискусія у деяких традиційних євангельських церквах стала близькою до конфліктів. У християнському середовищі, де основним жанром прославлення Бога споконвіку вважався людський голос, стрункий хоровий, найчастіше одnogолосний спів, з'явилися «групи прославлення», які супроводжують спів безліччю сучасних інструментів.

У традиційних євангельських протестантських церквах хоровий спів, як правило, вважається глибоко духовним і відноситься до звичного музичного служіння, а служіння вокально-інструментальних ансамблів та музичних груп нерідко розглядається як таке, що вимагає пильної уваги з боку керівництва. У церковних колах ці дві форми втілення музичного богослужіння – хор та ВІА – порівнюються, протиставляються один одному, підкреслюючи їхні переваги та недоліки.

У цьому консервативно налаштовані члени церкви, переважно керівництво, підтримують виключно хор; а нові члени церкви та молодь віддають перевагу сучасним групам різних напрямків та стилів. Звісно, у житті кожної людини й у людській культурі загалом існує проблема старого і нового, тобто, діалектичні протиріччя, що відбуваються внаслідок: спадкоємності та передачі культурної спадщини від покоління до покоління; ступеня залежності та відповідальності між поколіннями; співвідношеннями традицій та інновацій; прискорення темпів науково-технічного прогресу; зниженням соціального статусу людей похилого віку; знецінення молоддю накопиченого досвіду старших поколінь.

Експерти, які вивчають зростання церкви, відзначають зв'язок між стилем сучасного поклоніння та темпами церковного кількісного зростання. Джон Бізано (1934–2018), пастор баптистської церкви з Оклахоми, говорить про це явище не вибираючи виразів: «Музика, яка претендує на високу культуру і тонкий смак, похоронні псалми, манірні та церемонні регенти вб'ють церкву найшвидше. Немає таких церков, які численні, сповнені життя, хрестять сотні навернених і впливають на народ, при цьому використовують манірну музику з семиразовим «амінь!» [6, с. 13].

С одного боку, якщо музика народжена в серці і спрямована з любов'ю і захопленням для поклоніння Богу, тим більше, якщо людина любить Бога, щира у своїх почуттях і помислах, вона повинна пам'ятати про відповідальність перед слабшими у вірі братами та сестрами. Не наражати їх на незрозумілі форми поклоніння Богу новаторством експресивних ідей, а з терпінням і повагою до традицій, одягати музичне поклоніння у форму зрозумілу більшості. Тільки в цьому випадку буде досягнуто спільної мети, якою об'єднані всі церкви – прославлення Всевишнього Бога! З іншого боку, з погляду біблійної позиції, будь-яка музична форма, що виходить із щирих, люблячих Бога сердець вподобана та тішить Творця.

Однак, слід враховувати, що і в хоровому служінні, і в служінні груп прославлення є свої унікальні сторони, і найкращим варіантом був би розвиток творчої співпраці та поєднання цих двох різних форм служіння!

Що стосується стилю, форми та ритму музичних творів, то ми сприймаємо ці категорії з точки зору поставленої мети та жанрової специфіки: євангельська звістка, служіння молоді, служіння людям похилого віку, дитячі заходи, весільні та похоронні піснеспіви, тощо.

Не можна забувати, що музика завжди мала величезний вплив як позитивний, і негативний, залежно від того, у чийх руках знаходилася. Вона передає почуття, емоції, духовні пошуки музиканта. Чим глибше музикант присвячує себе Богові та Його ідеям, тим більше вони відображаються у концепції його творчості. На противагу цьому, при посвяченні себе окультистним ідеям, музика може мати руйнівну силу і владу. Така музика притуляє критичний розум, збуджує первісні почуття та бере контроль над волею людини, піддаючи його сутність демонічним впливам. Силу та вплив музики використовували не тільки церковні, але й державні лідери. Так, пильну ідеологічну увагу приділяв музиці Сталін – лідер Радянського Союзу, вважаючи її одним

із основних засобів для перемоги радянської ідеології. Фашистську імперію та її ідеолога Гітлера неможливо сьогодні уявити без смолоскипних ходів під спеціально підібраний ритмічний бій барабанів та марші: переглядаючи кадри кінохроніки, легко помітити, як після багатогодинних мітингів під звуки маршів багатотисячний натовп людей перетворюється на зомбі, втрачаючи свою індивідуальність. На жаль, така практика проникає в деякі релігійні суспільства. Релігійні вожді і диктатори добре розуміли і розуміють, який величезний вплив здатна надавати музика, і намагаються широко використовувати її, обробляючи незрілі слабкі уми і душі. Це стає можливим внаслідок того, що ідентифікація особистості сформована не сімейними традиціями, не прочитанням гарних книг, не прослуховуванням класичної музики, а «вулицею», необхідністю вижити, конкуренцією, відсутністю доброго прикладу тощо.

Таким чином, саме музика є ключем до розуміння багатьох проблем нашого суспільства. Духовні музичні жанри, в порівнянні з іншими жанрами увібрали в себе ідею цілісності світу і інтегрують їх у процеси, що виражаються через художню творчість у глибинні перетворення людської особистості. Так Ендрю Вілсон-Діксон у своєму дослідженні зазначає: «Зв'язок між релігією та музикою дуже глибокий, тому що і той, і інший обумовлений прагненням до істини та порядку, яке вселив у нас Бог. Музика втілює це прагнення у сфері розумного та фізичного, тоді як релігія робить це у сфері сакрального. Більш того, Бог облаштував Своє творіння так, що розкриття Його істини приносить величезну радість як розумову, так і емоційну» [11, с. 8].

Поряд з іншими художніми формами музична творчість у протестантському культурному середовищі складає релігійне мистецтво, засноване на аутентичних формах богослужбової практики. Концепт віри знаходить різноманітний художній вираз, розширюється арсенал засобів трансляції релігійного досвіду, і як наслідок відбувається стилістичне розширення та поєднання традицій із сучасними тенденціями та напрямками.

Висновки. Поряд з іншими художніми формами музична творчість у протестантському культурному середовищі складає релігійне мистецтво, засноване на канонічних формах богослужбової практики. Концепт віри знаходить різноманітний художній вираз, розширюється арсенал засобів трансляції релігійного досвіду, і, як наслідок, відбувається стилістичне розширення та поєднання традицій із сучасними тенденціями та напрямками.

Література:

1. Aristoteles. Politeia IX, Hamburg, 1985
2. Біблія. Українське біблійне товариство, Київ, 2018, с. 1229
3. Платон. Держава. Київ, «Орієнтир». 2017. Кн. 2, кн. 3 с. 336
4. V. Tomas, Arabia Felix, London, 1932
5. David R. Breed, The history and use of hymns and hymn tunes//Tarrytown, N. Y.: Revel, 1903
6. John Bizano, How to Build an Evangelical Church, Nashville; Broadman, 1971
7. John Calvin, Homiliae in primum librum Samueli Geneva Switzerland, 1604
8. Preserved Smith, The life and letters of Martin Luther, New York. Barnes and Noble, Ink. 1911, 1968
9. Quoted in O. Chadwick, The Reformation, Harmondsworth, 1972
10. Theodore Hoetty-Nicke, I Luhter and culture, Martin Luther Lectures, vol. 4. Luther College Press, 1960

11. Wilson-Dickson A. Original edition published in English, A brief history of Christian music. by Lion pic Oxford, England, 1997

References:

1. Aristoteles. Politeia IX, Hamburg, 1985
2. Bibliya (2018). Ukrainske bibliine tovaristvo. [Ukrainian Bible Society]. Kyiv, p. 1229 [in Ukrainian]
3. Platon (2017). Derjava. [State], «Orientir». Kn. 2, kn.3 p. 336 [in Ukrainian]
4. B. Tomas, Arabia Felix, London, 1932
5. David R. Breed, The history and use of hymns and hymn tunes//Tarrytown, N. Y.: Revel, 1903
6. John Bizano, How to Build an Evangelical Church, Nashville; Broadman, 1971
7. John Calvin, Homiliae in primum librum Samueli// Geneva Switzerland, 1604
8. Preserved Smith, The life and letters of Martin Luther// New York. Barnes and Noble, Ink. 1911, 1968
9. Quoted in O. Chadwick, The Reformation, Harmondsworth, 1972
10. Theodore Hoetty-Nicke, Luhter and culture, Martin Luther Lectures vol. 4// Luther College Press 1960
11. Wilson-Dickson A., Original edition published in English – A brief history of Christian music, by Lion pic. Oxford, England, 1997

МУЗИКА ПОКЛОНІННЯ ЯК МИСТЕЦЬКО-СОЦІОЛОГІЧНИЙ ФЕНОМЕН

Булах Тетяна Борисівна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

учений секретар ректорату

Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва

ORCID ID: 0000-0002-0954-8422

У статті розглядається феномен сучасної музики прославлення та поклоніння, що набуває дедалі більшого значення у контексті сучасних релігійних практик та займає одне з суттєвих секторів розвитку музичного мистецтва. Музика поклоніння проаналізована як соціокультурний та мистецький феномен, який виходить за межі традиційних релігійних форм і створює нові можливості для колективного та індивідуального вираження релігійних переживань. Виявлено, що сучасна музика поклоніння значною мірою формує досвід віруючих, використовуючи широкий спектр інструментальних та аудіовізуальних засобів, що надають богослужінню емоційної інтенсивності та естетичної виразності. Значну увагу приділено аналізу еволюції музичного супроводу в богослужіннях від простих вокальних форм до високоінтенсивних мультимедійних виступів, які включають складні звукові та візуальні ефекти. Акцентовано на тому, що сучасне поклоніння перестає бути лише звуковим явищем, перетворюючись на аудіовізуальний досвід. Візуальні проєкції, які супроводжують тексти пісень і сцени з природними пейзажами, стають важливою складовою релігійної традиції, впливаючи на сприйняття сакрального та участь присутніх у богослужінні, що набуває значення соціальної події. У статті виявлено, що такі мультимедійні форми музичного поклоніння впливають не лише на естетичний досвід, але й на соціальну динаміку релігійної громади, формуючи нові очікування щодо ролі музики в релігійному житті. Підкреслено, що така музика часто викликає віруючих до активної взаємодії, створюючи атмосферу сакральної причетності. Разом з тим виявлено, що високий рівень професійного виконання може призводити до зниження участі віруючих у співі та загальному музичному процесі, що, своєю чергою, викликає виклики для традиційних церковних форм поклоніння. Акцентовано на необхідності критичного переосмислення сучасних форм музичного прославлення в контексті їхнього впливу на релігійні цінності та формування духовного досвіду. Поставлено питання про баланс між технологічною естетикою та сутністю сакрального в релігійних практиках, оскільки використання мультимедійних засобів та високоякісної музики може формувати нові типи релігійної соціалізації, що суттєво відрізняються від традиційних форм.

Ключові слова: музика поклоніння, релігійні практики, мультимедійне богослужіння, соціокультурний феномен.

Bulakh Tetiana. Worship music as an artistic and sociological phenomenon

The article explores the phenomenon of contemporary worship music, which is gaining significance in modern religious practices and plays a pivotal role in the development of musical art. Worship music is examined as a sociocultural and artistic phenomenon that transcends traditional religious forms, offering new opportunities for both collective and individual expressions of religious experience. The study highlights how contemporary worship music shapes the experiences of believers by incorporating a range of instrumental and audiovisual elements, adding emotional intensity and aesthetic depth to worship services. A significant part of the article is dedicated to the evolution of musical accompaniment in worship, transitioning from simple vocal forms to multimedia performances with complex sound and visual effects. It is emphasized that worship has shifted from being purely auditory to a fully audiovisual experience. Visual projections, such as lyrics and natural landscapes, have become integral to worship, influencing the sacred perception and deepening community engagement. The study shows that multimedia worship impacts both the aesthetic experience and the social dynamics of religious communities, creating new expectations for the role of music in religious life. This music often fosters active engagement, emotional expression, and a sense of shared purpose among believers. However, the high level of professional performance may sometimes reduce congregational participation in singing and worship, challenging traditional forms of church worship. The article calls for a critical reassessment of contemporary worship music, focusing on its influence on religious values and spiritual experience. It raises questions about maintaining a balance between technological aesthetics and the sacred essence of religious practices, as multimedia and high-quality music can shape new forms of religious socialization that differ from traditional ones.

Key words: worship music, religious practices, multimedia worship, sociocultural phenomenon.

Вступ. В останні п'ятдесят років музика поклоніння зазнала значних трансформацій, перетворившись із маргінального явища на глобальний культурний феномен із суттєвим впливом на музичну практику та стилістику сучасного християнського богослужіння. На початку 1970-х років молоді люди, переважно навернені з культури хіпі, відомі як «люди Ісуса», почали приносити гітари до церков, тим самим започаткувавши нову форму музичного вираження віри, що надихнула на формування унікальних стилістичних особливостей «сучасної музики поклоніння» [3]. Цей музичний рух, хоча й не був однорідним, поступово розвинув харак-

терне звучання, яке базувалося на поєднанні традиційної євангельської музики з елементами рок, фолк та поп-культури.

З музикознавчої точки зору, цей феномен цікавий тим, що він поєднує в собі різні музичні традиції, створюючи нові форми музичного синтезу, які відображають духовні потреби сучасного суспільства. Гармонічні структури, ритмічні патерни та вокальні техніки, що використовуються в сучасній музиці поклоніння, свідчать про інтеграцію популярних музичних стилів у релігійний контекст, що, в свою чергу, вплинуло на розвиток нових жанрів та піджанрів у християнській музиці.

Протягом наступних десятиліть цей феномен еволюціонував, пройшовши через період інтенсивних внутрішніх конфліктів, відомих як «війни поклоніння» 1980-х і 1990-х років. Ці конфлікти часто стосувалися музичних стилів, темпів і використання інструментів у богослужіннях, що сприяло глибшому осмисленню ролі музики у формуванні релігійного досвіду. Вийшовши з цих конфліктів переможцем, сучасна музика поклоніння закріпилася як ключовий елемент богослужбових практик та перетворилася на багатомільйонну індустрію.

Однак, зростання цього феномену викликає важливе запитання: яким чином сучасна музика поклоніння впливає на формування не лише соціокультурної, але й музичної ідентичності вірян? Як її гармонічні та ритмічні структури, мелодичні побудови та стилістичні впливи відображаються на сучасному музичному ландшафті та які нові напрямки вона задає для подальших музичних досліджень? Вивчення цього питання є ключовим для розуміння не лише релігійних, але й ширших культурних та музичних процесів, що відбуваються у сучасному суспільстві.

Матеріали та методи. У даному дослідженні буде використано широкий спектр матеріалів та методів для комплексного аналізу феномену сучасної музики поклоніння як мистецько-соціологічного явища.

Основним джерелом інформації є праця Монік Інгаллс «Спів конгрегації: як сучасна музика богослужіння формує євангельську спільноту». Інгаллс здійснює глибокий соціологічний аналіз сучасної музики поклоніння через призму п'яти ключових контекстів: концертів поклоніння, студентських конференцій, місцевих конгрегацій, публічних парадів хвали та віртуальних спільнот онлайн-творців. Це дослідження зосереджене на періоді з 2007 по 2017 роки, що дозволяє прослідкувати еволюцію цього феномену та його вплив на формування соціальних ідентичностей. Стаття Червоноіваненко А. «Музично-інструментальна культура в системі музичного етосу» досліджує, як музичний етос визначає культурні практики, що допомагає зрозуміти інтеграцію елементів сучасної музики поклоніння в релігійний контекст і їх вплив на культурний ландшафт. Стаття Balkwill L.-L. і Thompson WB. «A cross-cultural investigation of emotion in music: psychophysical and cultural cues» досліджує міжкультурні аспекти емоційних реакцій на музику, що дозволяє оцінити, як сучасна музика поклоніння резонує з різними культурними контекстами. Праця Paul de Man «Genesis and Genealogy» пропонує теоретичні рамки для інтерпретації текстів, які будуть корисні для аналізу текстового контенту пісень сучасної музики поклоніння.

Методологічний підхід включатиме соціологічний аналіз контекстів поклоніння, використовуючи теорії Монік Інгаллс, дозволить дослідити соціальні контексти функціонування сучасної музики поклоніння, а також її роль у формуванні та підтримці євангельської спільноти. Порівняльний аналіз музичних стилів і культурних практик дозволить визначити спільні та відмінні риси сучасної музики поклоніння в контексті інших музичних традицій. Емпіричні дослідження дозволять

оцінити, як різні аспекти музики поклоніння впливають на індивідуальну та колективну соціальну ідентичність.

Виклад основного матеріалу. Сучасна музика поклоніння, з її багатим та різноманітним звучанням, стала ключовим елементом релігійної практики, який значною мірою формує соціальну і культурну тканину євангельських спільнот. Вона не лише наповнює богослужіння новими емоційними та музичними відтінками, але й створює нові форми взаємодії між віруючими, розширюючи межі традиційних релігійних практик. Як було зазначено вище, Монік Інгаллс у своїй праці «Спів конгрегації: як сучасна музика богослужіння формує євангельську спільноту» пропонує глибокий аналіз впливу сучасної музики поклоніння на релігійну ідентичність та соціальні структури євангельських спільнот з проникненням у різні аспекти не тільки релігійного життя – від концертів поклоніння до віртуальних спільнот онлайн-творців, а й долучаються до соціально-мистецьких практик. Йдеться про те, що сучасна музика створює нові форми конгрегацій, виходячи за межі традиційних церковних зібрань. Концерти поклоніння, студентські конференції, місцеві конгрегації, публічні паради хвали та віртуальні спільноти – усі ці контексти стають платформами для виявлення і утвердження нових форм релігійної ідентичності. Інгаллс вказує, що для євангелістів використання сучасної музики богослужіння автоматично визначає ці зібрання як «поклоніння», навіть якщо вони не відповідають традиційним уявленням про церковні зібрання [4, с. 56]. Тобто сучасна музика поклоніння не лише збагачує релігійний досвід, але й змінює структуру богослужіння, впливаючи на те, як віруючі розуміють і переживають своє богослужіння та релігійну спільноту. Через цей музичний феномен формуються нові соціальні та культурні зв'язки, які впливають на релігійні практики та культурні звичаї, створюючи нові можливості для взаємодії та духовного збагачення. Йдеться про те, що центральне місце займає сучасна музика богослужіння. «Для євангелістів використання сучасної музики богослужіння одразу позначає діяльність як «поклоніння»» [5, с. 101]. Тому можна говорити про акт залучення до сучасного богослужбового співу породжує свого роду «конгрегацію» із зібрань, які традиційно не вважаються такими. Це глибоко, часто неявно, впливає на те, як християни розуміють богослужіння та церкву. Головна цінність «Співу Собору» – це ґрунтовний опис світу, створеного сучасною музикою богослужіння [4, с. 82].

Сучасна музика поклоніння є значним чинником у формуванні релігійних і соціальних структур. Вона функціонує не лише як засіб виразу релігійних переконань, але й як потужний соціокультурний інструмент, який активізує конструювання нових форм релігійної ідентичності та комунікації.

Аналіз сучасної музики поклоніння дозволяє виявити, як музичні форми впливають на соціальні та релігійні процеси. Музика поклоніння формує нові соціокультурні середовища, в яких перебудовуються традиційні релігійні практики. Вона змінює структуру релігійних зібрань і створює нові парадигми взаємодії

серед віруючих. Музика поклоніння, зокрема її структура, жанри та стилістика, функціонує як динамічний елемент, що сприяє конструюванню і трансформації релігійного досвіду. Музичні форми виступають не просто носіями релігійних меседжів, а скоріше активними агентами, які формують релігійні практики та ідентичності. Вони визначають, як сприймається і практикується поклоніння, і таким чином впливають на соціальні структури всередині релігійних спільнот [1, с. 216]. Прославлення як даність формує певні вектори, які визначають складові спільноти й в такий спосіб готують підґрунтя для потенційних напрямків утворення етосу Богослужіння, де центральним стає досвід поклоніння, до якого логічно додається концертно-виконавський аспект прославлення, а також імідж подання у тому числі через медіа, зокрема платформу YouTube.

У сучасному поклонінні концепція досвіду стала вирішальним аспектом очікувань віруючих. Важливо зазначити, що термін «досвід поклоніння» широко використовуються як у описах самого поклоніння, так і в маркетингових матеріалах, пов'язаних з концертами та подіями. Віряни часто очікують «особистої зустрічі з Богом» під час співу, що описується як «Бог, який промовляє», «служить» або «буде реальним для мене» [3, с. 45-46]. Це орієнтовано більше на отримання благословення від Бога, ніж на вираження хвилиної величі через поклоніння. Цей зсув в орієнтації на себе ставить питання про те, чи наше поклоніння не віддаляється від справжньої концентрації на Богу, до якої ми прагнемо.

Крім того, мова, що використовує терміни «виправлення поклоніння» або «залежне поклоніння», підкреслює бажання постійного споживання сучасної музики для поклоніння. Це явище може свідчити про те, що популярні бренди поклоніння не лише відповідають на відчутні потреби, а й активно створюють нові бажання. Хоча основним повинно лишатися виховання прагнення до прославлення Бога та Його слави. Проте існує тенденція, коли сучасний рух поклоніння може привчати людей шукати лише короткочасний емоційний стимул.

У контексті сучасної музики поклоніння важливо розглянути, як її вплив у парацерковних установах формує євангельські очікування щодо музичної практики в церкві. Зокрема, спостерігається тенденція, коли учасники вважають музику на великих богослужіннях і молодіжних конференціях більш привабливою, ніж щотижневий спів у релігійних громадах. Це може бути обумовлено високою професійною якістю продукції та сприятливим середовищем для інтенсивної тілесної взаємодії. Наприклад, деякі учасники конференцій відзначають, що спів на таких заходах забезпечує більш автентичне самовираження, ніж звичайний церковний спів.

Цей феномен варто розглянути в контексті, де сучасна музика для поклоніння, часто з характерними для концертів елементами, такими як посилення звуку, візуальні ефекти, формує нові очікування до того, що вважається «автентичним» поклонінням. Концерти поклоніння, з їхньою звуковою інтенсивністю і візуальними ефектами, створюють певні цінності і моделі, які можуть формувати очікування щодо «досвіду

поклоніння» в церкві. Перевага віддається не тільки інтенсивності та емоційному враженню, але і відчуттю втрати себе у величезному звуковому просторі, що може зменшувати значення звуку і голосів оточуючих. Цей розвиток створює певну іронію, адже початковою метою сучасного співу у музичному поклонінні та прославленні, було підвищення рівня участі та емоційного виразу в церковних службах. Однак, спостереження демонструють, що зростання професійного рівня музики на концертах може привести до того, що звичайний церковний спів виглядає менш привабливо. Музичні компоненти таких заходів, як сценічне оформлення та звукове підсилення та робота звукорежисера, формують певні уявлення про те, що є «автентичним» поклонінням. Коли ці елементи стають стандартом, очікування до музики на церковних службах можуть зазнати змін, що може знижувати повагу до традиційного співу у церковних зібраннях.

Йдеться про те, що церква, як інституція, де музичне поклоніння повинно зберігати глибинне значення, незважаючи на зовнішні зміни. Якщо досвід сучасного поклоніння у парацерковних середовищах призводить до зниження поваги до церковного співу, це може вказувати на необхідність перегляду розуміння поклоніння і його ролі у церковному контексті.

Серед типових сучасних традиційних євангельських богослужінь варто навести традиційність використання медіа ресурсів, зокрема платформи YouTube, у тому числі для забезпечення сучасного поклоніння. Багато малих церков, які не мають ресурсів для організації високоякісних музичних служб, звертаються до онлайн-відео, створених великими медіа-компаніями, для супроводу своїх богослужінь. Цей феномен не є лише наслідком дефіциту музичних чи кадрових ресурсів; він також відображає зростаюче відчуття, що церкви не можуть відповідати новим музичним стандартам. Відзначено, що сучасний рух поклоніння сформував уявлення про те, що високий рівень якості продукції є необхідним для досягнення вірного сучасного поклоніння: сучасне богослужіння пройшло значний шлях від простих гітарних акомпанементів і речитивних приспівів 1970-х років, які мали на меті демократизацію спільнотного співу та у 2000-х роках медіа поклоніння адаптували цінності аудіовиробництва та привабливості для масового ринку. Професіоналізація сучасної хвали призвела до того, що деякі церкви дійшли висновку про доцільність відмови від живих музикантів на користь віртуальних акомпанементів. Сучасне поклоніння перетворилося на багатомірний феномен, де музика прославлення стала не тільки аудіальним, але й візуально насиченим досвідом, який інтегрує різні мистецькі та соціальні аспекти. Цифрова проекція текстів пісень і фонових зображень у сучасних церквах свідчить про те, що релігійні практики все більше піддаються впливу візуальної культури. Це трансформує досвід музичного прославлення, роблячи його незмінно аудіовізуальним і перетворюючи поклоніння на художньо виразне дійство. Історично протестантська традиція була обережною у використанні

візуальних елементів у поклонінні, розглядаючи їх як потенційно відволікаючі від суті релігійного досвіду. Проте сучасні тенденції вказують на зміщення акцентів: візуальна складова стає невід'ємною частиною музичного прославлення, формуючи новий спосіб сприйняття та вираження духовного досвіду. Музичне прославлення сьогодні – це не просто колективний спів, але й цілісне мистецьке явище, яке впливає на сенсорне сприйняття та емоційний стан віруючих.

Використання візуальних елементів, таких як фотографії природи або абстрактні зображення, під час музичного прославлення демонструє, як мистецтво і технології взаємодіють, створюючи нові форми релігійного вираження. Це сприяє формуванню соціальних спільнот, об'єднаних не лише спільними віруваннями, але й спільним естетичним досвідом. Таким чином, музика прославлення виступає як мистецько-соціальний феномен, що об'єднує віруючих у колективному переживанні, яке одночасно задовольняє естетичні та духовні потреби. Зміна фокусу від чисто аудіального до аудіовізуального аспекту поклоніння вказує на глибші соціальні процеси, де музика прославлення стає засобом комунікації, взаємодії та соціалізації в релігійних спільнотах. Форми поклоніння, які використовуються, не є нейтральними. Вони формуватимуть наступне покоління поклонників. Водночас, виникає момент відволікання не тільки від змісту Богослужіння, а й від факту прославлення, музичного матеріалу тощо, через активність використання візуального фону. Навіть якщо спочатку зображення були введені для створення приємного фону для слів, багато людей зараз займаються поклонінням як «місцем аудіовізуальної конвергенції» [4, с. 178]. Варто наголосити, що це є протиріччям для Служіння де пріоритет аудіоінформації (слухання Слова, яке читається, співається, молиться і проповідується) над візуалом.

Висновки. Сучасна музика поклоніння стала невід'ємною складовою релігійної практики, втілюючи в собі як соціальні, так і мистецькі аспекти. Це явище, що не тільки інтегрує релігійний досвід, але й активно формує суспільну та культурну свідомість насамперед відвідувачів богослужінь. Музика поклоніння, через свої аудіовізуальні та емоційно насичені форми, значно впливає на спосіб, у який сучасні віруючі сприймають і переживають різноманітні аспекти, що пов'язані з Біблійними текстами.

Значна увага до естетики та професіоналізації музичного супроводу в релігійних службах свідчить про те, що музика поклоніння перетворилася на потужний інструмент соціалізації, котрий визначає культурні стандарти та очікування від релігійного досвіду. Водночас, цей процес вказує на зміщення акцентів з колективного релігійного досвіду на індивідуалізовані форми сприйняття, де емоційний та сенсорний аспекти набувають пріоритету.

Зростання значення візуальних елементів у поклонінні, як і використання сучасних медіа, створює нові форми релігійної естетики, що виходять за рамки традиційних уявлень про сакральне мистецтво. Така зміна в парадигмі вказує на розвиток нового типу релігійної культури, в якій музика та візуальні ефекти стають не просто супровідними елементами, а центральними складовими релігійного досвіду. Ця трансформація музики поклоніння має значні наслідки для майбутнього релігійної практики. Вона ставить питання про те, як ці нові форми релігійного мистецтва впливають на формування релігійної ідентичності та на процес духовного виховання. Таким чином, аналіз сучасної музики поклоніння як соціально-мистецького феномена відкриває нові перспективи для розуміння ролі мистецтва у формуванні релігійного досвіду в сучасному світі.

Література:

1. Булах Т. Б. Прославлення як етос сучасних протестантських богослужінь. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 2. С. 215–219.
2. Червоноіваненко А. Музично-інструментальна культура в системі музичного етосу. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Музичне мистецтво, 2018. №2. С. 27–42.
3. Balkwill L-L, Thompson WB. 1999. A crosscultural investigation of emotion in music: psychophysical and cultural cues. *Music Percept*. 17, 43–64.
4. Monique M. Ingalls, *Singing the Congregation: How Contemporary Worship Music Forms Evangelical Community*. Oxford University Press, 2018.
5. Paul de Man. *Genesis and Genealogy. Allegories of Reading*. Yale University Press, 1979. 340 p.

References:

1. Bulakh T. B. (2024). Proslavlennia yak etos suchasnykh protestantskykh bohosluzhin'. [Praise as the Ethos of Contemporary Protestant Worship]. *Visnyk Natsional'noi akademii kerivnykh kadrov kul'tury i mystetstv*. [Bulletin of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts]. No. 2, pp. 215–219 [in Ukrainian].
2. Chervonovianenko A. (2018). Muzychno-instrumental'na kul'tura v systemi muzychnoho etosu. [Musical-Instrumental Culture in the System of Musical Ethos]. *Visnyk Kyivs'koho natsional'noho universytetu kul'tury i mystetstv*. *Muzychne mystetstvo*, [Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Musical Art], No. 2, pp. 27–42 [in Ukrainian].
3. Balkwill L.-L., Thompson W. B. (1999). A cross-cultural investigation of emotion in music: psychophysical and cultural cues. *Music Perception*, 17, pp. 43–64 [in English].
4. Monique M. Ingalls. (2018). *Singing the Congregation: How Contemporary Worship Music Forms Evangelical Community*. Oxford University Press [in English].
5. Paul de Man. (1979). *Genesis and Genealogy. Allegories of Reading*. Yale University Press. 340 p. [in English].

УНІВЕРСАЛЬНІСТЬ МИСТЕЦЬКИХ ПОСТАТЕЙ В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ КИТАЮ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Ван Цзянін,

аспірант кафедри історії музики

Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка

ORCID ID: 0009-0000-0665-8290

Статтю присвячено вивченню типологічних аспектів універсальності китайських музикантів в контексті їх активності і творчої самореалізації, здійсненого в процесі резюмуючого аналізу специфіки музичного мистецтва Китаю XX – початку XXI ст. При спиранні на музикознавчі праці китайських та українських дослідників та праці французьких і швейцарських психологів та філософів визначено поняття універсальності творчої особистості. У статті досліджено специфіку складових творчої діяльності перших найпоказовіших універсальних постатей Китаю XX ст., простежено напрями їх творчої реалізації. Серед виокремлених хронологічна першість належить організатору професійної музичної освіти в Китаї, композитору і педагогу Сяо Юмею. Його першими найвидатнішими наступниками стали представниця фортепіанного мистецтва, професорка Чжоу Гуанжень, в сфері композиторської творчості – Дін Шаньде, першою універсальною постаттю в галузі скрипкового мистецтва безперечно визначено Ма Сіцуня, у вокальному мистецтві – Го Шучжень і Шень Сяна, зокрема в провінції Хебей – Цао Юй і Ян Су. Досліджено і виділено плеяду молодих універсальних особистостей, чия діяльність пов'язана із періодом початку XXI ст.: саксофоніст Лі Юйшен, хоровий диригентка Чжоу Шень, композитори Лю Суола, Цянь Лей, Лу Яньвей, Фан Веньшань, Ван Чжисін. Виявлено, що крім основної фахової діяльності як композиторів і педагогів, кожний з них максимально розширив поле своєї діяльності і отримав найвищі визнання в сферах виконавської творчості, продюсування, режисури, суспільно-культурної діяльності та адміністративної роботи. Підкреслено важливість значення їх різнобічних досягнень в контексті загального розвитку музичної культури Китаю. Поза цим, проблематику універсальної постаті мистців розглянуто в аспектах універсальності акторської майстерності, гендерної специфіки творчості, локального значення їх композиторського професіоналізму в трактуванні категорії «концептосфера». Підсумовано про важливість у формуванні універсальних особистостей факторів багатовекторності отриманої освіти, впливів міжкультурної комунікації та міжнаціональних зв'язків із Заходом.

Ключові слова: китайська музична культура, універсальність музичного професіоналізму, специфіка сфер діяльності, галузі самореалізації.

Wang Jianing. The universality of the artist in the musical culture of China in the 20th and early 21st centuries

The article is devoted to the study of typological aspects of the universalism of Chinese musicians in the context of their activity and creative self-realization, carried out in the process of a summary analysis of the specificity of the musical art of China of the 20th and early 21st centuries. Based on the musicological works of Chinese and Ukrainian researchers and the works of French and Swiss psychologists and philosophers, the concept of universality of the creative personality is defined. The article examines the specificity of the components of the creative activity of the first most prominent universal figures of China of the 20th century, traces the directions of their creative realization. Among the figures, selected for this article, chronological primacy belongs to the organizer of professional music education in China, composer and pedagogue Xiao Youmei. Among the successors are professor of piano art Zhou Guang Ren, composer Ding Shande, Ma Sicong is undoubtedly recognized as the first universal figure in the field of violin art, Qiao Yui and Yan Su in vocal art. A constellation of young universal personalities whose activities are related to the period of the beginning of the 21st century have been studied and highlighted: saxophonist Li Yusheng, choral conductor Zhou Sheng, composers Liu Suola, Qian Lei, Lu Yangwei, Fan Wengshang, Wang Zhixin. It was found out that in addition to their main professional activities as composers and pedagogues, each of them expanded their field of activity as much as possible and received the highest recognition in the fields of performing arts, producing, directing, social and cultural activities, and administrative work. The importance of their versatile achievements in the context of the general development of the musical culture of China is emphasized. In addition, the issue of the universal figures of artists is considered in terms of the universality of acting skills, gender specificity of creativity, the local significance of their compositional professionalism in the interpretation of the category of "conceptosphere". The importance of multi-vector factors of the education acquired, influences of intercultural communication and international relations with the West in the formation of universal personalities is summarized.

Key words: Chinese musical culture, universalism of musical professionalism, specificity of spheres of activity, spheres of self-realization.

Вступ. Вивчення типологічних аспектів універсальності китайських музикантів в контексті їх активності і творчої самореалізації постає вельми важливим напрямком досліджень сучасних науковців. Виокремлення найпоказовіших постатей і висвітлення різнобічності творчої діяльності деяких українських мистців вже розробляється в українському музикознавстві, проте, аналогічних досліджень в ареалі китайської музичної культури, і тим більше музичної культури

окремих провінцій поки ще не існує. Існування цієї прогалини спонукає до її заповнення шляхом здійснення серії окремих досліджень.

Метою статті стало дослідження універсальної специфіки творчих складових найпоказовіших музикантів Китаю XX ст. – на початку XXI ст.

Матеріали та методи. Для проведення аналізу було застосовано комплексний методологічний підхід, у якому поєдналися музикознавчий, аксіологічний

та біографічний методи. Наративний аналіз застосовано для впорядкування дискурсу щодо окремих категорій діяльності мистців.

Аналіз спектру діяльності найпоказовіших китайських музикантів було здійснено при опрацюванні праць В. Батанова [1], Цзао Цзе [3], Ча Ванхонга [4], Чен Найпіня [5], Шао Шиміна [8] при спиранні на розробки проблематики універсальної творчої особистості швейцарського (К. Юнг [6]) та французьких (А. Бергсон [2] і П. Клодель [7]) філософів.

Результати. Проблематика універсальної творчої особистості вже понад століття займає важливе місце в дослідженнях світових науковців. Першим серед них став французький філософ Анрі Бергсон (1859–1941), який в праці «Творча еволюція» (1907) в розділі «Життєвий порив» перший довів думку про те, що людина може досягнути природу різних явищ, якщо звернеться не до свого розуму, а до інтуїції. Таким чином, інтелектуальна універсальність може бути властивою для більшості людей [2, с. 168–201]. Швейцарський психоаналітик і філософ культури, започатковувач аналітичної психології Карл Юнг (1875–1961) в праці «Психологія несвідомого» стверджував, що саме люди мистецтва, а не науковці, першими відчують зміни в нових світоглядних установах. Як реалізатори тенденцій своєї епохи, саме творчі особистості можуть виявляти множинність напрямів власної індивідуальної діяльності [6, с. 121–139]. Французький письменник, драматург і дипломат Поль Клодель (1858–1965) у праці «Три святі фігури на сьогодні» [7], характеризуючи досягнення Леонардо да Вінчі запропонував модель універсальності творчої самореалізації як усвідомлення не замикання на власне вузькій спеціалізації

Розробці проблематики універсальності творчої особистості в музичній галузі присвячено ряд праць українських музикознавців серед яких Ольга Коменда розробила комплекс типів музикантів-універсалів: композитор, виконавець, музикознавець, громадський діяч, педагог, утворені шляхом домінування провідної діяльності в структурі універсальної творчої особистості.

Праця подібного спрямування з'явилися вже й у китайському музикознавстві: Шао Сімін «Фортепіано – моє життя. Про піаністку Чжоу Гуанжень» [8]. Український автор Віктор Батанов у праці «Універсальність музичного професіоналізму у ХХ сторіччі і діяльність Сяо Юмея» [1] виявляє специфіку його професійного універсалізму як композитора, виконавця, теоретика музики, адміністратора-організатора і громадського діяча.

Поняття універсальності творчої особистості визначено як поєднання кількісної і якісної диференційованої композиторської, виконавської і наукової діяльності, розширення видів суспільно-громадської діяльності поза творчістю, здійснене при домінуванні провідної діяльності мистця.

Китай є Батьківщиною великого ряду багатогранних особистостей, що з'являлись на обрії музичного мистецтва від давніх часів до сьогодення. Адже відомо, що першим у давньому китайському суспільстві до уні-

версальних особистостей належить філософ Конфуцій. При домінуванні провідного амплуа мислитель однаково вагомо виявив себе як письменник (автор чотирьох об'ємних трактатів), музикант (виконавець на цині), фольклорист (впродовж всього життя збирав і записував народні пісні різних провінцій), музичний естетик (розробив постулати етикету як суттєвого елементу культури китайського народу; перший звернув увагу на властивості емоційного впливу пісень на людину), педагог (був засновником і першим вихователем приватної школи, в якій у різних роках та в різних місцевостях навчав 3000 учнів), редактор (впорядкував тексти одного з найдавніших в китайській культурі трактату «І Цзін» («Книга змін»), розробник освітньої програми (що складалась з чотирьох обов'язкових щаблів – поезія, каліграфія, етикет і музика).

Після Конфуція в китайській культурі спостерігаємо постаті ряду інших різнобічних і яскравих особистостей доби Античного Китаю, Середньовіччя та Відродження, що поєднували в своїй діяльності, крім чітко визначеного основного напрямку – філософії, музично-виконавську та музично-естетичну, письменницьку, літературно-філософську та літературно-художню і педагогічну діяльність. Серед найпоказовіших постатей філософ Сюньцзі – музичний теоретик, започатковувач науки «музична психологія» і очільник однієї з найбільш ранніх музичних інституцій Китаю Академії Цзисі; Сима Цянь – історик, філософ, укладач біографій найвизначніших філософів історичного минулого Китаю; Лю Сін – письменник, математик, астроном, філософ, бібліограф, засновник у Китаї школи канонознавства; Цзі Кан – філософ, музичний естетик, композитор, виконавець на гуцині, започатковувач думок про мистецтво інтерпретації музичного твору; Чжу Жайю (*Zhu Zhaiyu*) – письменник, композитор, музичний критик. Ймовірно, впродовж культурного історичного розвитку в сукупності вони сформували тип універсальної особистості і започаткували в Китаї традиції її багатовекторної діяльності.

Для виявлення типологічних аспектів універсалізму китайських музикантів необхідним постає систематизувати творчі складові діяльності найпоказовіших музикантів Китаю та виявити специфіку їх активності в контексті творчої самореалізації. Це реалізовується в процесі резюмуючого аналізу специфіки музичного мистецтва Китаю ХХ – початку ХХІ ст.

Непересічних у китайській музичній культурі постатей, яких за різнобічністю мистецької діяльності, виконанням суспільно-музичних функцій та високим ступенем якості здійсненої роботи залучаємо до виняткових, універсальних. Постатей подібного рівня широти інтересів, що в найрізноманітніших видах творчої діяльності виявляли грані власного обдарування та підтверджували значимість досягнутих результатів зустрічаємо серед різних галузей музичного мистецтва Китаю від середини ХХ ст.

До перших таких постатей належать Сяо Юмей (*Xiao Youmei*, 1884–1940) – композитор, скрипаль, піаніст, педагог, музикознавець, адміністратор і суспіль-

но-музичний діяч. Як композитор, Сяо Юмей є автором великої кількості композицій різного масштабу, в яких використовував засвоєні під час навчання в Німеччині композиційні техніки західноєвропейської музики. Як музичний теоретик, він постає автором перших у Китаї підручників з гри на органі (1924), фортепіано (1924), скрипки (1927), а також автором перших підручників з гармонії (1927) та історії музики (1928). Як адміністратор він був організатором (разом з Цай Юань-пеєм) і першим ректором Шанхайської консерваторії; засновником Китайського музичного товариства (1928).

Хронологічно найближчими його найвидатнішими наступниками, що виявили широку різнобічність власної діяльності і презентували особливо значні для китайського музичного мистецтва досягнення, стали представниця фортепіанного мистецтва, професорка Чжоу Гуанжень. Багатомірність щаблів її універсальності підтвердилась у методико-педагогічній діяльності (створила власну потужну педагогічну і виконавську школу, очолювала кафедру фортепіано в Центральній пекінській консерваторії), в виконавській творчості (стала неперевершеною виконавицею та інтерпретаторкою творів китайських і західноєвропейських композиторів), в композиторській (істотно розширила національний фортепіанний репертуар), у науково-методичній (створила ряд праць з проблем методики викладання фортепіано), в суспільній музичній діяльності (засновниця в Пекіні Центру мистецтв фортепіано, спеціалізованого журналу «Фортепіанний артистизм, організаторка китайських і членкиня журі ряду міжнародних конкурсів піаністів).

Серед композиторів першою найяскравішою універсальною постаттю постає Дін Шаньде. Цей мистець виявив себе не тільки як автор великої кількості різножанрових творів, у яких адаптував національну китайську основу до сучасних західних композиторських технік письма, але й як видатний піаніст-виконавець, педагог, музикознавець (автор досліджень постаті Сяо Юмея, особливостей виконання фортепіанних творів у «китайському стилі», про близькість китайському соціуму творів Ф. Шопена) та адміністратор (голова Китайської спілки музикантів та голова Асоціації музикантів Шанхаю).

Справді, універсальних постатей у когорті композиторів вже достатньо зустрічаємо й серед найсучасніших представників, наприклад, Лю Суола – авторка оригінальних творів, що отримують найвищі рейтинги серед виконавців світу, сольна та ансамблева виконавиця, невтомна пропагандистка китайської музики і китайських народних інструментів у світі, письменниця (авторка художнього роману про сучасну музичну індустрію Китаю), засновниця музичної продюсерської кампанії в Нью-Йорку.

В галузі скрипкового мистецтва першою універсальною постаттю безперечно постає Ма Сіцун – палкий пропагандист у Китаї скрипкового мистецтва і творів європейської академічної музики для скрипки; неперевершений скрипаль-виконавець, що вперше поєднав європейські прийоми гри на скрипці з національними,

властивими традиційним китайським струним ерху та піпі; композитор – автор творів для скрипки в великих концертних і камерних жанрах, аранжувальник китайських народних мелодій для скрипки; педагог; диригент симфонічного оркестру; автор методичних праць та статей в наукових журналах і автор першого об'ємного підручника гри на скрипці; як суспільно-музичний діяч і адміністратор, Ма Сіцун став засновником декількох навчальних музичних інституцій: Інститут мистецтв імені Лу Сіня та консерваторія в Гуаньчжоу, Південно-китайська консерваторія в Гонконгу, Китайська академія мистецтв у Тайбеї.

В сфері мистецтва для духових інструментів відзначимо, наприклад, сучасного саксофоніста Лі Юйшена – видатного виконавця, інтерпретатора, педагога, композитора, одного з перших у Китаї авторів науково-методичної літератури для саксофону, засновника відділу професійної гри на саксофоні в Сичуанській консерваторії, організатора декількох камерних виконавських ансамблів саксофоністів, що стали провідними в країні, творця національного саксофонного репертуару, лектора міжнародного рівня, організатора і члена журі китайських та міжнародних конкурсів.

В мистецтві академічного співу до перших універсальних постатей належать Го Шучжень і Шень Сян – виконавські зірки світового масштабу; фундатори власних унікальних педагогічних шкіл, що успішно продовжуються вже в четвертому поколінні; автори праці «Система виховання академічного співу», що дотепер залишається в Китаї фундаментальним підручником для вокалістів; очільники кафедри академічного співу в Пекінській консерваторії; засновники і голови журі міжнародних конкурсів.

З початком розвитку в ХХ ст. професійної музичної освіти в провінції Хебей у вокальному мистецтві та пов'язаної з ним композиторської і виконавської творчості серед великої кількості музикантів тут починає формуватись когорта особливо яскравих за різнобічними талантами постатей.

За багатогранністю творчих спрямувань і значимістю досягнень серед представників старшого покоління провінції виділяємо постаті композитора, педагога, директора Китайського театру опери і танцю Цао Юя і Ян Су, що крім композиції виявив нескінченну кількість особистих талантів і високих досягнень у найрізноманітніших сферах діяльності.

Після завершення навчання в Чунцінському університеті на факультеті ділового адміністрування і паралельно здобуваючи музичну освіту, від 1950 р. Ян Су працював у Молодіжній робочій групі при Південно-Західному робочому комітеті Молодіжної ліги. В цій інституції він уперше виявив власні різнобічні мистецькі таланти – працював актором, танцюристом, хористом, начальником оркестру і режисером-постановником вистав Молодіжної групи. Одночасно, звертаючись до аранжувань народних пісень провінції, Ян Су почав виявляти композиторський і літературний хист, який вповні реалізував у своєму оперному творі «Сестра Цзян» (1964). Сучасники залучали його до

когорти найвидатніших національних композиторів, літераторів, драматургів, поетів-ліриків і сценаристів [5, с. 127]. Не залишався Ян Су осторонь суспільно-громадської діяльності – працював на посадах віце-голови Асоціації китайських театральних труп, керівником хореографічної трупи театру м. Кончжин та режисером музично-театральних постановок [3, с. 35].

До універсальних мистецьких діячів старшого покоління провінції належать також Лю Веньцзін і Янь Чжиянь. Лю Веньцзін був автором багатьох музичних творів, працював художнім керівником Центрального оркестру національних інструментів, директором Театру китайської опери і балету, заступником голови Комітету з розвитку музичної творчості, керівником Товариства національної духової музики, брав велику участь у створенні Оркестру Азії. Багато гастролював країнами Європи, Азії та США, де популяризував свої і твори інших китайських композиторів. Композитор Янь Чжиянь відзначився створенням багатьох ліричних пісень, педагогічною працею та організацією концертно-виконавської діяльності співаків провінції.

Мистецьку багатовекторність у творчій праці успішно поєднують молоді представники вокального мистецтва провінції Хебей. В період останніх двох десятиліть тут виділилась плеяда універсальних особистостей, до яких залучаємо Цянь Лея – автора патріотичних та ліричних пісень, аранжувальника пісень для оркестрового виконання, звукооператора і музичного продюсера.

Лу Яньвей спрямував свою мистецьку діяльність здебільшого в річище розвитку популярної та естрадної творчості. Постає як автор музики і поетичних текстів пісень, постановник кількох масштабних проєктів з презентації виконавського репертуару сучасних рок-гуртів, до яких долучив видання альбомів з власного репертуару гуртів «Китайський рок», «Чорний вересень». Постає ініціатором створення і редактором збірок творів, присвячених виконавському репертуару знаменитих естрадних співаків провінції (Тенгера, Кан Чжень, Вань Є і Пан Луна), постановником 15-ти музичних фестивалів у Циндао, продюсером групи «Ergun». Від 2001 р. працює в Пекіні на посаді музичного директора відділу Розвитку культури Сходу. За сингли «Діалог» і «Два метелики» нагороджений Першою премією за

кращі твори і здійснення найякіснішого запису творів рок-музики (2005). В теперішній час працює на посаді музичного директора і генерального менеджера проєкту «Beijing Yajiang Culture Media Co», який заснував 2015 р.

Чжоу Шень крім педагогічної і виконавської діяльності в сфері вокального мистецтва презентувала оригінальні за стилістикою і художньою фантазією власні композиції, виявила себе як досконала хорова диригентка і педагогиня академічного співу та хорového диригування.

Окрім сфер розмаїтої музичної (композиторської, виконавської, наукової), суспільно-культурної та адміністративної роботи проблематику універсальності творчої особистості можемо розглядати з позиції ряду інших характеристик, наприклад – універсальності акторської майстерності (творець музики, співак, інструменталіст, танцюрист, художній декламатор); універсальності музиколога – зважаючи на найширший спектр тематики їх досліджень; універсальності трактування в композиторській творчості специфіки концептосфер.

Висновки. Спільно ці майстри композиції зробили вагомий внесок у розвиток вокального мистецтва своєї провінції і вивели його в ряд кращих вокальних шкіл Китаю. Ці діячі уславилися не лише як композитори, збагативши китайську музику різножанровим доробком – оперними творами, авторськими піснями і вокальними ансамблями, неперевершеними аранжуваннями народних пісень, створенням музики до драматичних вистав. Презентуючи і розвиваючи індивідуальне поле діяльності, крім композиції сумарно вони органічно та яскраво виявили себе в ряді інших галузей – у педагогічній роботі, як музичних теоретиків, у виконавстві, аранжуванні, музичному продюсуванні, звукоорежисурі, звукооператорській праці, в суспільно-музичній діяльності, а також в адміністративній роботі як очільники вокальних відділів, оперних та музично-драматичних театрів тощо.

В сенсі універсалізму китайських мистців зауважимо про невпинне розгортання всебічної жіночої діяльності і творчості – фактору, що має важливе значення при зважанні на тисячолітню дискримінацію жінок у Китаї. Їх чуття вже не переважає мислення – в цьому виявляється рівність жінок із чоловіками, що виражається в різнобічній творчій праці.

Література:

1. Батанов Віктор. Універсальність музичного професіоналізму у XX сторіччі і діяльність Сяо Юмейя. Музичне мистецтво і культура: *Науковий вісник*. Одеса, 2014. Вип. 20. С. 460-469.
2. Бергсон Анрі. Творча еволюція. Київ: Видавництво Жупанського, 2010. 318 с.
3. Цзяо Цзе. Думки про розвиток оперного мистецтва в моїй країні. *Народна музика*. Шаньдун, 1986. Вип. 8. С. 35-37.
4. Ча Ванхонг. Коротка розмова про китайську оперу XX століття. *Журнал Шаньдунського інституту*. Шаньдун, 2006. Вип. 4. С. 128-130.
5. Чен Найпін. Характеристика поетичної творчості Ян Су. *Література: теорія і критика*. Хуйбей: Педагогічна школа, 2016. Вип. 4. С. 127-130.
6. Юнг Карл. Психологічні типи Київ: Центр учбової літератури, 2024. 680 с.
7. Claudel, Paul. *Trois figures saintes pour le temps actuel*. Paris: Gallimard, 1959. 148 p.
8. Zhao Shimin. *The Piano Is My Life – female pianist Zhou Guangren. Modern and Contemporary Chinese Musicians' Biographies*. Shenyang: Spring Wind Cultural Press / translated by Elaine Chew. Cambridge, Massachusetts, 1997. URL: <https://sites.google.com/site/contemporarychinesepianomusic>.

References:

1. Batanov Viktor (2014). Universalnist muzychnoho profesionalizmu u XX storichchi i diialnist Siao Yumeiia [The universality of musical professionalism in the 20th century and the activities of Xiao Yumei]. – Muzychne mystetstvo i kultura: Naukovyi visnyk [Musical art and culture: Scientific bulletin]. Odesa. 20. 460-469 [in Ukrainian].
2. Berhson Anri (2010). Tvorchia evoliutsiia [Bergson Henry. Creative evolution]. Kyiv: Vydavnytstvo Zhupanskoho [Kyiv: Zhupansky Publishin House] 318 p. [in Ukrainian].
3. Tsziao Tsze (1986). Dumky pro rozvytok opernoho mystetstva v moii kraini [Jiao Jie. Thoughts on the development of opera art in my country] Narodna muzyka. Shandun [Folk music. Shandong] 8. 35-37 [in Ukrainian].
4. Cha Vankhonz (2006). Korotka rozmova pro kytaisku operu XX stolittia [Cha Wandong. A shork talk about Chinese opera of the 20th century]. Zhurnal Shandunskoho instytutu [Journal of the Shandong Institute]. Shandong. 4, 128-130 [in China].
5. Chen Naipin (2016). Kharakterystyka poetychnoi tvorchosti Yan Su [Chen Naiping. Characteristics of Yan Su's poetry creation]. Literatura: teoriia i krytyka [Literature: theory and criticism]. Khuibei: Pedahohichna shkola [Hubei: Pedagogical School]. 4. 127-130 [in China].
6. Yunh Karl (2024) Psykholohichni typy [Carl Jung. Psychological types]. Kyiv: Tsentr uchbovoi literatury [Kyiv: Center of educational literature] 680. [in Ukrainian].
7. Claudel, Paul (1959). Trois figures saintes pour le temps actuel. Paris: Gallimarg. 148 p. [in France].
8. Zhao Shimin (1997). The Piano Is My Life – female pianist Zhou Guangren. Modern and Contemporary Chinese Musicians' Biographies. Shenyang: Spring Wind Cultural Press / translated by Elaine Chew. Cambridge, Massachusetts. URL: <https://sites.google.com/site/contemporarychinesepianomusic> [in USA].

ТВОРЧИСТЬ САМПО ХААПАМЯКИ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЖАНРУ КОНЦЕРТУ ДЛЯ ЧВЕРТЬТОНОВОГО БАЯНА З ОРКЕСТРОМ

Василенко Олександр Сергійович,
аспірант кафедри теорії та історії музики
Харківської державної академії культури
ORCID ID: 0000-0001-9507-7884

Статтю присвячено творчості сучасного фінського композитора та музичного експериментатора Сампо Хаапамякі, зокрема його внеску в розвиток жанру концерту для чвертьтонового баяна з оркестром. Проаналізовано місце жанру концерту для чвертьтонового баяна з оркестром у баянно-акордеонному мистецтві. Розкрито вектори композиторської діяльності С. Хаапамякі, а також вклад композитора в популяризацію чвертьтонового баяна, чвертьтонової гітари та чвертьтонового фортепіано. Простежено вплив фінського баяніста та композитора В. Куджала в актуалізації музики С. Хаапамякі та жанру концерту для чвертьтонового баяна з оркестром загалом. Розглянуто конструктивні особливості чвертьтонового баяна, складність його виробництва та експлуатації.

*Здійснено комплексний композиційний аналіз Концерту для чвертьтонового баяна з камерним оркестром «Velinikka». Досліджено семантику назви твору, яка є лінгвістичним новоутворенням, безпосередньо пов'язаним з іменем Велі Куджала, та слова *harmonikka*. Визначено вплив стилю експресіонізму на формування форми твору, мелодики та гармонічної основи Концерту. Виявлено вплив естетики деструктивізму та девіантності в зазначеній композиції. Проаналізовані особливості використання специфічних виконавських прийомів гри на чвертьтоновому баяні, зокрема різноманітні комбінації мікротонових глісандо та кластерів. Розкрито специфіку використання мікротонових знаків альтерації в Концерті «Velinikka».*

Також, було здійснено композиційний та виконавський аналіз Концерту для чвертьтонового баяна, чвертьтонової гітари та оркестру «Conception» С. Хаапамякі. Простежено еволюцію композиторського мислення С. Хаапамякі щодо жанру концерту для чвертьтонового баяна з оркестром «Conception». Підкреслено взаємозв'язки естетики експресіонізму та деструктивізму в даному Концерті. Виявлено особливості використання сучасних технік композиторського письма та оригінальних мистецьких рішень у зазначеному творі. Проаналізовано значення штучних розмірів у формуванні композиторської концепції в II частині Концерту. Розкрито ознаки проникнення джазової стилістики в III частині Концерту, їх місце в збагаченні жанрово-стильової палітри жанру концерту для чвертьтонового баяна з оркестром. Визначено актуальність подальших наукових розвідок, присвячених висвітленню жанрово-стильових та мовно-стилістичних особливостей в Концертах для чвертьтонового баяна з оркестром у творчості сучасних зарубіжних композиторів.

Ключові слова: музичне мистецтво, баянно-акордеонне мистецтво, чвертьтоновий баян, концерт, жанр, стиль, мікрохроматика.

Vasylenko Oleksandr. The creativity of Sampo Haapamäki in the context of the development of the genre of the concert for the quarter-tone accordion with the orchestra

The article is devoted to the work of the modern Finnish composer and musical experimenter Sampo Haapamäki, in particular his contribution to the development of the genre of concerto for quarter-tone accordion with orchestra. The place of the concerto genre for quarter-tone accordion with orchestra in accordion art is analyzed. The vectors of S. Haapamäki's compositional activity are revealed, as well as the composer's contribution to the popularization of the quarter-tone accordion, quarter-tone guitar, and quarter-tone piano. The influence of the Finnish accordionist and composer V. Kujala in popularizing the music of S. Haapamäki and the genre of concerto for quarter-tone accordion with orchestra in general is traced. The structural features of the quarter-tone accordion, the complexity of its production and operation are considered.

*A comprehensive compositional analysis of the Concerto for quarter-tone accordion with chamber orchestra «Velinikka» has been carried out. The semantics of the title of the work, which is a neologism directly related to the name of Veli Kujala, and the word *harmonikka* have been studied. The influence of the style of expressionism on the formation of the form of the work, the melody and the harmonic basis of the Concerto is determined. The influence of the aesthetics of destructivism and deviance in the specified composition has been revealed. The peculiarities of the use of specific performance techniques of playing the quarter-tone accordion are analyzed, in particular, various combinations of microtonal glissandos and clusters. The specifics of the use of microtonal signs of alteration in the «Velinikka» concert have been revealed.*

A compositional and performance analysis of the Concerto for quarter-tone accordion, quarter-tone guitar and orchestra «Conception» by S. Haapamäki has also been carried out. The evolution of the composer's thinking regarding the genre of the concerto for quarter-tone accordion with orchestra «Conception» is traced. The relationship between the aesthetics of expressionism and destructivism is emphasized in this concert. The use of modern compositional writing techniques and original compositional solutions in the specified work has been identified. The importance of artificial dimensions in the formation of the composer's concept in the II part of the Concerto is analyzed. The signs of penetration of jazz stylistics in the 3rd part of the Concerto and their place in the enriched genre-stylistic palette of the concerto genre for quarter-tone accordion with orchestra are revealed. The relevance of further scientific explorations devoted to the elucidation of genre-stylistic and linguistic-stylistic features in the Concertos for quarter-tone accordion with orchestra in the work of modern foreign composers have been determined.

Key words: musical art, accordion art, quarter-tone accordion, concert, genre, style, microchromatics.

Вступ. Сучасне баянно-акордеонне мистецтво активно розвивається та оновлюється. Проникаючи в численні жанрово-стильові та мовно-стилістичні формації композитори сьогодення значно оновлюють та збагачують баянно-акордеонний репертуар. Так, важливою у контексті розвитку сучасного баянно-акордеонного мистецтва є тенденція до органологічного оновлення та збагачення баяна, зокрема мистецькими пошуками в сфері конструкції чвертьтонового баяна. Чвертьтоновий баян як і мікротонова музика для баяна загалом є феноменом ХХІ століття, який тільки-но починає активно проявлятися у світове академічне баянно-акордеонне мистецтво. Незважаючи на відносно короткий період еволюції музики для чвертьтонового баяна, сучасними композиторами було створено значну кількість композицій для виконання на даному інструменті. Серед чималого обсягу жанрових форм, в яких репрезентований чвертьтоновий баян, особливе місце посідає жанр концерту для чвертьтонового баяна з оркестром.

Зазначимо, що жанр баянного концерту, один з найбільш складних та багатогранних жанрових форм баянно-акордеонної музики, привертає увагу чималої кількості композиторів по всьому світу. Жанровий принцип концерту, який полягає у конкуруванні соліста та оркестру, може неповторно відобразити технічний та змістовно-образний потенціал соліста та оркестру. Не став винятком і жанр концерту для чвертьтонового баяна з оркестром, який за вельми короткий час еволюції зміг посісти помітне місце в сучасному баянно-акордеонному мистецтві.

Матеріали та методи. Проблемі дослідження «мікрохроматики» (в англomовних працях набув поширення термін «мікротонова музика») присвячено чимала кількість наукових праць, зокрема націлених на розкриття ладової організації мікротонових композицій, нотації, мелодичної та гармонічної складової тощо. Так, однією з найбільш вагомих зарубіжних наукових робіт, порушуючих питання мікрохроматики, є дисертаційне дослідження С. Баттан [7], яке ґрунтовно розглянуло теоретичні здобутки чеського композитора та теоретика А. Хаби, зокрема його працю «Нова теорія гармонії діатонічної, хроматичної, чвертьтонової, тритонової, шеститонової та дванадцятитонової тональних систем» («*Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, viertel-, drittel-, sechstel-, und zwölftel-Tonsystems*»). Питання висвітлення систем та класифікацій мікротонових строїв були проаналізовані в музикознавчих дослідженнях Р. Чахі [8; 9], та Л. Адер [6].

Проблеми поширення мікрохроматики у флейтовій та в гітарній музиці були порушені в наукових статтях Я. Новосадова [3], та М. Трянова [5]. Зазначені розвідки актуалізують значення мікрохроматики в сучасному музичному мистецтві, зокрема його впливу на музику для гітари та духових інструментів.

Питання розкриття особливостей сучасних технік композиції, зокрема атональної та серійної технік композиторського письма, сонорики та алеаторики були комплексно розкриті в працях чеського музикознавця

Ц. Когоутека [12], та американського композитора та науковця Д. Коупа [10]. Дослідженню системи виражальних засобів у баянній музиці українських композиторів останньої чверті ХХ ст. – початку ХХІ ст., зокрема в жанрі баянного концерту присвячена докторська дисертація А. Сташевського [4], в якій науковець, окрім розкриття конструктивних особливостей баяна, його художньо-виражального потенціалу, запропонував типологію оригінальних фактуро-формул баянної музики та класифікацію художніх інструментально-технічних прийомів.

Конструкційна специфіка чвертьтонового баяна, особливості побутування зазначеного інструменту в сучасному баянно-акордеонному мистецтві, зокрема в жанрі концерту для чвертьтонового баяна з оркестром розкриті в статті В. Куджала [13]. Деякі питання розвитку жанру концерту для чвертьтонового баяна з оркестром у світовому музичному просторі кінця ХХ – початку ХХІ століть розглянуті в наукових розвідках О. Василенка [1; 2]. Біографічні дані про Сампо Хаапамякі та список його композицій були проаналізовані на офіційному сайті композитора [11]. Біографія В. Куджали, перелік виконуваних ним творів, зокрема концертів для чвертьтонового баяна з оркестром розглянутий на особистому інтернет-ресурсі митця [14].

Методологічну основу статті становлять: історичний підхід – для виявлення генези та тенденцій розвитку жанру концерту для чвертьтонового баяна з оркестром; жанровий метод – необхідний для розкриття багатогранності жанрової специфіки баянного концерту; метод стилістичного аналізу, котрий виявляє характерні риси художнього тексту; системний підхід – для комплексного дослідження жанру концерту для баяна з оркестром у сучасному, світовому музичному мистецтві.

Мета статті полягає в розкритті актуальності творчого вкладу С. Хаапамякі в розвиток жанру концерту для чвертьтонового баяна з оркестром.

Результати дослідження. Жанр концерту для чвертьтонового баяна з оркестром незважаючи на вельми короткий період еволюції (починаючи з 2008 року), став важливим об'єктом уваги чималої кількості композиторів та виконавців по всьому світу, посівши помітне місце у світовому музичному просторі. На сьогодні, зазначений жанр активно збагачується композиціями в різних стильових напрямках та мовно-стилістичних формаціях¹.

Незважаючи на те, що концерти для чвертьтонового баяна з оркестром мають значний інтерес серед композиторів, виконавців та слухачької аудиторії, зазначений

¹ На даний час зазначений жанр представлений творами: Concerto for quarter-tone accordion and chamber orchestra «Velinikka» (2008) Сампо Хаапамякі (Sampo Haaramäki); «Double concerto for quarter-tone accordion, accordion and chamber orchestra» (2010) Йоахіма Шнайдера (Joachim Schneider); Double concerto for amplified quarter-tone guitar, quarter-tone accordion and orchestra (41 musicians) «Conception» (2012) Сампо Хаапамякі (Sampo Haaramäki); A concerto for quarter-tone accordion and orchestra «Anomal dances» (2015) Юкка Тіенсуу (Jukka Tiensuu); «Concerto for quarter-tone accordion and orchestra №. 1» (Op. 5) (2021) Суне Кьолстера (Sune Kølster); та Concerto for quarter-tone accordion and string orchestra «Concerto in between» (2022) Миколая Майкусяка (Mikolaj Majkusiak). Також, Велі Куджала анонсував прем'єру композиції «Concerto for quarter-tone accordion and sinfonietta ensemble» Сампо Хаапамякі (Sampo Haaramäki), яка має відбутися найближчим часом.

жанр ще не ставав окремим об'єктом музикознавчого дискурсу. Недавні наукові розвідки В. Куджала [13], та О. Василенка [1; 2] безумовно порушують питання розвитку жанру концерту для чвертьтонового баяна з оркестром, однак не можуть розкрити зазначену проблему в музикознавчому дискурсі повною мірою. Тому, актуалізацію мікротонавої музики для баяна, зокрема в згаданому жанрі, можна вважати авангардним проявом у період сьогодення не тільки в композиторському та виконавському аспектах, але і на рівні музикознавчого осмислення даного феномена.

Варто зазначити, що вагомий вклад у розвиток мікротонавих композицій для баяна, зокрема в жанрі концерту для чвертьтонового баяна з оркестром, значною мірою пов'язаний з визначними митцями сучасності – фінським композитором та експериментатором Сампо Хаапамякі (Sampo Haaramäki), та фінським баяністом та композитором Велі Куджала (Veli Kujala). У тісній кооперації митці у 2005 році створили конструкцію чвертьтонового баяна, яка вже в 2006 році була виготовлена на фабриці «Pigini», а дещо згодом Сампо Хаапамякі написав перший для цього інструменту Концерт для чвертьтонового баяна з камерним оркестром «Velinikka» [13, с. 19]².

Сампо Хаапамякі активно популяризує мікротонову музику для різних інструментів. Окрім конструювання чвертьтонового баяна, митець у співучасті з фінським гітаристом Юусо Ніеміненем (Juuso Nieminen) створили чвертьтонову гітару, а також чвертьтонове фортепіано, яке було сконструйоване композитором у кооперації з фінською піаністкою Елізою Ярві (Elisa Järvi) [11]. На даний час С. Хаапамякі активно творить, пишучи музику для чвертьтонового фортепіано, чвертьтонового баяна, чвертьтонової гітари, чвертьтонового кларнета, чвертьтонової флейти тощо³.

Концерт для чвертьтонового баяна з камерним оркестром «Velinikka» (*Concerto for Quarter-Tone Accordion*

² Як зазначає В. Куджала в своїй статті, що використання чвертьтонового баяна вже мало місце в музичній практиці, зокрема в країнах Африки. Особливість конструкції чвертьтонового баяна проєктування В. Куджала полягає в «простому та економічному процесі виробництва інструменту: замість абсолютно нового інструменту з переробленими клавіатурами мій чвертьтоновий баян використовує корпус концертного акордеона «Pigini Sirius». Усі язичкові планки правого півкорпусу та дві планки лівого півкорпусу замінені на чвертьтонові язички. Через різний діапазон чвертьтонові язичкові планки мають бути трохи вужчими на товстому кінці та ширшими на тоншому кінці, ніж звичайні язичкові планки. Для язичкових планок *cassotto* необхідно було також встановити додаткове кріплення, оскільки планки чверті тону не підійшли б до звичайного» [13, с. 19]. Проте, як свідчить баяніст процес виробництва чвертьтонового баяна є відносно швидким та не потребує значних фінансових затрат. Загалом, проблема розкриття органологічних особливостей чвертьтонового баяна вимагає окремого наукового дослідження та є перспективною подальших музикознавчих праць та розвідок як унікальна сфера сучасного баяно-акордеонного мистецтва.

³ Сампо Хаапамякі є автором значної кількості сольних та ансамблевих творів, концертів для сольного інструменту з оркестром, зокрема: «Tri» для тромбона соло (2000); «Sonata» для кларнета, маримби, фортепіано та баяна (2000); «Signature» для камерного оркестру (2003); Концерт для бас кларнета з камерним оркестром «Kirjo» (2006); Концерт для чвертьтонового баяна з камерним оркестром «Velinikka» (2008); Подвійний Концерт для чвертьтонового баяна, чвертьтонової гітари та оркестру «Conception» (2012); «Концерт для чвертьтонового фортепіано з камерним оркестром» (2017); «24/7» для чвертьтонової флейти, чвертьтонового кларнета, чвертьтонової гітари, чвертьтонового фортепіано, чвертьтонового баяна, скрипки та віолончелі (2019); «Historia» для симфонічного оркестру (2022).

and Chamber Orchestra «Velinikka») Сампо Хаапамякі був написаний у 2008 році та присвячений Велі Куджала, та вперше виконаний ним у тому ж році в супроводі ансамблю сучасної музики «Insomnio» (диригент Ульріх Пьоль) на музичному фестивалі «Gaudeamus Music Week»⁴. Назва концерту «Velinikka» є okazionalізмом, авторським неологізмом, що поєднує в собі два різних за значенням слова. Перша частина «Veli» – є похідною від імені Велі Куджала (*Veli Kujala*), а друга «nikka» є частиною фінського слова *harmonikka* (з фінського *баян*). Таким чином композитор намагався надати концерту експресіоністичного забарвлення, образності та концептуальності. Окрім цього, уводячи зазначену експресему, Сампо Хаапамякі створює для твору унікальний семіотичний код.

Концерт «Velinikka» є одночастинним. За характером ансамблевої взаємодії між партіями соліста та оркестру концерт відноситься до паритетного (біцентричного) типу концертування, здебільшого конфліктного типу взаємовідносин партій між собою. Композиція твору має комплементарну розосереджену форму, яка поєднує в собі елементи контрастності-складеної, варіаційної та відкритої форми. Демонструючи абстрактність музичного полотна розділи концерту не мають чітко виражених ладово-гармонічних контрастів, яскравим прикладом чого варто назвати експозиційний розділ Концерту (розділи I-III, тт. 1-51). Тематизм Концерту відображений у вигляді мозаїки різноманітних за формою контрастних епізодів, утворюючи таким чином калейдоскопічну темброво-фактурну палітру.

Музичний матеріал Концерту загалом репрезентований в двох іпостасях: 1) поліфонічною формою організації оркестрової тканини підголоскового типу; 2) надзвичайно різкими та нестійкими за звукосприйняттям мелодичними побудовами. Характерні риси Концерту – значна кількість темпових та агонічних зсувів, поліметрія, різкі динамічні контрасти, які яскраво демонструють естетичні прояви деструктивізму та девіантності в музиці. Ладова організація твору являє собою мішану біхроматичну систему, в якій простежуються контури 12-ти півтонової структури в рамках 24-ти ступеневого звучання. Проте, в окремих епізодах, зокрема в розділі XVI (тт. 534-571), композитор, відображаючи стихію безумства та жаху, звертається до сонорного гіпермногоголосся, утворюючи quasi гомогенну мікрохроматичну систему, де взаємозв'язок півтонових структур майже неможливо відчуту на рівні звукового сприйняття.

Знакова система альтерації в Концерті представлена у вигляді півтонових та мікротонавих дієзів та бемолів. Проте, композитор використовує тільки чвертьтоновий дієз та бемоль, нівелюючи значення 3/4 тонового

⁴ Творчість Велі Куджала має значний вплив на розвиток жанру Концерту для чвертьтонового баяна з оркестром, та мікротонавої музики для баяна загалом. Він є першим виконавцем значної кількості концертів, зокрема: Concerto for quarter-tone accordion and chamber orchestra «Velinikka» (2008) та Double concerto for amplified quarter-tone guitar, quarter-tone accordion and orchestra (41 musicians) «Conception» (2012) Сампо Хаапамякі; «Double concerto for quarter-tone accordion, accordion and chamber orchestra» (2010) Йоакіма Шнайдера; A concerto for quarter-tone accordion and orchestra «Anomal dances» (2015) Юкка Тіенсуу; та Concerto for quarter-tone accordion and string orchestra «Concerto in between» (2022) Миколая Майкусяка.

бемоля та діеза. Дане рішення зумовлене і без того високим виконавським та художнім рівнем складності виконання твору, а також бажанням спростити прочитання музичного тексту в партитурі.

Фактура твору є досить різноманітною, репрезентованою зокрема у вигляді сонорних комплексів (плям, ліній, смуг, потоків), фігураціями, акордовими комплексами та елементами підголоскової поліфонії. Досить часто композитор насичує музичне полотно масивним нашаруванням голосів, а також оркестровими партіями в низькій тесатурі. Так, яскравим прикладом зазначених інтенцій можна назвати імплементацію п'ятиструнного контрабасу з додаванням п'ятої нижньої струни «В».

Як зазначає Велі Куджала у своїй статті, що «запорука успішної реалізації даного твору полягає у високому рівні відповідальності перед оркестрантами, охайності виконання, а також в однотайній віддачі соліста, оркестрантів та диригента» [13, с. 20]. Тому, переосмислюючи емоційну та віртуозну складову Концерту, баяніст свідчить, що твір художньо та технічно вельми складний, навіть для виконавців високого рівня майстерності. Серед специфічних та сонорних виконавських прийомів на чвертьтоновому баяні варто назвати глісандо на 1/4 тону, пів тону та 3/4 тону, які значно розширюють образне коло можливостей баяна. Таким чином, чимала кількість чвертьтонових кластерів, різноманітні сонорні співзвуччя та комбінації глісандо одразу занурюють слухача в мікротоновий світ музики, пропонуючи новий звукоакустичний світогляд, відмінний від усталеного в тривіальному музичному середовищі дванадцятитонового строю.

Драматургія твору репрезентована у вигляді монодраматичної сюжетної лінії з поступовим посиленням композиційного конфлікту, що набуває в останніх розділах концерту жорсткої та агресивної форми взаємовідносин соліста та оркестру. Показово дана тенденція відображена в розділі XVI (тт. 534-571), де *tutti* оркестру та соліста естетично представлені емоціями крику, безумства, тривоги. Також, не менш цікавим аспектом для характеристики побудови композиції є каденція Концерту, яка є імпровізованою.

Другим зверненням С. Хаапамякі до жанру концерту для чвертьтонового баяна з оркестром варто назвати подвійний Концерт для чвертьтонового баяна, чвертьтонової гітари та оркестру «Conception» (*Double concerto for amplified quarter-tone guitar, quarter-tone accordion and orchestra (41 musicians) «Conception»*), який був написаний у 2012 році. Світова прем'єра композиції відбулась 25 квітня 2014 року за участі Велі Куджала (Veli Kujala) (баян), Юусо Ніємінен (Juuso Nieminen) (гітара) та музичного колективу Tapiola Sinfonietta (диригент Ганну Лінту) у місті Еспоо (Фінляндія). Концерт присвячений В. Куджала та Ю. Ніємінену [11]⁵.

⁵ Юусо Ніємінен (Juuso Nieminen) – фінський гітарист, винахідник власної конструкції чвертьтонової гітари, яка була спроектована фінським майстром Кейджо Кореліном (Keijo Korelin) в 2014 році. Будова чвертьтонової гітари конструкції Юусо Ніємінен не має значних відмінностей від 6-струнної концертної гітари. Як зазначає С. Хаапамякі на особистому сайті, що це звичайна, концертна гітара з доданими чвертьтоновими ладами по всьому грифу, тому відстань між сусідніми ладами на струні становить чверть тону а не півтон [11].

За структурною організацією частин Концерт «Conception» зберігає традиційну тричастинність композиції з темповим контрастом частин за принципом «швидко – повільно – швидко». За формою взаємовідношень солістів та оркестру між собою концерт відноситься до домінантно-сольного типу концертів. Характерна риса концерту – надання кожному оркестранту власної, індивідуальної партії в партитурі. Таким чином, група оркестру складається з 41 партії, утворюючи собою досить складне та насичене за сприйняттям оркестрове полотно. Окрім цього, композитор вказує на необхідність ампліфікації чвертьтонової гітари та можливому посиленню звука в партії чвертьтонового баяна. Дане рішення можна обумовити менш вираженими акустичними можливостями чвертьтонової гітари та необхідністю виділити сольну партію в оркестровому полотні. Знакова система в Концерті «Conception» виражена дієзами, бемолями та бекарами, а також чвертьтоновими дієзами та бекарами (здебільшого 1/4 тоновими). Окрім цього, подібно Концерту «Velinikka» митець вводить в партитуру п'ятиструнний контрабас з нижньою струною В.

І частина Концерту має варіаційну форму зі значним ступенем мелодико-гармонічного, тембрового та фактурного відхилення від теми у варіаціях. За критерієм часу в текстоутворюючому аспекті ансамбль солістів у I частині відображений діахронічним діалогом дисонуючого типу і загалом, співвідношення партій солістів та оркестру, а також партій солістів між собою репрезентовані діалогом незгоди диктумного типу. Ладова організація твору відноситься до обмежено атонального типу, у якій відсутній тональний центр, проте епізодично прослідковується серійна логіка побудови композиції. Партії оркестру здебільшого представлені супроводом до тематичного матеріалу солістів, а також віртуозними вставками та короткими репліками. Окрім цього, у партитурі можна спостерігати риси мікрополіфонічної техніки композиторського письма, зокрема в групах оркестру. Композитор майже не звертається до сонорних фактурних форм та кластерної техніки.

Митець здебільшого використовує традиційні виконавські прийоми гри в партіях оркестру та солістів у I частині. Використання розширених виконавських прийомів є скоріше епізодичним проявом демонстрації композиторської темброво-фактурної винахідливості. Так, окремими прикладами використання специфічних виконавських прийомів слід назвати: різноманітні комбінації кластерів у партії лівої руки чвертьтонового баяна в тт. 219-244; *overtone glissando* в партіях тромбонів у тт. 94-97; кластери в партії арфи в тт. 222-226; та ритмізоване *glissando* в гітарі в 153 такті.

Тому, складність I частини Концерту зумовлена значною мірою надзвичайно великою кількістю агогічних зсувів, різких темпових контрастів, поліметрії та мішаних музичних розмірів, а також надзвичайно насиченою та масивною фактурою твору. Окрім цього, аналогічно Концерту «Velinikka», в Концерті «Conception» митець також вимагає від солістів та оркестрантів високого рівня віртуозності та уважності щодо вико-

нання різноманітних за побудовою чвертьтонових звукових комплексів. Отже, I частина Концерту «Conception» уособлює собою втілення стилю експресіонізму в якому виражено загальну абстрактність та деструкцію музичної форми, а також естетику девіантності в жанрі концерту для чвертьтонового баяна з оркестром.

II частина Концерту представлена в спокійному, розміреному темпі та характері. У даній частині композитор звертається до штучних розмірів, які він зокрема називає «*micro time signatures*». Так, митець у партитурі вводить розміри $4/3$, $2/5$, $4/5$, $4/6$, $4/7$ та $4/9$. Як роз'ясняє С. Хаапамякі ремаркою в партитурі на прикладі розміру $4/5$, що « $4/5$ – це мікротактовий розмір, який складається з чотирьох ударів в якому тривалість одного удару – це ціла нота, розділена на п'ять одиниць, або іншими словами одна одиниця сприймається як четвертної ноти квінтоль. Тому, на відміну від звичайного квінтolia, у зазначеному розмірі не вистачає однієї одиниці квінтolia, в результаті чого п'ятірка звучить неповною та ребро над нотами позначено пунктиром» (з партитури «Conception» С. Хаапамякі). Отже, композитор прагнув надати музичному твору більшої ритмічної гнучкості та імпровізаційної складової.

Форма II частини має риси тричастинності (А-В-А₁) з тріо в середньому розділі. Подібно I частині мелодико-гармонічна мова II частини представлена здебільшого атональністю з елементами серійної організації (за рахунок мелодичних фраз вступного епізоду), гострою, нестійкою гармонією та «рваною» мелодикою. Вільне розгортання музичної тканини призводить до широкого спектру образів та широкої інтерпретації форми частини. Так, у 260-х тактах II частини композитор 178 раз змінює розмір, через кожні 3-4 такти значно оновлюється динамічний план. Тож, загалом у II частині дотримано магістральної естетичної лінії експресіонізму, репрезентованої також можливістю вільної інтерпретації музичної композиції як «відкритого твору».

Окремої уваги, в контексті розкриття композиційних засад II частини Концерту заслуговують темброво-фактурні пошуки композитора, зокрема в партії чвертьтонового баяна. Так, у 131-134 та 146-147 тактах композитор звертається до баянної реєстрової системи (зокрема реєстрів «фагот», «кларнет» та «піколо»), які повинні перемикатися по декілька раз протягом одного такту. Зауважимо, що «гра реєстрами» вважається досить складним виконавським прийомом, особливо якщо даний прийом втілюється в швидкому темпі. Тому, дане звернення є яскравим прикладом збагачення тембрової палітри партитури та демонстрації загальної складності твору.

Комунікація солістів в експозиції II частини відображена тематичним, синхронним діалогом типу згоди який в середньому розділі видозмінюється на діалог незгоди атематичного типу організації твору. Реприза II частини Концерту загалом повторює композиційні та тематичні принципи побудови експозиції II частини та не має значних видозмін. Оркестровий супровід представлений акомпанементом або фоном, та виконує супроводжуючу функцію в творі. Завершується частина грубими, масивними акордами *tutti* оркестру та соліс-

тів на динамічному відтинку *fff* та різким переходом до III частини Концерту без пауз *attacca*.

III частина має значний жанрово-стильовий контраст у порівнянні з I та II частинами. Форма фіналу концерту репрезентована у вигляді варіацій на дві теми, які фактично можна розділити на I (тт. 1-190) і II розділи (тт. 216-301), та *Cadenza* (тт. 191-215), яка розділяє їх. Ладова система має тональну організацією, у якій прослідковується тональний центр *e*, мінорного нахилу, зі значною кількістю мікрохроматичних альтерацій та модуляцій. Композитор у зазначеній частині вдається до стильового синтезу, насамперед поєднуючи стиль експресіонізм із джазовими напрямками. Так, I розділ має схожості із регтаймом, які проявились зокрема в характерних синкопованих акордах на слабку долю, жвавим темпом, енергійною басовою лінією, відносно легкою та простою мелодією.

Фактура I розділу здебільшого гомофонно-гармонічна, з чітким розмежуванням лінії баса, мелодії та фігураційного заповнення. За типом солювання солістів та оркестру між собою III частина відноситься до домінантно-сольного типу ігрової взаємодії. Ансамбль баяна та гітари, а також солістів та оркестру між собою відноситься до типу діалогу згоди зі значним рівнем комунікаційної узгодженості. За типом солювання солістів між собою ансамбль баяна та гітари репрезентований паритетною формою внутрішньо-ансамблевої взаємодії.

Демонструючи джазовість зазначеної частини композитор досить часто звертається до специфічних та сонорних виконавських прийомів, зокрема *frullato* в партіях флейти, кларнета та тромбона в 60 такті, викликаючи певні стильові аналогії з «ново-орлеанським стилем». Серед гітарних прийомів, які досить широко відображені в III частині, варто відмітити: *rasqueado* в 34-43 тактах; *slap bass* в 68 та 105-108 тактах; натуральні флажолети та *artificial harmonics* у 87-100 тактах. Виконавські прийоми на баяні загалом традиційні, за винятком *glissando* на $3/4$ тона в 261-265 тт., та широких кластерів у кінці першого розділу в 190 такті.

Окремої уваги заслуговує каденція III частини (тт. 191-215), яка організована на основі 12-ти тактової блюзової прогресії (послідовністю акордів I-IV-I-I-IV-IV-I-I-V-IV-I-V ступенів ладу). Як зазначає композитор авторською ремаркою в партитурі, «у каденції потрібно через кожну другу ноту грати хроматичний або чвертьтоновий тон» (з партитури «Conception» С. Хаапамякі). Окрім цього, митець також вказує на необхідність переходу до блюзового темпу, ознаменуючи цим початок II розділу. Партія гітари в каденції представлена мелодичною імпровізацією на зазначений блюзовий лад, тоді як баян виконує ритмічну фігуру із запропонованою композитором комбінацією акордів блюзового нахилу.

II розділ III частини (тт. 216-301) певною мірою продовжує логіку побудови тематизму каденції оскільки загалом ґрунтується на її ладо-гармонічному матеріалі. Мелодична лінія опирається на блюзовий лад та її альтерації в тональності *e moll*, а також пульсуючому свінговому ритмі. Партія солістів у II розділі стає

більш імпровізованою. Загалом, у зазначеному розділі можна спостерігати характерні риси груву (від англ. *groove*), які відображені в тріольній ритмічній пульсації, зокрема в басових групах оркестру, синхронністю гри всіх учасників Концерту та яскравому запальному характері фіналу твору.

Таким чином, Концерт для чвертьтонового баяна, чвертьтонової гітари та оркестру «Conception» С. Хаапамякі є яскравим прикладом жанрово-стильової дифузії, репрезентованої з одного боку естетикою експресіонізму та сучасними техніками композиторського письма, а з іншого – джазовою стилістикою, яка органічно влилась у жанрову специфіку концерту для чвертьтонового баяна з оркестром.

Висновки. Жанр концерту для баяна з оркестром у мистецькотворчій діяльності сучасних зарубіжних композиторів посідає визначне місце. Значно оновлюючись та модернізуючись зазначений жанр відкриває нові горизонти та напрями. Так, одним із сучасних проявів розвитку жанру концерту для баяна з оркестром варто назвати концерти, написані для чвертьтонового баяна з оркестром. Будучи представленими у творчості багатьох зарубіжних композиторів Концерти для чвертьтонового баяна стали важливими об'єктами не тільки композиторського та виконавського інтересу, але й цікавою сферою музикознавчого дослідження.

Творчість фінського композитора та експериментатора С. Хаапамякі має значний вплив на жанр концерту для чвертьтонового баяна з оркестром та всієї мікротональної музики для баяна загалом. Серед чималої кількості його композицій за участі баяна особливе місце посідають Концерти «Velinikka» та «Conception», які є першими творами в зазначеній жанровій формі. Водночас, говорячи про творчість С. Хаапамякі та його Концерти для чвертьтонового баяна з оркестром, варто також відмітити величезний вклад фінського баяніста та композитора В. Куджала, що значно вплинув на розвиток зазначеного жанру.

Концерт для чвертьтонового баяна з камерним оркестром «Velinikka» – перший твір у даній жанровій формі, що уособлює собою синтез мікрохроматичної темперації, сучасних технік композиторського письма, проявів естетичних принципів експресіонізму та демонстрації технічної та звуковиразальної майстерності соліста та оркестру. Разом з тим, Концерт пропонує новий комплекс специфічних виконавських та темброво-фактурних прийомів, які є новаторськими в баянно-акордеонному мистецтві. Тому, зазначений твір можна вважати новою віхою розвитку жанру концерту для баяна з оркестром, та світового баянно-акордеонного мистецтва загалом.

Не менш цікавою композицією у творчому доробку С. Хаапамякі для чвертьтонового баяна з оркестром слід назвати Концерт для чвертьтонового баяна, чвертьтонової гітари та оркестру «Conception». Композитор значно збагачує стильову палітру, зокрема насичуючи твір мовно-стилістичними прийомами джазового мистецтва. Так, композитор в III частині імплементує ритми регтайму та груву, блюзові лади, джазові імпровізації, і загалом, естетичні концепції та принципи джазової музики. Таким чином, окрім сучасних технік композиторського письма (серійної техніки, мікрополіфонії) та оригінальних ритмічних комбінацій, які мали місце в I та II частині Концерту «Conception», можна спостерігати тенденцію до збагачення жанру концерту для чвертьтонового баяна з оркестром у творчості С. Хаапамякі, зокрема зверненням до джазової стилістики.

Тому, простеження перспективи розвитку жанру концерту для чвертьтонового баяна з оркестром у творчості сучасних зарубіжних митців може значно розширити стильову та мовно-стилістичну палітру жанру баянного концерту та відкрити нові мистецькі горизонти для контемпорального баянно-акордеонного мистецтва, що і становить **перспективу подальших наукових розвідок.**

Література:

1. Василенко О. Тенденції розвитку жанру концерту для баяна з оркестром у світовому музичному мистецтві кінця XX – початку XXI століть. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. № 65. Том 1. С. 62-69.
2. Василенко О. Неофольклорна стилістика та її відображення в «Концерті для чвертьтонового баяна з оркестром № 1» Суне Кьюльстера. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали міжнар. наук.-теор. конф. молодих учених, м. Харків, 18–19 квітня 2024 р. Харків, 2024. С. 225-227.
3. Новосадов Я. Г. Мікрохроматика: пошук нових звукових можливостей у флейтовій музиці. *Слобожанські мистецькі студії*. 2024. № 1. С. 79-82.
4. Шашевський А. Я. Специфіка виразальних засобів в українській музиці для баяна (остання чверть XX – перше десятиріччя XXI ст.) : дис. ... докт. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2013. 569 с.
5. Тряннов М. О. Мікротоновість у творах для гітарного ансамблю Агустіна Кастілья-Авілі. *Культура України*. 2023. № 80. С. 110-117.
6. Ader L. Introduction to Microtonal Music. *Microtonal Music in Central and Eastern Europe. Historical Outlines and Current Practices*. / Ed. by Leon Stefanija, Rūta Stanevičiūtė. Ljubljana, 2020. P. 11-44.
7. Battan S. M. Alois Hába's Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-Tonsystems : Ph.D. Thesis / University of Rochester. New York, 1980. URL: <https://urresearch.rochester.edu/institutionalPublicationPublicView.action?institutionalItemId=2625> (дата звернення: 10.07.2024).
8. Chahin R. Towards a spectral microtonal composition: a bridge between Arabic and Western music. Mainz : Schott Music GmbH & Co. KG, 2017. 175 p.
9. Chahin R. Microtonal music classifications in theory and education. URL: <https://repository.moz.ac.at/obvumsalma/content/titleinfo/8743542/full.pdf#page=37> (дата звернення: 10.07.2024).
10. Coppe D. Techniques of the contemporary composer. London : Cengage Learning, 1997. 250 p.

11. Haapamäki S. Biography and compositions. URL: <https://sampoahaapamaki.com/en/home-english/> (дата звернення: 10.07.2024).
12. Kohoutek C. Projektová hudební kompozice. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1969. 133 p.
13. Kujala V. Quarter tone accordion. *Modern accordion perspectives*. 2013. Vol. № 1 P. 19-21.
14. Kujala V. Biography, repertoire and videos. URL: <https://velikujala.com/> (дата звернення: 10.07.2024).

References:

1. Ader L. (2020). Introduction to Microtonal Music. *Microtonal Music in Central and Eastern Europe. Historical Outlines and Current Practices*. Eds. by Leon Stefanija, Rūta Stanevičiūtė. Ljubljana. pp. 11-44. [in English].
2. Battan S. M. (1980). *Alois Hába's Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-Tonsystems* [Alois Hába's New Harmonic Theory of the Diatonic, Chromatic, Quarter, Third, Sixth and Twelfth Tone Systems]. [Ph.D. thesis, University of Rochester]. New York. Retrieved from <https://urresearch.rochester.edu/institutionalPublicationPublicView.action?institutionalItemId=2625> [in English].
3. Chahin R. (2017). Towards a spectral microtonal composition: a bridge between Arabic and Western music. Mainz : Schott Music GmbH & Co. KG, 175 p. [in English].
4. Chahin R. (2024, July 10). Microtonal music classifications in theory and education. Retrieved from <https://repository.moz.ac.at/obvumsalma/content/titleinfo/8743542/full.pdf#page=37> [in English].
5. Cope D. (1997). Techniques of the contemporary composer. Cengage Learning. 250 p. [in English].
6. Haapamäki S. (2024, July 10). Biography and compositions. Retrieved from <https://sampoahaapamaki.com/en/home-english/> [in English].
7. Kohoutek C. (1969). *Projektová hudební kompozice* [Project music composition]. Státní pedagogické nakladatelství. 133 p. [in Czech].
8. Kujala V. (2013). Quarter tone accordion. *Modern accordion perspectives*. № 1 pp. 19–21. [in English].
9. Kujala V. (2024, July 10). Biography, repertoire and videos. Retrieved from <https://velikujala.com/> [in English].
10. Novosadov Ya. H. (2024). *Mikrochromatyka: poshuk novykh zvukovykh mozhlyvostei u fleytovii muzytsi* [Microchromatics: the search for new sound possibilities in flute music]. *Slobozhanski mystetski studii* [Slobozhan art studios]. № 1. pp. 79-82. [in Ukrainian].
11. Stashevskiy A. Ya. (2013). *Spetsyfika vyrazhalnykh zasobiv v ukrainskii muzytsi dlia baiana (ostannia chvert XX – pershe desiatyrichchia XXI st.)* [The specificity of expressive means in Ukrainian accordion music (the last quarter of the 20th century – the first decade of the 21st century)]. [Doctoral thesis]. 17.00.03. Kyiv. 569 p. [in Ukrainian].
12. Trianov M. O. (2023). *Mikrotonovist u tvorakh dlia hitarnoho ansamblu Ahustina Kastilia-Avily* [Microtonality in works for the guitar ensemble of Agustin Castilla-Avila]. *Kultura Ukrainy* [Culture of Ukraine]. № 80. pp. 110-117. [in Ukrainian].
13. Vasylenko O. S. (2023). *Tendentsii rozvytku zhanru kontsertu dlia baiana z orkestrom u svitovomu muzychnomu mystetstvi kintsia XX – pochatku XXI stolit* [Development tendencies of the concert genre for accordion with orchestra in world musical art the end of the 20th – beginning of the 21st century]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk* [Current issues of humanitarian sciences]. №. 65. Volume 1. pp. 62-69. [in Ukrainian].
14. Vasylenko O. (2024, 18–19 kvitnia). *Neofolklorna stylistyka ta yii vidobrazhennia v «Kontserti dlia chverttonovoho baiana z orkestrom № 1» Sune Kolstera* [Neo-folk stylistics and its reflection in «Concerto for quarter-tone accordion with orchestra No. 1» by Sune Kølster]. *Kultura ta informatsiine suspilstvo XXI stolittia* [Culture and information society of the XXI century]. Materialy mizhnar. nauk.-teor. konf. molodykh uchenykh. Kharkiv. pp. 225-227. [in Ukrainian].

УКРАЇНСЬКИЙ ВОКАЛЬНО-ЕСТРАДНИЙ РЕПЕРТУАР В «ІНТЕР'ЄРІ» ПОСТМОДЕРНУ

Галела Христина Василівна,

аспірантка кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
ORCID ID: 0009-0008-2734-4918

Щур Людмила Богданівна,

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
ORCID ID: 0000-0002-6432-7219

У статті проаналізовано «образи» українського вокально-естрадного репертуару, яким засвідчено основні мистецькі амбіції постмодерного татунку у фазах «першої» (90 рр. XX ст.) та «другої» (20 рр. XXI ст. постмодерності). Спеціальний акцент зроблено на інтенціях вокально-естрадного репертуару в ситуації воєнного часу як продовження його буття в «інтер'єрі» постмодерну, коли є певні пріоритетні установки, що сформувалися на межі XX–XXI століть й донині продовжують існувати вже в нових координатах сучасного світовідчуття. Передовсім – це щире прагнення у доведенні власної національної культурної ідентичності; і поряд з тим – доволі успішна асиміляція з найсучаснішими естрадними стилями світового татунку. У зв'язку з цим проводиться диференційована оцінка перших паростків постмодерну в українському естрадно-вокальному репертуарі зразка «м'якого» та «жорсткого / героїчного» кітчю, що стосуються її зразків 60–90 років XX століття (наприклад: «Брати Гадюкіни і їхня сестричка Віка») і мали своє продовження до 20-х років XXI століття (наприклад, клоунада «Дзидзьо» та «український рок»). Зроблено висновок, що фактично «образи» української вокально-естрадного репертуару «першої» постмодерності буквально переродилися із моделі «кітчю» як «шаржу» у достеменно врозумливого сенсу пісенний репертуар, що сповнений щирим ліризмом та потужною патріотичною модальністю (наприклад, проєкт Артема Пивоварова «Твої вірші, мої ноти»). Осібним чином поставлено питання особливостей постмодерного вокально-естрадного репертуару у його симбіозі із джазовою та «рок»-стилістикою – в моделі вокально-інструментальних імпровізацій, що потребує від виконавців неабиякої вправності співочої техніки. Остаточний результат проведеного дослідження формулюється як висока міра стильової інтегрованості постмодерного українського вокально-естрадного репертуару, що беззаперечно входить до числа світового рівня естрадної культури.

Ключові слова: мистецька творчість, національна культурна ідентичність, вокально-естрадний репертуар, пісні, виконавство, виконавські особливості, стиль, модерн, постмодерн, етико-естетичні пріоритети постмодерну.

Halela Khrystyna, Shchur Liudmyla. Ukrainian vocal and pop repertoire in the “interior” of postmodernity

The article analyzes the “images” of the Ukrainian vocal and pop repertoire, which testify to the main artistic ambitions of the postmodern quality in the phases of the “first” (90s of the twentieth century) and “second” (20s of the twenty-first century) postmodernity. A special emphasis is placed on the intentions of the vocal and pop repertoire in wartime, which are powerfully stated in the performance practice of Oleksandr Ponomaryov, Mykhailo Khoma, Artem Pyvovarov, Nadiia Dorofeeva, Antonina Matvienko, and others, as well as in the vocal ensemble projects of these performers. After all, wartime pop culture is also a continuation of its existence in the “interior” of postmodernity, when there are certain priority attitudes that were formed at the turn of the twentieth and twenty-first centuries and continue to exist today in the new coordinates of the modern worldview. First of all, it is a sincere desire to prove one's own ethno-national identity; and at the same time, it is a rather successful assimilation with the most modern world-class pop styles. In this regard, a differentiated assessment is made of the first sprouts of postmodernity in the Ukrainian variety and vocal repertoire of “soft” and “hard/heroic” kitsch, which relate to its samples of the 60s–90s of the twentieth century (for example, “The Hadyukin Brothers and their sister Vika”) and continued until the 20s of the twenty-first century (for example, “Dzidzio” clowning and “Ukrainian rock”). It is concluded that in fact the “images” of the Ukrainian vocal pop repertoire of the “first” postmodernity literally evolved from the model of “kitsch” as a “caricature” into a truly intelligent song repertoire full of sincere lyricism and a powerful patriotic modality (for example, Artem Pivovarov's project “Your Poems, My Notes”). A special attention was paid to the peculiarities of postmodern vocal pop repertoire in its symbiosis with jazz and rock stylistics – in the model of vocal and instrumental improvisations, which requires performers to have a great deal of skill in singing technique. The final result of the study is formulated as a high degree of stylistic integration of the postmodern Ukrainian vocal pop repertoire, which is undoubtedly among the world's top pop culture.

Key words: artistic creativity, national cultural identity; vocal and pop repertoire, songs, performance; performance features; style, modernity, postmodernity, ethical and aesthetic priorities of postmodernity.

Вступ. Історичний перебіг епох – це завжди зміна світоглядних переконань. Власне доба постмодерну вирізняється різким запереченням модерну та його модерністичних інновацій в культурі (як, зрештою, і стосовно інтенцій технократичної революції) в намірі повернути їй духовні цінності і свідомо «спрокувати»

певні категорії мислення до їх вираження у суто духовних вартостях [1; 2; 6; 4; 10].

Матеріали та методи. Проблемі вияву характерних ознак постмодерну присвячено чимало дослідницьких матеріалів. Зокрема, цим питанням займалися Т. Гумєнюк, А. Калениченко, Л. Кияновська, О. Козаренко,

Н. Корнієнко, А. Постол, Дж. Сторі, Л. Черкашина, М. Ярко. Спільним знаменником у цих дослідженнях є зіставлення пріоритетів академічної й так званої масової культури; визначення естетичних та соціально-психологічних аспектів вивчення альтернативних тенденцій масової культури в умовах техносфери. Осібним чином вирізняються праці, що присвячені конкретним виявам вокально-естрадної культури в «інтер'єрі» постмодерну за певними жанрово-стильовими ознаками та їх персоналогічним дискурсом. Відзначимо, отже, дослідників, що займалися цим питанням: А. Бондаренко, І. Вавшко, С. Гіга, Н. Дрожжина, У. Конвалюк, М. Мозговий, В. Овсянніков, В. Олендарьов, В. Омельченко, М. Поплавський, В. Романко, Т. Рябуха, Ю. Токарев, О. Чайка, О. Шевченко, С. Шип.

Методи дослідження: аналітичні (систематична сукупність аналізу і синтезу, класифікації й узагальнення); порівняльно-зіставний; культурологічний; функціональний.

Результати. Передусім зазначимо: щодо виявів постмодерну в сучасному вокально-естрадному репертуарі доводиться мати на увазі дві епохи «постмодерності» (визначення О. Козаренка [7]) – такі ситуації в культурі, що свідчать про ускладнення системи соціальної ідентичності індивідів і пов'язану з цим індивідуалізацію.

Показово, що перші паростки вокально-естрадного репертуару в «інтер'єрі» першої хвилі постмодерну (кінець ХХ – поч. ХХІ ст.) реалізовувалися в модальності «вільного вибору розваг», яка, з одного боку, породила явище «кітч» (з німецької – халтура, брак смаку) – щось на кшталт «псевдо-художнього» виробу, що є розрахованим на зовнішній ефект; а також техніку «текстового колажу», метою якої було поєднати певне явне з прихованим засобом іронії, самоіронії та гротеску з ефектами «неясності» та «багатозначності».

Так, до числа первинних прототипів постмодерного вокально-естрадного репертуару відносяться явища так званого «м'якого / солодкого» та «жорсткого / героїчного кітч» – явищ різної ментальної характерності (обидва визначення належать В. Келлеру).

Наприклад, власне «м'який / солодкий» кітч, що має корінням «м'яку» на ментальність побутову лірику ХVIII–ХІХ століть, формувався в моделі нормативного дотримання етнографізму художнього мислення та консервації лірико-романтичної традиції українського пісенного мистецтва, що проймали собою як професійну, так і самодіяльну музичну творчість й мали дуже милий на вираження ліризм постмодерного естрадного репертуару, що вельми часто межував зі стилістикою народнопісенної музичної творчості («Два кольори» О. Білаша; «Черемшина» В. Михайлюка; «Марічка» С. Сабадаша; «Водограй» та ін. В. Івасюка). Щодо ж до самої природи та естетики «м'якого / солодкого» кітч – це передусім величезна кількість музичних інтонацій зітхання, «педальовання» розчуленості та сентиментальності. Причому кітч виступає тут, з одного боку, як одна зі сторін зовнішнього етнографізму, з іншого – як консервація лірико-романтичних

традицій музичного мистецтва, що не сприяло ані розвитку, ані переосмисленню.

Натомість модель «жорсткого» кітч єдналися вже не з етнографічно ментальними алгоритмами, а з асиміляцією «новомодних» стильових моделей американського та західноєвропейського зразка у версіях так званого «важкого металу» й «панк-року». Подекуди – це також моделі «репу» (монотонно ритмізована «речівка»), «рок-н-ролу», «блюзу», «реггі» й навіть «бугі-вугі». Та найголовніше – це поєднання пародії та, власне, кітч, що надавала вокально-естрадним композиціям сенсу гротескового вираження ознак так званого «суржикового» мовлення й «совкового» способу мислення (наприклад, гурт «Брати Гадюкіни та їх сестричка Віка»). Можна також вважати, що «жорсткий» кітч поставав своєрідною пародією на його «м'який / солодкий» варіант». Більше того, саме в моделі «жорсткого» кітч натрапляємо на парадокси і конструкції стильової «гри»: симбіоз рок-н-ролу та танцювальних ритмів «ча-ча» з діалектизмами у їх брутальній манері вираження-висловлювання; алюзії на творчість Елвіса Преслі та інструментальний стиль джазу американського зразка 60–70-х рр. ХХ ст.; пародійну стилізацію ритмів «бугі-вугі» й «твісту»; презирливе ставлення до «програшу» взагалі засобом екстравертного «свінгу» зразка літературного натуралізму; синтез коломийкової віршованої моделі з ритмічними інтонаціями зразка «реггі»; модель «важкого металу» та стилізацію ритмів «румба»; асиміляцію та гротеск водночас щодо комплексу етнонаціональної меншовартості та «замішаних» на індиференцію особистості через вияви брутальності та діалектизмів; ритмомоделі «бугі-вугі» з натяками на маргінес ретро-стилю; симбіоз коломийкової співанки, ритмів «пасадоблю» та «танго»; кітчизація банального нелітературного (русифікованого та діалектного) мовлення у стильовій манері «блюзу» при максимальному виразовому задіюванні «джазової» групи духових інструментів; моделювання стилю «реггі» (гавайське походження мело-ритмо-інтонацій) у гротесковій манері; «чистий» рок та стилізація рок-н-ролу тощо.

Не менш характерними щодо парадоксів та конструкцій «стильової гри» є репертуар гурту «ВВ» («Воплі Відоплясова») із його центральним представником в особі Олега Скрипки. Загально їхню творчість варто охарактеризувати в моделі «змішаного» кітч – коли єднаються корені його «м'якого» та «жорсткого» інваріантів, а також актуалізується особистісно-авторське виконавство. У такій моделі стильового «образу» постмодерного вокально-естрадного репертуару вже вбачалися характерні саме для «другої постмодерності» засади вияву національної культурної ідентичності та тяжіння до етнонаціональної ідентифікації.

Згадаймо також вокально-естрадний репертуар вельми непересічного співака Андрія Кузьменка (гурт «Скрябін»): це – блискуча аналітика соціокультурного «діалогу» з сучасністю в її вельми суперечливих модальностях життя пересічного громадянина, які з боку музичного тематизму сприймаються як «мело-

дична речівка» на основі «мовленнєвих фраз»; тобто – завжди має місце остинатна форма тематизму на рівні фразових фрагментів зразка «мовленнєвого жанру», коли власне «стиль» вокально-естрадного репертуару формує смислова складова словесного тексту. В цілому ж вокально-естрадний репертуар Кузьмека (усього – понад 100 естрадних композицій на власні тексти) репрезентує собою модель «вірша з музикою» виконавською особливістю якого є мелодекламаційність, що попри зумисні діалектизми словесних текстів і невідповідність нормам літературного українського мовлення за вираженням світовідчуттєвих зворотів виборів собі статус «Олімпу» постмодерного вокально-естрадного репертуару: у цих прототипах «назрівала» тенденція щодо гостроти морально-етичних та духовно-ідеологічних модальностей українського суспільства межі ХХ–ХХІ ст.

Окремішній пласт вокально-естрадного репертуару в «інтер'єрі» так званої «другої постмодерності» складала так звана «популярна музика» або ж «синт-попу», що виводиться мовою сленгу як «попса». Передусім – це зразки танцювальної музики, що загально мислиться як «*dens – musik*». З одного боку, такий стиль вирізняється особливою затребуваністю як «фонова музика», оскільки передбачає «полегшені» на смисли змістовні значення; з іншого – володіє «драйвом» певної танцювальної ритмо-формули й тим самим забезпечує сенс розваг на «дискоотеках» та у клубах зразка «караоке». Водночас – особня грань «поп-музики» – це багатющий простір для так званих «ліричних сюжетів», завдяки чому особливим сенсом володіє безпосередньо виконавець (соліст) – його власний «образ».

Своєю чергою відзначимо також стильовий образ «рок-музики», що кардинально змінив комунікаційні властивості українського вокально-естрадного репертуару: він має своїм питомим «майданчиком» поля стадіонів та міських площ для молодіжної аудиторії; докорінно змінив психологічно-фізіологічні потреби сприймаючих такого репертуару, аби «чутися вільно» [2, с. 110].

Окремішню стильову модель в «інтер'єрі» постмодерну представляє «образ барду» («гомерівський» та «сковородинський» типи розмірковувань, що є керовані моралізуванням) на власні слова і мелодії (Сергій Бабкін, Марічка Бурмака, Лілія Кобільник та ін.

Та на сьогоднішній день надзвичайно актуальною (і популярною, особливо серед молодіжної аудиторії) вважається стильова модель «хіп-хопу», що передбачає усне мовлення у мікрофон немов «понад» музикою – без її мелодійної конкретизації. Це, властиво, – радше «речівка» або ж «скандування», а також «реп», що має вигляд «співу під танець».

Осібним чином варто порушити питання алгоритмів свідчення етнопонаціональної собітотожності при покладанні на стильовий мікст «репу» та «хіп-хопу» (наприклад, сценічне оформлення пісенної композиції «Стефанія» від гурту «Калуш-orchestra» – тут і «ряжені» сценарію колядування, і міфологічні персонажі тощо) що є яскравим проявом національної культурної іден-

тичності. Слід також відзначити «надсучасний» стильовий образ гурту «Даха-браха», виконавські особливості якого реалізують фонетичні форми та, відповідно, «лексичні алюзії» і є засобом «вкраплення» у музичну композицію того, що звучить як «відлуння» в обсязі Космосу. Такий виконавський «образ» гурту демонструє «фонетичний» алгоритм творення етнопонаціональної ідентифікації з українською народнопісенною традицією та міфологічним дискурсом світобачення й світовідчуття, бо власне «міф» передає універсальні істини.

Відзначимо також стильову тенденцію відродження «кітчизму» у мистецькій творчості «Дзідзьо» (псевдонім М. Хоми); Н. Дорофєєва та «Позитив»; Гурт «Тік»; «Гайтана» (суміш «етно-стилістики», «кітчю» та «джазу»); гурт «Друга ріка» (підкреслена банальність текстів та наспівів) тощо.

Вельми вагомий пласт українського вокально-естрадного репертуару постмодерного часу становить стильовий образ «рок-балади», що на тлі світової естрадної музики межує з таким «рбковим» стилеутворюючим стилем, як «блюз» (гурт «Океан Ельзи», соліст – Святослав Вакарчук; гурт «Без обмежень», соліст – Сергій Танчинець та ін.).

Як жанровий різновид постмодерного українського вокально-естрадного репертуару «рок-балада» володіє власною поетикою; зокрема – особливими способами та прийомами, що формують її «ядро» під виглядом основних драматургічних «фаз» композиційної схеми: вступний розділ («фішка» рок-композиції та самого гурту); строфа (вербальний компонент); «блідж» (імпровізаційна стихія інструментального тематизму та співу соліста).

Окремо відзначимо також пісні-«кавери» щодо стилізації та актуалізації так званих «стрілецьких» пісень. Водночас – це також поява осібного стильового напрямку реінтерпретації (фактично «каверу») українських пісень народного мелосу та його «новотворів» у вокально-естрадному репертуарі (Р. Лижичко, Х. Соловій, «Ларія», «Каті чілі», О. Муха, О. Білозір).

Докорінні зміни та новації в лоні стильових реалій українського вокально-естрадного репертуару відбулися в період повномасштабного вторгнення російських агресорів до України (включаючи відлік від 2014 року). Передусім – це поява як нових композицій героїчного духу (з-поміж найбільш яскравих та сильних духом образів воєнного часу – композиція «Фортеця Бахмут» від творчості гурту «Антитіла», соліст – Т. Тополя), так і «кавери» на патріотичного змісту пісень різних періодів історії України. Відзначимо також виконання гімну незалежної України та молитви М. В. Лисенка «Боже, великий, єдиний, нам Україну храни...» вже не кітчевого «Дзідзьо», а професійного співака Михайла Хоми, з неймовірною виконавською силою виразності «українського вокалу»; символічні образи національного відродження засобом осучаснення виконавських особливостей пісні «Ой у лузі червона калина» (у спільному проєкті гуртів «Бум-бокс» і «The Riffness») та змістовні мотиви так званих «стрілецьких пісень» (наприклад,

композиція «Все буде Україна!» від гурту «Eugene Star») тощо.

І оскільки самі вояки-солдати закликають українських естрадників створювати пісні саме позитивного змісту, то в душі цього побажання варто відзначити, наприклад, появу композиції «Серце» (виконавці – «Жадан» і гурт «Собаки») із сумішню ознак кантиленності та «репу».

Урешті-решт, у воєнний час не полишилася без уваги також «любовна» лірика: її яскравим вираженням є репертуарний список гурту «YAKTAK» у співпраці з гуртами «Соболь» та співачкою «KOLA», де як «щоденник життя» транслюється образ «золото-порічки, щастя стрічка» з алгоритмами поп-музики та віршованої речівки зразка «репу». Відзначимо також особливість естрадної пісні «з уст» соліста-виконавця гуртів «YAKTAK» та «DOVI» зі словами «... Я дожену останнього вагона».

Іншими словами, «сюжетика» пісень українського вокально-естрадного репертуару воєнного часу вельми розмаїта: у них йдеться про «все й одразу» – від оспівування героїзму українських воїнів до проникливих ліричних мотивів, які уповні закономірно влітаються у модальність глибокого емоційного пережиття воєнних реалій (ризик втрати життя, смуток за коханими і рідними). Так, у репертуарі соліста з псевдонімом «Adam» пісенна композиція зі словами «Танцюй зі мною повільно... Хай зачекає світ божевільний...» – це легкий натяк на ритми танго, але – у сповільненому темпі й без показної емоційності зразка стилю «ритм-блюз»; проникливим ліризмом вирізняється пісенна композиція «Лелека», яка виникла у мистецькій творчості співаків «Yaktak» та «Marika» з інтонаціями українських плачів-голосін; ліричну композицію «Дим» зразка рок-балади із сумішню стилю «реггі» та «попси» представив гурт «Без обмежень», де є відчутними сліди українського думового епосу; у такому ж «ліричному образі» сприймаються композиції гурту «Латекс-фауна», які вдаються до стилістики естрадного мистецтва зразка «інді» та композиція «Скажи мені» (виконавець – М. Бородін), де має місце алюзія на «Місячну» сонату Л. Бетховена; особливою поетикою ліричних образів сповнена композиція «Мова вітру», або правильніше сказати «саунд-трек» до мультиплікаційного фільму «Мавка», яку спільно виконують Х. Соловій та А. Пивоваров; дивовижність стильового проектування, що сягає глибокого коріння етнонаціональної пам'яті, виявляє композиція «Стефанія» від гурту «Калуш-Orchestra», де поєднуються жанрові моделі коліскової, співанки, стилістика гри на сопілці, коломийкові ритми, візуалізація та інсценізація народних звичаєвих «образів» етнічно сформованого світобачення, і усе це – у мозаїчному та фазовому типах драматургії.

Відзначимо також і такі важливі та тематично-змістовно показові для воєнного часу в Україні пісенні естрадні композиції, як: «Живи!» (її виконавицею є Юлія Рожен); «Герой» – «рокова» композиція від гурту «Мурени»; «Українське сонце зійшло» – «епічний рок» від «Kozak Sistem».

І вже «найсвіжіший» постмодерний вокально-естрадний проєкт – альбом А. Пивоварова «Твої пісні – мої ноти». Співак вдається до власного переспіву відомих поетичних текстів і робить це зі щиросердним ліризмом: «Думи» і «Минають дні, минають ночі» Т. Г. Шевченка; «Там у тополі», «Молодий» і «Арфами, арфами» П. Тичини; «Романс» і «Літак» М. Вінграновського; «Майбутність» Г. Чупринки; «Люлі-люлі» П. Куліша; «Тішся» Л. Українки; «До весни» Б.-І. Антонича, «Тріолет» І. Франка; «Мій рай» М. Старицького (до альбому також увійшли переспіви народних пісень: «Ой там на горі» та «Місяць на небі»).

Висновки. Дослідження сучасного українського вокально-естрадного репертуару в «інтер'єрі» постмодерну як соціокультурного простору ост. третини ХХ ст. – 20-х років ХХІ ст., що проводилося з метою представлення стильових мотивацій його зразків згідно з історично актуальними соціокультурними обставинами, надало можливість здобути такі висновки.

З'ясовано, що в полі сучасного українського вокально-естрадного репертуару спостерігається присутність принаймні «двох постмодерностей»: останньої третини ХХ ст. – поч. ХХІ ст. і 20-х рр. ХХІ ст. Таке судження формується на підставі різної відмінності «образів» постмодерного вокально-естрадного матеріалу 90-х років ХХ ст. на тлі естрадного «продукту» 20-х рр. ХХІ: «інтер'єр» постмодерного простору забезпечив сучасному українському естрадному репертуару відхід від прототипів «м'якого / солодкого» та «жорсткого / героїчного» кітчу, збагатився множиною стильових «образів» у обширах загальнолюдського художнього здобутку; причому, не лише не втрачаючи, а натомість посилюючи при цьому національні корені свого ментального поля.

Окрім того, виявлено, що семантиці українського вокально-естрадного репертуару постмодерного часу властива виразна псевдо-логічна концептуалізація – коли засобом «описування» банальних життєвих ситуацій загострюється їх морально-етичний бік. Звідси, наприклад – стильова модель «рок-музики» та «попроку», що разом свідчать про докорінну зміну стилістичного профілю «поп-музики». Особливим сенсом у масиві постмодерного вокально-естрадного репертуару вирізняється семантика пісень воєнного часу, коли в полі інтересів – не лише «героїчна», але також «лірична» парадигма змісту, що надає можливість міксувати кантиленність та модні на тепер алгоритми «репу» – ритмізованої речівки та її «мелодійного» вираження.

У подальшому опрацюванні проблеми «образів» українського вокально-естрадного репертуару постмодерного часу бачиться перспектива пильного вистежування його змістової компоненти (персонажі, сюжетна фабула, драматургічна перспектива, «ключові» слова та звороти думки), що матиме не лише його мистецтвознавчу цінність, але також просвітницьку роль у постмодерному часі історії. Адже загально – це кроковий шлях до майбутнього.

Література:

1. Гуменюк Т. Модернізм/постмодернізм – від дискурсу до дискурсу. *Київське музикознавство*. Київ: видання Київського державного вищого музичного училища, 2001. Вип. 6. С. 227–242.
2. Водяний Б., Задорожна Т. Українська академічна пісня у сучасному соціокультурному просторі: проблеми, перспективи. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрямок «Мистецтвознавство»*: збірник наукових праць Рівненського державного гуманітарного університету та Інституту культурології Національної академії мистецтв України. Випуск 38/2021. С. 88–94.
3. Калениченко А. Напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музиці. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*: зб. наук. праць. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2009. Вип. 9. С. 106–113.
4. Кияновська Л. Який сьогодні стиль на дворі? *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Випуск 19 (*Наукові діалоги з Н. О. Герасимовою-Персидською*). Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2017. С. 65–91.
5. Козаренко О. Від модернізму до постмодернізму (парадигма розвитку галицької музики ХХ століття). *Musica galiciana: kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945)*. Rzeszów: WSP, 2000. Т. V. S. 247–252.
6. Козаренко О. «Геть від абсурду!» *Art linie*. № 7–8, 2000. С. 32.
7. Корнієнко М. Культура і «нелінійний» світ: нові підходи. *Українська художня культура*: навчальний посібник. Київ: Либідь, 1996. С. 360–365.
8. Черкашина Л. Естетичні та соціально-психологічні аспекти вивчення масової культури. *Українська художня культура*: навчальний посібник. Київ: Либідь, 1996. С. 342–353.
9. Ярмо М. Феномен кітч у музичній творчості 1990-х років: проблема аналізу. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*: зб. наук. пр. Київ: НАНУ, ІМФЕ імені М. Т. Рильського, 2010. Вип. 10. С. 220–230.
10. Яценко Г., Водяний Б. Стильові особливості сучасних українських духовних пісень (на матеріалі діяльності хорового ансамблю Молодіжного духовного театру-студії «Воскресіння»). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Вип. № 25 Дніпро, 2023. С. 152–165.

References:

1. Cherkashyna, L. (1996). Estetychni ta sotsialno-psychologichni aspekty vuvchennia masovoi kultury [Aesthetic and socio-psychological aspects of studying mass culture]. *Ukrainska khudozhnia kultura: navtchalnyj posibnyk*. Kyiv: Lybid, pp. 342–353 [in Ukrainian].
2. Gumenyuk, T. (2001). Modernizm/postmodernizm – vid dyskursu do dyskursu [Modernism/Postmodernism – From discourse to discourse]. *Kyivske muzykoznavstvo*. Kyiv: vydannia Kyivskogo derzhavnogo vyshtchogo muzychnogo utchylishtcha. Vyp. 6. pp. 227–242 [in Ukrainian].
3. Kalenychenko, A. (2009). Napriamy, styli, techii ta estetychni sytuacii v ukrainskij muzyci [Directions, styles, trends, and aesthetic situations in Ukrainian music]. *Ukrainske mystetstvovnavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii: zb. nauk. prats*. Kyiv: IMFE im. M. T. Rylskogo NANU, 2009. Vyp. 9. pp. 106–113. [in Ukrainian].
4. Kiyanoska, L. (2017). Yakyj siogodni styl na dvori? [What is the style of the day?] *Naukovyj visnyk NMAU im. P. I. Tchajkovskogo*. Vypusk 19 (*Naukovi dialogy z N. O. Cerasymovoiu-Persydskoioiu*). Kyiv: NMAU im. P. I. Tchajkovskogo. pp. 65–91 [in Ukrainian].
5. Korniyenko, M. (1996). Kultura i «neliniynyj» svit: novi pidhody. [Culture and the "nonlinear" world: New approaches]. *Urainska hudozhnia kultura: navtchalnyj posibnyk*. Kyiv: Lybid. pp. 360–365 [in Ukrainian].
6. Kozarenko, O. (2000). «Get vid absurdu!» [“Get away from the absurd!”]. *Art linie*. № 7–8, 2000. p. 32 [in Ukrainian].
7. Kozarenko, O. (2000). Vid modernizmu do postmodernizmu (paradygma rozvytku galytskoi muzyky XX stolittia) [From modernism to postmodernism (The paradigm of development of Galician music of the 20th century)]. *Musica galiciana: kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945)*. Rzeszów: WSP. T. V. S. pp. 247–252 [in Poland].
8. Vodiani, B., Zadorozhna, T. (2021) *Ukrainska akademitchna pisnia u sutchasnomu sotsiokulturnomu prostori: problemy, perspektyvy*. [Ukrainian academic song in the modern socio-cultural space: problems and prospects]. *Ukrainska kultura: mynule, sutchasne, shlahy rozvytku. Napriam «Mystetstvovnavstvo»*: zbirnyk naukovykh prats Rivnenskogo derzhavnogo humanitarnogo universytetu ta Instytutu kulturologii Nacionalnoi akademii mystetstv Ukrainy. Vypusk 38/2021. pp. 88–94 [in Ukrainian].
9. Yarko, M. (2010). Fenomen kittchu v muzychnij tvortchosti 1990-h rokiv: problema analizu. [The phenomenon of kitsch in the musical creativity of the 1990s: The problem of analysis]. *Ukrainske mystetstvovnavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii: zb. nauk. pr*. Kyiv: NANU, IMFE imeni M. T. Rylskogo. Vyp. 10. pp. 220–230 [in Ukrainian].
10. Yatsenko, G., Vodiani, B. (2023) *Stylovi osoblyvosti sutchasnykh ukrainskykh duhovnykh pisen (na materialii diialnosti khorovogo ansamblu Molodizhnogo duhovnogo teatru-studii «Voskresinnia»)*. Dnipro. [Stylistic features of modern Ukrainian spiritual songs (based on the activity of the choral ensemble of the Youth Spiritual Theater-Studio “Resurrection”)]. *Muzykoznavtcha dumka Dnipropetrovshchyny*. Vyp № 25. Dnipro, 2023. pp. 152–165 [in Ukrainian].

СПЕЦИФІКА ОРГАНІЗАЦІЇ ПІАНІСТИЧНИХ РУХІВ В ПРОЦЕСІ ГРИ НА ФОРТЕПІАНО

Грінченко Алла Миколаївна,

доцент кафедри музично-інструментальної підготовки

Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського

ORCID ID: 0000-0003-1902-1453

У статті здійснено теоретичне дослідження «виконавського інструменту» піаніста – піаністичного апарату. Виявлено його роль та особливості функціонування у виконавському процесі музиканта-піаніста. Мета статті полягає в теоретичному обґрунтуванні специфіки піаністичних рухів та їх доцільності застосування майбутніми викладачами-піаністами в процесі навчання гри на фортепіано. Визначено, що специфіка організації піаністичного апарату полягає в інтегрованому функціонуванні індивідуальних здібностей і якостей особистості, в умінні керувати піаністичними рухами на рівні втілення інтонаційної пластичності фактурного викладення, що цілісно відповідає художньому завданню музичного твору. Охарактеризовано основні фактори, що впливають на забезпечення технічного прогресу піаніста, а саме: пластичний сегмент піаністичних рухів музиканта, в якому вага є пластичним узагальненням різноманітності ігрових формул і дозволяє співвідносити ігровий апарат піаніста з глибокими принципами організації фактури композиторського тексту; вага, як внутрішній регулятор технічної майстерності піаніста, а також умова пластичного втілення художнього образу, що сприяє «живому мовленню» інтонаційних процесів у музичній фактурі; тактильні відчуття, що виконують провідну роль у вибудовуванні інтонацій з одного боку, з іншого, відчуття залежить від стану «свободи» піаністичного апарату загалом; автоматизація музично-ігрових рухів; рефлексивні якості музиканта, як засіб активізації самоаналізу, самооцінки та саморегуляції музиканта у виконавській підготовці. Підкреслено, виконавська сторона втілення музичного образу має пластичну сферу, яка поширюється на побудову інтонаційної пластики через пластику руху рук і пальців, цілісне охоплення фактури, координацію великих рухів, зміну різних видів фортепіанної техніки. Саме таким чином, в процесі опрацювання музичного твору у піаніста створюються стійкі внутрішні уявлення тактильного і рухового характеру на фактурне викладення нотного тексту.

Ключові слова: піаністичний апарат, фактура, піаністичні рухи, тактильні відчуття, виконавська підготовка.

Hrinchenko Alla. Specificity of the organization of pianist movements in the process of playing the piano

The article carries out a theoretical study of the pianist's "performance tool" – the piano apparatus. Its role and peculiarities of functioning in the performance process of a musician-pianist have been revealed. The purpose of the article is to theoretically substantiate the specifics of piano movements and their expediency for use by future piano teachers in the process of learning to play the piano. It was determined that the specificity of the organization of the piano apparatus consists in the integrated functioning of individual abilities and qualities of the personality, in the ability to control pianistic movements at the level of embodying the intonation plasticity of the textural exposition, which fully corresponds to the artistic task of the musical work. The main factors affecting the technical progress of the pianist are characterized, namely: the plastic segment of the musician's piano movements, in which the weight is a plastic generalization of the variety of playing formulas and allows to correlate the playing apparatus of the pianist with the deep principles of organizing the texture of the composer's text; weight, as an internal regulator of the pianist's technical skill, as well as a condition for the plastic embodiment of the artistic image, which contributes to the "live speech" of intonation processes in the musical texture; tactile sensations, which play a leading role in building intonations on the one hand, on the other hand, the sensation depends on the state of "freedom" of the piano apparatus in general; automation of musical and game movements; reflective qualities of a musician, as a means of activating self-analysis, self-evaluation and self-regulation of a musician in performing training. It is emphasized that the performing side of the embodiment of the musical image has a plastic sphere, which extends to the construction of intonation plasticity through the plasticity of hand and finger movements, integral coverage of texture, coordination of large movements, and changes in various types of piano technique. In this way, in the process of processing a musical piece, a pianist creates stable internal representations of a tactile and motor nature for the textural exposition of the musical text.

Key words: piano apparatus, texture, pianistic movements, tactile sensations, performance preparation.

Вступ. Виконавська підготовка є провідною складовою профільного спрямування під час навчання майбутніх викладачів-піаністів у вищому навчальному закладі. Гра на музичному інструменті, зокрема фортепіано, є складною психофізіологічною діяльністю, яка ґрунтується на когнітивних, вольових якостях та музичних здібностях особистості. Фізіологічний аспект виконавського процесу виявляється у індивідуальній придатності піаністичного апарату до інструменту (як другорядна особливість) та безпосередня організація ігрового апарату в процесі оволодіння фортепіанною фактурою музичного твору. Означене

виявляється через доцільне застосування рухів, що відповідають художньо-інтерпретаційним завданням в процесі опрацювання музичних творів. Даний аспект особливо роль займає у питаннях технічного, звукового, формоутворювального характеру (від мотиву до кульмінаційних моментів), а також загального стану піаністичного апарату (запобігання скутості, формування виконавських прийомів гри на фортепіано). Піаністичний апарат як індивідуальний «інструмент» піаніста потребує контролю з боку виконавця, оскільки від фізіологічного фактору залежить технічно-звукова якість втілення художнього образу та можливість

подальшого професійного виконавського удосконалення. Як суто піаністична проблема, вона завжди є актуальною по відношенню до студентів які навчаються на перших та других курсах, тому що їх рівень довузівської підготовки дуже різний.

Матеріали та методи. Огляд наукових робіт по проблемі дослідження свідчить, що питання пов'язані з організацією піаністичного апарату розглядаються у контексті: формування технічних навичок гри на фортепіано (Ю. Портний, О. Бондаренко, О. Мельниченко, Н. Ревенко, В. Холоденко, Я. Шипайло) та методи їх удосконалення (Т. Ляшенко, Л. Садова, В. Шукайло), формування виконавського апарату (О. Андрейко), розвитку психомоторних здібностей та рухової пам'яті (В. Гусак, М. Лонг, Б. Міліч), виконавської спритності ігрових рухів (Ю. Бай, В. Гусак), виконавської надійності (Д. Юник).

Серед праць слід відзначити дисертаційне дослідження О. Андрейко в якому науковець пропонує «переорієнтацію процесу формування та вдосконалення виконавського апарату музиканта з декларативно-функціонального на регулятивно-особистісний підхід». Його суть полягає в «створенні педагогічних умов для активізації рефлексивної діяльності інструменталіста», оскільки він на думку автора, «спрямовує навчально-виховний процес на досягнення професійної досконалості майбутнього фахівця» [1, с. 8].

Цікавими дослідженнями та психофізіологічним напрямом відзначаються роботи науковця В. Гусака. Коло його питань стосується наступних проблем: взаємодії сфер свідомості й підсвідомості музиканта-інструменталіста; виявлення автоматизації як природної психомоторної здібності педагога-музиканта; рухова пам'ять майбутніх учителів музики, виконавської спритності ігрових рухів. Відповідно тематиці автор стверджує, що виконавська діяльність музиканта-інструменталіста «функціонує на основі свідомої й підсвідомої психічної роботи», де свідомість «оцінює за допомогою музичного слуху і музичного мислення, яким є результат ігрових рухів», підсвідомість «пропонує виконавські дії, бере участь у породженні художнього смислу» [2, с. 46]. Стосовно «виконавської спритності ігрових рухів інструменталіста», Владислав Гусак вважає її «вродженою психомоторною якістю, яка у процесі тренування вдосконалюється і накопичується з виконавським досвідом» [4, с. 15].

Не зважаючи на дослідження науковців, існуюча їх кількість має обмежений характер, а спектр проблем виконавсько-технічного, художньо-технічного напрямів та професійних захворювань достатньо широкий, що і актуалізує тему нашого дослідження.

Мета статті полягає в теоретичному обґрунтуванні специфіки піаністичних рухів та їх доцільності застосування майбутніми викладачами-піаністами в процесі навчання гри на фортепіано.

Методологію дослідження становлять наступні теоретичні методи: аналіз літератури в галузі музичної педагогіки і виконавства з метою визначення основних наукових поглядів та положень по проблемі дослі-

дження; ознайомлення з методичною літературою для удосконалення піаністичного апарату.

Результати дослідження. Проблема розвитку і вдосконалення технічних навичок гри на інструменті завжди є актуальною. На початковому рівні це стосується шкіл мистецтв, на етапі вдосконалення – коледжі та вищі навчальні заклади. Сформованість для музиканта виконавського апарату слугує основою професійного навчання та подальшої виконавсько-педагогічної діяльності. Як зазначає науковець О. Андрейко, виконавський апарат музиканта-інструменталіста можна трактувати як «сукупність технічно-інструментальних та художньо-інтерпретаційних умінь, сформованих на основі особистісних якостей музиканта». Запропоноване визначення на думку самого автора свідчить про те, «що виконавський апарат є інтегральним утворенням» [1, с. 9].

Відповідно означеному виконавську діяльність слід розглядати у декількох аспектах – художньому і технічному. Художній напрям охоплює інтелектуальні можливості піаніста, його естетичні цінності, емоційну сферу, що складає підґрунтя смислового контексту у виконанні музичних творів. Технічний аспект включає слухомоторний комплекс (слухові і рухові здібності піаніста), який утворює технічно-рухову доцільність виконавського процесу. Баланс даних складових створює гармонійний розвиток художньо-виконавських умінь піаніста. Враховуючи специфіку виконавської діяльності музиканта, розглянемо основні фактори, що впливають на забезпечення технічного прогресу піаніста.

Історично так склалося, що технічні системи піанізму, сформовані за два століття та класифіковані за типами труднощів, такими як октавна техніка, техніка стрибків та подвійних нот, найчастіше аналізу рухових механізмів піаністів здійснюється поза контекстом художньої практики композиторів. Однак у техніці, що розглядається переважно як універсальний набір прийомів і видів, окрім пластичного механізму існує загальний фактор цього механізму – вагові відчуття виконавчого апарату піаніста. Взагалі, категорія ваги «походить від витоків перших методичних систем піанізму і зберігає свою фундаментальну значущість у сучасних виконавських принципах» [5, с. 206]. Вага є пластичним узагальненням різноманітності ігрових формул і дозволяє співвідносити ігровий апарат піаніста з глибинними принципами організації фактури композиторського тексту.

Вважаємо, що доцільно застосувати синестетичний підхід до аналізу виконавчої пластики піаніста, який дозволяє виявити взаємозв'язок між ваговими відчуттями виконавського апарату та «пластичністю» музичної інтонації. Вага, для виконавця є внутрішнім регулятором його технічної майстерності, а також умовою пластичного втілення художнього образу, що сприяє «живому мовленню» інтонаційних процесів у музичній фактурі. Важливо відзначити, розуміння виконавської інтонації не є чимось відмінним від музичної інтонації – воно є її пластичною проекцією. Така пластична

інтонація передбачає «наявність зв'язку між м'язовими та тактильними відчуттями у виконавській практиці та ладово-метричною організацією фортепіанної фактури» [6, с. 16]. Таким чином, можна дійти висновку, що система технічних формул піаністів зросла з композиторських фактурних знахідок. Вона має ті самі пластичні (рухові) складові, як і сама фактура, що є центром творчого задуму композитора.

У контексті музичного виконання тактильні відчуття виконують провідну роль у вибудовуванні інтонацій з одного боку, з іншого, відчуття залежить від стану «свободи» піаністичного апарату загалом. Під час гри на фортепіано тактильні можливості подушечок пальців можуть реалізуватися через м'язову функцію ігрового апарату. Якщо розглядати вагу як значущий фактор у освоєнні технічних прийомів гри, то вагові відчуття є центральною ланкою пластичного втілення інтонаційного контексту музичного твору. Моторика також залежить від вагового відчуття. При цьому «вага» є «характеристикою піаністичної пластики, яка пов'язує музичну інтонацію з кінестетичними уявленнями виконавського апарату» [6, с. 15].

Звернімо увагу на взаємозв'язок між інтонуванням та тактильним відчуттям ваги при виконанні мелодійної лінії на *legato*. Коли йдеться мова про максимальну зв'язну гру і потрібно вміння відчувати переміщення ваги з одного пальця на інший, передбачається наявність гнучкого, тобто, пластичного сегмента в даному процесі. Аналізуючи зв'язність звуків, можна зазначити і змістовий рівень інтонування, де *legato*, у своїй пластичній формі, ототожнюється з виконавською інтонацією.

Вибудовування пластичної лінії можна представити як «безперервну внутрішню «течію» ваги, яка візуально проявляється у виконавському жесті піаніста» [7, с. 290]. Цей жест формується через відчуття опори плеча і кінця пальця при плавній ваговій та звуковій його передачі. Для кращого відчуття відбувається рух підтягування кінця пальця до себе, що сприяє пластичній передачі безперервного відчуття ваги у інтонуванні лінії на *legato*. Як свідчить практика, під час гри руки зберігають свободу, м'якість, точність, а пальці – чіпкість. При цьому слід зазначити, що відчуття ваги може бути різним (від невагомої до важкої гри) залежно від фактури. Така вагова амплітуда позитивно впливає на вироблення у піаніста загального кінестетичного уявлення про зміну ваги, а також формує вміння керувати своїми відчуттями в процесі інтонування мелодійних ліній фактури.

Пластичність, що виникає у процесі вагової гри, породжується виконавськими завданнями, потребою виконавського інтонування. Найчастіше особливу виразність і потребу в пластичності мають широкі інтервали. Чим ширший інтервал, тим більше часу потрібно для його подолання. Піаністу потрібно «виліплювати» інтонаційні «дуги» з відчуттям арки кисті, і відчуттям «перетікання» ваги з однієї опори на іншу. Ліплення як пластичний принцип гри відноситься не тільки до мелодії, але й до всієї фактури. Наразі пригадаємо, особливе

ставлення піаністів до інтонування, мелодійної пластики, туше, «виліплювання» фрази у роботі над творами Ф. Шопена, що підсилювалося стильовими і жанровими рисами композиторського письма. Специфічним диференційованим відчуттям фактури та складністю до автоматизації відзначається поліфонічна музична тканина. А відчуття вагової гри притаманно акордовій і масштабній фактурі, але зі збереженням внутрішньої гнучкості і запобігання «квадратності» у виконанні.

Можна припустити, що відчуття пластики фактури є унікальним для кожного музичного твору. Рука виконавця може виконувати будь-яку фактуру у музичних творах XVII–XXI ст. «Лінійне ліплення фрази і просторове ліплення фактури» дають «специфічні відчуття руки того чи іншого майстра фортепіанної фактури», створюють уявлення про «жанрово-стильовий аспект твору та загальний почерк композитора» [7, с. 194]. Так принцип фактурної вертикалі індивідуальний не тільки у стилі композитора, а й у межах окремо взятого твору. Фактура є тим джерелом для художнього образу, який функціонально проявляється у процесі виконання. Через фактуру виконавець сприймає відчуття рухів композиторської руки на клавіатурі. Завдяки універсальності піаністичного апарату та музичній свідомості піаніста прочитується пластична особливість фактури. В оволодінні фактурою, вирішенні віртуозних піаністичних завдань та розкритті художнього образу допускається інтуїтивний, ірраціональний початок, а також акт виконавчої «звукотворчої волі» (К. Мартінсен).

Таким чином, виконавська сторона втілення музичного образу має пластичну сферу, яка поширюється на побудову інтонаційної пластики через пластику руху рук і пальців, цілісне охоплення фактури, координацію великих рухів, зміну різних видів фортепіанної техніки. Саме таким чином, в процесі опрацювання музичного твору у піаніста створюються стійкі внутрішні уявлення тактильного і рухового характеру на фактурне викладення нотного тексту.

Реалізацію «пластичного» у виконавському процесі вбачаємо в стимулюванні рефлексивної якості музиканта, як засобу активізації самоаналізу, самооцінки та саморегуляції музиканта у виконавській підготовці. О. Андрейко підкреслює важливість «рефлексії у процесі формування знань, умінь, навичок інструменталіста» та вважає, що «поглиблення рефлексивної діяльності у формуванні виконавського апарату сприяє утворенню професійно-особистісних якостей музиканта», які сформувались у процесі професійної підготовки. На думку автора, їх особливість полягає в тому, «що вони піддаються контролю та регуляції» [1, с. 10].

Важливість свідомого, а саме, доцільності руху у виконавстві, підкреслювали і видатні метри музичного мистецтва, представники психотехнічного напрямку фортепіанної педагогіки (Ф. Бузоні, І. Гофман, А. Шнабель, тощо). Дійсно, процес набуття знань, навичок і умінь відбувається свідомо і поетапне опрацювання музичного твору теж свідомо, але поступово пальці і рухи музиканта набувають автоматизму під пильним слуховим контролем, спрацьовують кінестетичні від-

чуття на виконання. Така автоматизація виконавського процесу є важливою умовою концертного виступу.

Науковець В. Гусак вважає, що «автоматизація музично-ігрових рухів зумовлена функціонуванням рухової пам'яті» та охоплює «сфери свідомості й підсвідомості, між суб'єктивною ідеальною звуковою метою і реальною «живою» психомоторною технікою» [2, с. 47]. Автор на основі практичних досліджень звертає увагу на «прогресію онтогенетичного розвитку підсвідомого компонента в навчанні внаслідок «зрушення» міри усвідомленості внутрішньої динамічної сенсомоторної картини проходження виконавських дій». На думку науковця, під час концертного виступу «елементи підсвідомості ніби ... наповнюються творчими імпульсами», «постійно модифікуються», проявляють свою «пластичну природу та, у разі необхідності, стають усвідомленими» [2, с. 59]. Тому автор пропонує не робити «категоричні висновки про антагонізм «автоматизму» і довільної активності» [3, с. 60]. Суперечливість у даному питанні пов'язана з індивідуальним виконавським досвідом і невизначеністю коефіцієнта підсвідомого у виконавському процесі в цілому. Отже, художньо-виконавська майстерність піаніста визначається якісним рівнем володіння фортепіано і розуміння його можливостей, пристосу-

вання і регулювання власного піаністичного апарату до різних видів технік та його здатності до інтонаційно-художнього втілення образно-сміслового контенту музичних творів.

Висновки. Розуміння власного піаністичного апарату та корегування ним під час опанування музичних творів є важливим завданням для музиканта. Специфіка його організації полягає в інтегрованому функціонуванні індивідуальних здібностей і якостей особистості, в умінні керувати піаністичними рухами на рівні втілення інтонаційної пластичності фактурного викладення, що цілісно відповідає художньому завданню музичного твору. Враховуючи наявність пластичної сфери у виконавському процесі, яка поширюється на побудову інтонаційної пластики через пластику руху рук і пальців, цілісне охоплення фактури, координацію великих рухів, зміну різних видів фортепіанної техніки, то під час опрацювання музичного твору у піаніста створюються стійкі внутрішні уявлення тактильного і рухового характеру на фактурне викладення нотного тексту. Доцільне застосування синестетичного підходу до аналізу виконавчої пластики піаніста дозволило виявити взаємозв'язок між ваговими відчуттями – пластичністю музичної інтонації – виконавським апаратом піаніста.

Література:

1. Андрейко О. І. Методи вдосконалення виконавського апарату музиканта-інструменталіста: автореф. дис... канд. пед. наук; 13.00.02. Київ. 2004. 23 с.
2. Гусак В. А. Специфіка взаємодії сфер свідомості й підсвідомості музиканта-інструменталіста. Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Вип. 38. Том 1. 2021. С. 46–62.
3. Гусак В. А. Специфіка виявлення автоматизації як природної психомоторної здібності педагога-музиканта. Інструментальне виконавство : теорія, історія та практика : колективна монографія. Умань : ВПЦ «Візаві». 2016. С. 4–55.
4. Гусак В. А., Бай Ю. М. Сутність виконавської спритності ігрових рухів майбутнього викладача-інструменталіста. Академічні візії. № 23. 2023. вилучено із <https://academy-vision.org/index.php/av/article/view/610>
5. Ляшенко Т. В. До проблеми удосконалення технічної підготовки у класі фортепіано. *Наукові записки: Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти : НПУ імені М. П. Драгоманова. Випуск 22 (27) ч. 1.* 2017. С. 204–208.
6. Садова Л. І. Виконавсько-методичні засади фортепіанної школи Вілема Курца як джерело розвитку львівської піаністики: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2007. 20 с.
7. Холоденко В. О. Педагогічно-виконавські погляди Б. Рейнгальда. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти.* 2015. Вип. 18. С. 288–293.

References:

1. Andreiko O. I. (2004). *Metody vdoskonalennia vykonavskoho aparatu muzykanta-instrumentalista* [Methods of improving the performance apparatus of an instrumentalist musician]; avtoref. dys. ... kand. ped. nauk [autoref. dis. ... candidate ped. of science]: 13.00.02; Kyiv, 23 p. [in Ukrainian]
2. Husak V. A. (2021). *Spetsyfika vzaiemodii sfer svidomosti y pidsvidomosti muzykanta-instrumentalista*. [The specificity of the interaction of the spheres of consciousness and subconsciousness of an instrumentalist musician]: Aktualni pytannia humanitarnykh nauk [Current issues of humanitarian sciences]. Drohobych- Drohobych. V.38 (1). pp. 46-62 [in Ukrainian]
3. Husak V. A. (2016). *Spetsyfika vyivlennia avtomatyzatsii yak pryrodnoi psykhotornoii zdibnosti pedahoha-muzykanta. Instrumentalne vykonavstvo : teoriia, istoriia ta praktyka* [The specifics of detecting automation as a natural psychomotor ability of a teacher-musician. Instrumental performance: theory, history and practice]: kolektyvna monohrafiia [collective monograph]. Uman : VPTs «Vizavi». pp. 4-55 [in Ukrainian]
4. Husak, V. A., & Bai, Yu. M. (2023). *Sutnist vykonavskoi sprytnosti ihrovykh rukhiv maibutnoho vykladacha-instrumentalista* [The essence of executive dexterity of game movements of the future teacher-instrumentalist]. Akademichni vizii [Academic visions]. (23). <https://academy-vision.org/index.php/av/article/view/610>
5. Liashenko T. V. (2017). *Do problemy udoskonalennia tekhnichnoi pidhotovky u klasi fortepiano* [To the problem of improving technical training in the piano class]. *Naukovi zapysky* [Proceedings]: V. 22 (27), 1. Kyiv. pp. 204-208 [in Ukrainian]

6. Sadova L. I. (2007). Vykonavsko-metodychni zasady fortepianoi shkoly Vilema Kurtsa yak dzherelo rozvytku lvivskoi pianistyky [Performance-methodical principles of the piano school of Willem Kurtz as a source of development of Lviv pianism]: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva: spets.[autoref. thesis ... candidate art history: special] 17.00.03 «Muzychne mystetstvo»[«Musical art»]. Lviv. 2007. 20 p.
7. Kholodenko V. O.(2015) Pedagogichno-vykonavski pohliady B. Reingbald [Pedagogical and executive views of B. Reingbald]. Naukovyi chasopys [Scientific journal]. V.18. Kyiv. pp. 288-293.

ВАЛТОРНА: ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ, ВИКОНАВСЬКА ПРАКТИКА

Гура Вікторія Вікторівна,

кандидатка педагогічних наук,

старша викладачка кафедри музикознавства та культурології

Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

ORCID ID: 0000-0002-7618-8113

Устименко-Косоріч Олена Анатоліївна,

докторка педагогічних наук, професорка,

директорка Навчально-наукового інституту культури і мистецтв

Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

ORCID ID: 0000-0001-9686-7626

Губський Олександр Олександрович,

викладач кафедри музичного мистецтва

Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

ORCID ID: 0000-0002-1330-2783

У статті охарактеризовано роль і місце натуральної валторни в історичній та сучасній музичній практиці. Розглянуто термінологічні проблеми найменування музичного інструменту в різних джерелах що пов'язані з конструкцією та типом валторни її попередників: corno, corno da caccia, trompe de chasse, waldhorn. На основі теоретичного аналізу наукових джерел розглянуто еволюцію мідного духового інструменту – валторни, особливості трактування в композиторській творчості, розвиток техніки гри на інструменті, проблеми інтерпретації в різних оркестрових стилях та напрямках. Проаналізовано особливості техніки гри на духовому музичному інструменті «кларіно» та кларіно-віртуозного музикування у верхньому та вищому регістрах. Обґрунтовано типи та види натуральної валторни в інструментальній культурі бароко, техніки гри, діапазон, фактуру, принципи художнього трактування, виконання «закритим звуком». Досліджено еволюцію натуральної валторни в музиці класицизму, особливості виконавської техніки та інтерпретування. Виділено розподіл на два стилі трактування валторн: концертного та мисливського. На основі музичних творів простежено наявність елементів стилізації, особливих типів руху, інтонацій, імітацій, фактури, розмірів, теситури, особливостей інструментування. Проаналізовано трактування поняття «техніка закритих звуків», її застосування, особливості виконання. Розглянуто інші різновиди сучасної валторни та валторноподібних інструментів: валторни-дисканти, натуральні валторни, вагнерівські труби, їх використання у світовій музичній практиці в різних жанрах оркестрового виконавства. Названо творчу плеяду талановитих та відомих виконавців – валторністів світової музичної культури другої половини XX – початку XXI століть. Здійснено аналіз посібників практичного освоєння техніки гри на натуральній валторні в умовах сьогодення.

Ключові слова: духові музичні інструменти, еволюція валторнового мистецтва, музичноінструментальне виконавство, натуральна валторна, кларіно, виконавська техніка, прийоми гри.

Hura Victoria, Ustymenko-Kosorich Olena, Hubsnyi Oleksandr. Horn: history, theory, performance practice

The article describes the role and place of the natural horn in historical and modern musical practice. The terminological problems of naming the musical instrument in various sources related to the design and type of horn of its predecessors are considered: corno, corno da caccia, trompe de chasse, waldhorn. On the basis of the theoretical analysis of scientific sources, the evolution of the brass wind instrument – the horn, the peculiarities of interpretation in the composer's work, the development of the technique of playing the instrument, the problems of interpretation in different orchestral styles and directions are considered. The peculiarities of the technique of playing the wind musical instrument "clarino" and clarino-virtuoso music making in the upper and higher registers are analyzed. The types and types of natural horn in the baroque instrumental culture, playing techniques, range, texture, principles of artistic interpretation, performance with "closed sound" are substantiated. The evolution of the natural horn in the music of classicism, the peculiarities of performance technique and interpretation are studied. The division into two styles of interpretation of horns is distinguished: concert and hunting. On the basis of musical works, the presence of elements of stylization, special types of movement, intonations, imitations, textures, dimensions, tessitura, and features of instrumentation was traced. The interpretation of the concept of "technique of closed sounds", its application, features of performance are analyzed. Other types of modern horns and horn-like instruments are considered: treble horns, natural horns, Wagnerian trumpets, their use in world musical practice in various genres of orchestral performance. The creative galaxy of talented and famous horn players of the world musical culture of the second half of the 20th – beginning of the 21st centuries is named. An analysis of manuals for practical mastering the technique of playing the natural horn in today's conditions was carried out.

Key words: wind musical instruments, evolution of horn art, musical instrument performance, natural horn, clarinet, performance technique, playing techniques.

Вступ. Зростаючий інтерес до історії духових інструментів в останню чверть століття нерозривно пов'язаний з еволюцією виконавської культури та від-

родженням автентичного виконавства. У цій ситуації вивчення духового інструменту – валторни, її формування, еволюції та застосування у виконавській прак-

тиці необхідне та своєчасне. Саме цим і зумовлено пильну увагу до справжніх мідних духових інструментів, їх конструкції та виразних властивостей, оскільки естетично виправдана інтерпретація не може формуватися без урахування засобів музичної виразності, на які розраховував автор того чи іншого твору.

Мета дослідження – сформувати цілісне уявлення про валторну в епоху бароко та класицизму, розглянути еволюцію мідного духового інструменту, розвиток техніки гри на інструменті, особливості трактування валторни в композиторській творчості та виявити художні цінності важливих аспектів інтерпретації в оркестрових стилях та напрямках різних історичних епох.

Матеріали та методи. Матеріалом статті стали джерела різного роду, які прослідковують еволюцію натуральної валторни у творчості композиторів різних епох та стилів: перший бранденбурзький концерт фа мажор І. С. Баха, камерна симфонія Л. Моцарта ре мажор, два концерти фа мажор А. Вівальді, концерт ре мажор Г. Ф. Телемана, чотири концерти В. А. Моцарта, два концерти Й. Гайдна, соната фа мажор Л. В. Бетховена, секстет для двох валторн та струнних мі-бемоль мажор Л. В. Бетховена.

Етимологія слова «валторна» сягає німецького «Waldhorn», також поширене в західноєвропейській професійній лексиці італійське найменування інструменту – «corno da caccia» – мисливський рог, «corno» – буквально теж «рог» або «corno», «corno da caccia», а також французькі «cor» або «cor de chasse» – не збігаються. «Waldhorn» складається з основ іменників Wald «ліс», спорідненого з англ. weald, дієсл. vøllg «земля, необроблене поле», можливо, також wild «дикий», і Horn «рог» [1].

У партитурах бароко і класицизму – у Баха, Генделя, Вівальді, Глюка, Моцарта, Бетховена – використовуються італійські або французькі терміни, тоді як термін Waldhorn вкрай рідкісний. Термінологічні невідповідності в свою чергу породжують незрозумілість у позначенні типу інструменту. Це зауваження є істотним, оскільки ранні типи рогів і ріжків спочатку не були пов'язані з французькою або старофранцузькою традицією та термінологією, а також з валторною в нинішньому розумінні слова.

Одним із найбільш ранніх іконографічних джерел прийнято вважати гобелен з Байю XI століття, де на одному з малюнків зображений воїн, що трубить у рог на кораблі. Наступне зображення та згадка рогу – оксфордський рукопис французького епосу «Пісня про Роланда», створений у XII столітті (близько 1170–1180 рр.). Присутність мисливських рогів зустрічається у операх М. Россі «Ермінія на Йордані» (1633), Ф. Каваллі «Весілля Фетіди та Пелея» (1639), балеті Ж. Б. Люлі «Принцеса Еліди» (1664).

Найважливішим етапом еволюції інтерпретації валторни є Перший Бранденбурзький концерт, написаний (в числі інших Бранденбурзьких концертів) до 1721 року.

Натуральна барочна валторна остаточно канонізувалася у виконавській культурі у 1720-ті роки. Про це

свідчать відомі твори Генделя, Баха, Телемана та багатьох авторів, у тому числі видатних виконавців-композиторів Кнехтеля, Рейнхардта, Реліга.

За сучасними уявленнями виконавців барочная валторна – це простий натуральний інструмент, зазвичай від півтора до чотирьох з половиною обертів стовбура, з мензурою (перерізом повітряного каналу) вужчою, ніж у сучасних інструментів і невеликим розтрубом, що не перевищує в діаметрі 25 см. Вона не має кронів чи інвенцій. Також прийнято вважати, що при грі на барочній валторні не застосовувалась техніка закритих звуків. На нашу думку, конструкції та конфігурації барочної валторни відносяться лише для раннього періоду – початку XVIII століття. Пізніше вже виразно використовувалися додаткові трубки для перебудови інструментів – крони. В епоху бароко музиканти зовсім не знали та не використовували закритих звуків. Сучасна практика показує, що у певних випадках ці прийоми необхідні.

В епоху бароко особливої популярності набуває техніка «кларіно», яка передбачає гру виключно за допомогою губного апарату, що вимагає «передчуття» звуку, миттєвого формування відповідного становища губ. Ця техніка відроджена у наш час небагатьма виконавцями-автентистами, що потребує багаторічних занять та особливих інструментів – старовинних або їх копій, і, що особливо важливо, особливих мундштуків, чашки яких були ширші за сучасні [6, с. 78].

Більшість сучасних виконавців на натуральних трубах та барочних валторнах використовують інструменти з висвердленими в стволі трьома маленькими (5–6 мм) отворами, які прикриваються пальцями (як на кларнеті чи блокфлейті). Ці отвори не є автентичними, на старовинних інструментах їх не було. Вони не є аплікатурними так як розташовані на відстані 1,5–2 сантиметрів один від одного. Вони не можуть суттєво впливати на висоту тону і тим більше на виконання звуків, а також віддалених великих інтервалів. Ці отвори використовуються для того, щоб натуральні звуки витягувалися стійкіше, впевненіше.

Усі валторни, крім C-alto, є транспонуючими інструментами. При цьому вони, зазвичай, транспонують вниз. Крайнім звуком діапазону валторни внизу можна було б вважати перший обертона натуральної шкали, тобто C, тоді як фактично – за звучанням – це звук F1 у ладі F, Es 1 у ладі Es, D1 у ладі D. З точки зору практики, нижня межа діапазону натуральних валторн починається з другого обертона – с, який у барочній літературі майже не використовується, а в класичній застосовується дуже рідко. Виконання цього звуку не становить труднощів, але краса його безсумнівна.

Якщо проаналізувати теситурні та фактурні особливості барочної валторни, то необхідно назвати у якості прикладу такі музичні твори: увертюру-сюїту Г. Ф. Телемана для 4 валторн та оркестру фа мажор, увертюру-сюїту Г. Ф. Генделя для 2 кларнетів та валторни ре мажор, тріо для кларнету, валторни та басу Ф. Кельбеля, концерти для валторни з оркестром Г. Ф. Телемана, Перший Бранденбурзький концерт І. С. Баха.

Використання верхнього регістрів валторни у барочній музиці дивне для сучасних інтерпретаторів. Музиканти XIX століття вважали високі партії валторн у барочних творах свідомо нездійсненими, нинішні ж виконавці освоюють спеціальні технічні прийоми звуковидобування. Володіння основними навичками техніки «кларіно» не завжди призводить до бажаного результату, оскільки сольні твори для валторни часто становлять специфічні складності.

Інтерпретація валторни у творах І. С. Баха може бути дуже різнопланова. Так, у Першому Бранденбурзькому концерті партії валторни теситурно складні, але при цьому позбавлені незручних стрибків і побудовані на послідовному русі за натуральними тонами на оспівуванні стійких обертонів с2, е2, а2, с3.

У 1980-ті роки серед валторністів поширилася думка про наявність у музиці XVIII століття двох стилів трактування валторн: концертного та мисливського. Так званий «мисливський стиль» передбачає наявність фанфарних інтонацій, особливих типів руху та фактури зазвичай у розмірі 6/8. У такому викладі, зазвичай, міститься ряд клішованих елементів, що створюють ремінісценції мисливських сигналів і навіть безпосередньо імітують подібні сигнали. В якості прикладів необхідно назвати сюїти Г. Ф. Телемана «Полювання» та «Радість», «Мисливську симфонію» Л. Моцарта, які містять характерні елементи стилізації у фактурі та інструментуванні.

Справжня краса, оригінальність, віртуозність та свіжість стилю «кларіно» були гідно оцінені лише в XX столітті, коли виконавці навчилися грати високі партії валторн та труб з переконливою майстерністю, а вишукане звучання барокових інструментів почало розглядатися як витончене явище.

Для виконання складних партій у епоху бароко частково застосовувалася *техніка закритих звуків* (англ. hand-stopping, фр. sons bouchés, нім. gestopfte Töne). Така техніка вперше була застосована видатним дрезденським валторністом Антоном Гампелем лише у 1760-ті роки. Однак виконавська практика останньої третини XX – початку XXI століття показала, що багато партій і в барокових творах нездійсненні без застосування техніки правої руки. Барокова музика не вимагає отримання діатонічних (ненатуральних) або альтерованих звуків у першій або малій октавах. Але виконання навіть натуральних тонів та деяких послідовностей виявилось неможливим без коригування правою рукою, що прикриває розтруб, оскільки ці звуки інтонаційно нестійкі. Звідси – застосування закритих звуків. Таким чином, виходячи з практики сучасного виконання барокових творів на натуральній валторні цікава для нас техніка була відома вже в 1720 році.

У музиці класицизму валторна досить швидко, буквально протягом двох десятиліть, отримує той художньо-експресивний образ, який буде визначати її трактування та еволюцію в наступні півтора століття. Звичайно, ці зміни безпосередньо позначилися на виконавській техніці та, загалом, на естетичних критеріях сприйняття інструменту.

Інтерпретацію натуральної валторни ми зустрічаємо у таких сольних та ансамблевих творах епохи класицизму: концерти Моцарта, Гайдна, Крамаржа, Штиха, камерні композиції Моцарта, Гайдна, Бетховена, Сальєрі тощо.

Отже, у музиці класицизму натуральна валторна знаходить новий художній образ – художньо-експресивний, зовсім інакший ніж в епоху бароко. Високий регістр із його яскравим фанфарним звучанням вже використовується мало і застосовується лише в окремих випадках. Тепер музикантів більше цікавить м'яка та вишукана звучність валторни в середньому та частково верхньому регістрі. У оркестрових і ансамблевих творах валторна виконує фонові функції, темброво-декоруючі, характерно-динамічні, ущільнюючі звучання tutti, колористичні, іноді – драматургічні. Майстерне володіння технікою закритих звуків дуже значно розширює інтонаційні можливості натуральної валторни. Фактично входження валторни у романтичну стихію інструменталізму було повністю підготовлено виконавською практикою класицизму.

Процес поліпшення валторни остаточно не зупиняється і продовжує відбуватися в умовах сьогодення, але фокусується на інших напрямках і аспектах, а саме: постійні пошуки покращення звукових (тембрових і динамічних) властивостей; винайдення нових матеріалів і сплавів металу, що позитивно впливають на поліпшення якостей звуку; пошуки рішень щодо зменшення ваги інструменту; покращення механічних властивостей вентиляльної машинки; удосконалення звуковидобування інструменту й інших виконавських якостей тощо.

Найбільш розповсюдженими у виконавській оркестровій практиці залишаються інші різновиди валторни та валторноподібних інструментів: валторни-дисканти (для виконання барокової музики), натуральні валторни, вагнерівські труби тощо. Усі згадані різновиди сучасної валторни активно використовуються у світовій музичній практиці в жанрах оркестрового (симфонічного й духового) виконавства, камерно-інструментальній і сольній творчості, в академічній музиці класико-романтичного й модерново-авангардного спрямувань, в естрадній, джазовій та деяких напрямках рок музики [7, с. 361].

Результати. Світова музична культура другої половини XX – початку XXI століть включає величезну творчу плеяду талановитих і відомих виконавців світу цього виду сучасного інструменталізму. Серед них: Володимир Антонів, Володимир Бондарчук, Леонід Зельдич, Андрій Кирпань, Василь Пилипчак, Микола Юрченко, Валентин Марухно (Україна); Радек Баборак (Чехія), Герман Бауман, Петер Дамм, Штефан Дор (Німеччина), Лі Брацеджрідле (Австралія), Андрев Кларк, Джеф Нельсен (Канада), Піп Істоп, Стефен Стірлінг, Майкл Томпсон (Великобританія), Нурі Гуарначелі, Хав'єр Бонет (Іспанія), Зьорен Германсон (Швеція), Джованні Хофер (Італія), Крістоф 187 Штурценегер (Швейцарія), Марк Тейлор, Керрі Турнер, Кен Віллі, Ліррі Вільямс (США) та інші.

Висновки. Отже, музично-історичні джерела композиторського та виконавського трактування натураль-

ної валторни свідчать про те, що фактично її інтерпретація пережила три суттєво різні періоди: від витоків до кінця епохи бароко, від середини XVIII століття до початку XIX-го, і період від початку XIX століття до 1870-х років.

Валторна в епоху бароко є типом інструменту, що володіє особливою експресією. Провідну роль у розвитку валторнового мистецтва цієї епохи відіграли виконавці, які писали музику виключно для свого інструменту. Вони писали твори з розрахунку на власні можливості та майстерність. Тому концерти та сюїти цих композиторів-виконавців можуть значно відрізнятися за спектром використаних технічних елементів, а художнє спілкування в цілому індивідуалізоване та підпорядковане виявленню найефектніших прийомів, якими володів той чи інший віртуоз. Композитори, у тому числі найбільші майстри епохи бароко, могли орієнтуватися на виразні засоби, вже освоєні виконавцями. Причому враховуючи значні обмеження в трактуванні натуральної барокової валторни та тонкощі застосування техніки «кларіно», композитори мали вивчати технічні деталі та подробиці використання цього музичного інструменту.

Після найвищого рівня розвитку виконавського мистецтва у стилі та техніці «кларіно» відбувається суттєвий рух до спрощеного та скромного трактування валторн у класичній опері та симфонії. Це видно і по партитурах, і по трактатах, присвячених інструментуванню Франсуа Франкера та Валентина Резера. Але це справедливо лише по відношенню до оркестрової практики і зовсім не відноситься до сольної та камерної літератури. Наприклад секстет Л. Бетховена, концерти В. Моцарта, Й. Гайдна та інших, де представлена неординарна віртуозність трактування солюючої валторни. Також необхідно відзначити техніку закритих звуків, що набула поширення в цю епоху. Все це дозволило розширити технічні та інтонаційні можливості духового музичного інструменту.

Отже, натуральна валторна увійшла до стихії інструменталізму як інструмент із великим багажем виконавських традицій. У зв'язку з активним розвитком практики автентичного виконавства валторна отримала нове життя не тільки у другій половині XX століття, а й у наш час. Тому зазначені вище моменти спонукають для подальшого дослідження історичного досвіду духового музичного інструменту – валторни в умовах сьогодення.

Література:

1. Етимологія. Валторна – Режим доступу: <https://goroh.pp.ua/%D0%95%D1%82%D0%B8%D0%BC%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D1%96%D1%8F/%D0%B2%D0%B0%D0%BB%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%BD%D0%B0>
2. Олійник Т. Принципи формування концертно-виконавської компетентності майбутніх викладачів-інструменталістів у музично-виконавській діяльності. Проблеми музичного виконавства в умовах сучасної мистецької освіти : матеріали V Міжнародної науково-практичної онлайн-конференції (м. Умань, 25–26 квітня 2024 р.). Умань : «Візаві», 2024. С. 62–66.
3. Охманюк В. Оркестровий клас: хрестоматія. Одеса: ОЛДІ-ПЛЮС, 2023. Ч. 2. 209 с.
4. Типова навчальна програма з навчальної дисципліни «Музичний інструмент валторна» середнього (базового) підрівня початкової мистецької освіти з музичного мистецтва початкового професійного спрямування, інструментальні класи. Київ, 2023. С. 13.
5. Філяк Р. В. Фахова компетентність виконавця на духових інструментах. Теоретико-методологічні аспекти мистецької освіти: здобутки, проблеми та перспективи : матеріали IX Міжнародної науково-практичної конференції. Умань : ВПЦ «Візаві», 2023. С. 173–175.
6. Чуріков Є. С. Техніка clarino у валторновому виконавстві XVIII століття. Сучасні орієнтири мистецької освіти: традиції, досвід, інновації: зб. матеріалів II Міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої пам'яті засновника кафедри музики Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича народного артиста України, професора Андрія Кушніренка (м. Чернівці, 4–5 квітня 2019 р.). Чернівці : Чернів. нац. ун-т, 2019. С. 78–80.
7. Чуріков Є. С. Еволюція виконавської техніки валторністів: історіографія питання. Вісник Львівської національної академії мистецтв : збірник наукових праць. Вип. 36. Львів : Вид-во ЛНАМ, 2018. С. 361–369.

References:

1. Etymolohiia. Valtorna – Rezhym dostupu: <https://goroh.pp.ua/%D0%95%D1%82%D0%B8%D0%BC%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D1%96%D1%8F/%D0%B2%D0%B0%D0%BB%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%BD%D0%B0>. [in Ukrainain].
2. Oliinyk T. (2024). Pryntsypy formuvannia kontsertno-vykonavskoi kompetentnosti maibutnykh vykladachiv-instrumentalistiv u muzychno-vykonavskii diialnosti. Problemy muzychnoho vykonavstva v umovakh suchasnoi mystetskoï osvity : materialy V Mizhnarodnoi nauково-praktychnoi onlain-konferentsii, (m. Uman, 25–26 kvitnia 2024 r.). Uman : «Vizavi», 2024. S. 62–66. [in Ukrainain].
3. Okhmaniuk V. (2023). Orkestrovyyi klas: khrestomatiia. Odesa: OLDI-PLIUS, 2023. Ch. 2. 209 s. [in Ukrainain].
4. Typova navchalna prohrama z navchalnoi dystsypliny «Muzychnyi instrument valtorna» serednoho (bazovoho) pidrivnia pochatkovoï mystetskoï osvity z muzychnoho mystetstva pochatkovoho profesiinoho spriamuvannia, instrumentalni klasy. (2023). Kyiv, 2023. S. 13. [in Ukrainain].
5. Filiak R. V. (2023). Fakhova kompetentnist vykonavtsia na dukhovyykh instrumentakh. Teoretyko-metodolohichni aspekty mystetskoï osvity: zdobutky, problemy ta perspektyvy : materialy IKh Mizhnarodnoi nauково-praktychnoi konferentsii. Uman : VPTs «Vizavi», 2023. S. 173–175. [in Ukrainain].

6. Churikov Ye. S. (2019). Tekhnika clarino u valturnovomu vykonavstvi XVIII stolittia. Suchasni oriientyry mystetskoï osvity: tradytsii, dosvid, innovatsii: zb. materialiv II Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii, prysviachenoï pamiaty zasnovnyka kafedry muzyky Chernivetskoho natsionalnoho universytetu imeni Yuriiia Fedkovycha narodnoho artysta Ukrainy, profesora Andriia Kushnirenka (m. Chernivtsi, 4–5 kvitnia 2019 r.). Chernivtsi : Cherniv. nats. un-t, 2019. S. 78–80. [in Ukrainain].

7. Churikov Ye. S. (2018). Evoliutsiia vykonavskoi tekhniky valturnistiv: istoriohrafia pytannia. Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv : zbirnyk naukovykh prats. Vyp. 36. Lviv : Vyd-vo LNAM, 2018. S. 361–369. [in Ukrainain].

ПРЕПАРОВАНІ ІНСТРУМЕНТИ: ФЛЕЙТА & ФОРТЕПІАНО

Данильченко Юлія Андріївна,

викладачка кафедри музичного мистецтва та хореографії
Навчально-наукового інституту мистецтв

ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»

ORCID ID: 0000-0003-1243-6728

Скакун Катерина Дмитрівна,

концертмейстерка, викладачка кафедри музичного мистецтва та хореографії
Навчально-наукового інституту мистецтв

ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»

ORCID ID: 0009-0009-4144-5085

Статтю присвячено розгляду відносно нової виконавської техніки «*the preparation of instruments*» (з англ. «підготовка інструментів»), історичним аспектам та методам підготовки «препарованих інструментів» (флейти та фортепіано). У сучасному музичному мистецтві майже всі інструменти зазнають певної модифікації, що створюється для отримання різноманітних акустичних спецефектів на флейті, кларнеті, саксофоні, труби, скрипки, арфи, фортепіано тощо. Особливості та можливості «препарованих інструментів» привертають увагу сучасних композиторів та виконавців.

Розкриваючи етапи формування нової техніки, у статті висвітлюється діяльність піонерів «препарованих інструментів» Генрі Коуелла, Джона Кейджа, Іштвана Матуза та інших завдяки яким «препаровані інструменти» набули значної популярності в галузі сучасної музики.

Надається перелік визначень терміну «препароване фортепіано», «препарована флейта», розглядається класифікація прийомів та методів застосування підготовлених інструментів, висвітлюються приклади використання нової техніки в творчості композиторів та виконавців II половини XX – початку XXI століття. Можливості «препарованого фортепіано» використовують Дж. Крамб, Е. Вілья-Лобос, М. Делаж, Дж. Кейдж, Г. Коуелл, Б. Іно та інші композитори. «Препарована флейта» застосовується музикантами для виконання творів І. Матуза, П. Етвеша, І. Сігеті, З. Гьонгьосі, Й. Цвааненбурга, А. Бесте, К. Кубіша та інших.

Для «препарації інструментів» використовуються такі методи, як додаванням різних предметів усередині та ззовні інструменту (папір, пластиковий пакет, алюмінієва фольга, гвинти, болти, металеві предмети тощо); застосування окремих частин інструменту (головки, основного корпусу, нижнього коліна флейти); комбінація інструменту з декількох частин; створення гібридного інструменту, «океанське фортепіано», «щипкове фортепіано» тощо.

Техніка «препарованих інструментів» стала важливою подією в сучасній музиці, яка надихнула багатьох композиторів й виконавців на експерименти з нетрадиційними звуками. Нові методи відкрили неklasичні можливості музичного самовираження. Підготовлені інструменти (фортепіано & флейта) – новий погляд на можливості класичних інструментів.

Ключові слова: препарована флейта, препароване фортепіано, Дж. Кейдж, Г. Коуелл, І. Матуз, техніки та методи підготовлених інструментів.

Danylchenko Yuliia, Skakun Kateryna. Prepared instruments: flute & piano

The article is devoted to consideration of the new performance technique “the preparation of instruments”, historical aspects and methods of preparation of “prepared instruments” (flutes and pianos). In modern music, almost all instruments undergo some kind of modification, which is created to obtain various acoustic special effects on the flute, clarinet, saxophone, trumpet, violin, harp, piano, etc. Features and capabilities of “prepared instruments” attract the attention of modern composers and performers.

Revealing the stages of the formation of the new technique, the article highlights the activities of the pioneers of “prepared instruments” Henry Cowell, John Cage, István Matuz and others, thanks to which “prepared instruments” gained significant popularity in the field of modern music.

A list of definitions of the term “prepared piano”, “prepared flute” is provided, the classification of techniques and methods of using prepared instruments is considered, examples of the use of new techniques in the work of composers and performers of the second half of the 20th – early 21st centuries are highlighted. The possibilities of the “prepared piano” are used by George Crumb, Heitor Villa-Lobos, Maurice Delage, John Cage, Henry Cowell, Brian Eno and other composers. “Prepared flute” is used by musicians to perform works by Matuz István, Eötvös Péter, Szigeti István, Gyöngyössi Zoltán, Jos Zwaanenburg, Ansgar Beste, Christina Kubisch and others.

For “tool preparation” methods are used such as adding various objects inside and outside the tool (paper, plastic bag, aluminum foil, screws, bolts, metal objects, etc.); use of individual parts of the instrument (head, main body, lower knee of the flute); a combination of several parts of the tool; creating a hybrid instrument, “Ocean Piano”, “Plucked Piano”, etc.

The technique of “prepared instruments” became an important event in modern music, which inspired many composers and performers to experiment with unconventional sounds. New methods opened up non-classical possibilities of musical self-expression. Prepared instruments (piano & flute) – a new look at the possibilities of classical instruments.

Key words: prepared flute, prepared piano, J. Cage, H. Cowell, I. Matuz, technique and methods of prepared instruments.

Вступ. З II половини XX століття у музичному просторі з'являється термін «підготовка інструментів» (англ. *“the preparation of instruments”*) – відносно нова виконавська техніка. Вперше твори для «підготовлених» або «препарованих інструментів» з'являються у 60-х роках XX століття. С. Рассел (Stacey Lee Russell) вважає, що дана техніка може стати більш розповсюдженою в майбутньому, оскільки композитори постійно шукають способи, за допомогою яких інструменти можуть відтворювати більше незвичайних звуків [1]. Сьогодні усі музичні інструменти модернізуються: фортепіано, флейта, кларнет, саксофон, фагот, труба, тромбон, туба, скрипка, альт, віолончель, арфа та ін. Збагачення здійснюється такими матеріалами як папір, пластик, целулоїд, метал, гума, дерево, вода та інші [1, с. 4]. Різноманітні акустичні спецефекти «препарованих інструментів» є актуальним музичним матеріалом для більшості сучасних композиторів та виконавців.

Матеріали та методи. Перетворення музичних інструментів, зокрема флейти, різними засобами, підручними та спеціальними матеріалами розглядається в дисертації С. Рассел *“The Prepared Flute: A Survey of its History, Techniques, and Repertoire”* (2016) [1]. На думку дослідниці сучасний репертуар для більшості оркестрових інструментів потребує модифікованих музичних інструментів. «Підготовка інструментів» (англ. *“the preparation of instruments”*) – відносно нова виконавська техніка. Вперше твори для «підготовлених інструментів» з'являються у 60-х роках XX століття. С. Рассел вважає, що дана техніка може стати більш розповсюдженою в майбутньому, оскільки композитори постійно шукають способи, за допомогою яких інструменти можуть відтворювати більше незвичайних звуків. Д. Муєдінов в дисертаційній роботі «Нетрадиційні виконавські прийоми на трубі в контексті історико-художнього розвитку» (2017) досліджує нетрадиційні прийоми гри на трубі. Класифікує їх на два основних види: музичного і немусичного походження. До першого виду, окрім інших прийомів, відноситься гра на препарованому інструменті з використанням різних пристроїв та сурдин [2]. Творчі новації Дж. Кейджа розглядають у своїх працях Carol Shirley *“The dance of time: The evolution of the structural aesthetics of the prepared piano works of John Cage”* (1995) [3], Simon Peter Anderson *“The Prepared Piano Music of John Cage: Towards an Understanding of Sounds and Preparations”* (2012) [4] тощо.

Мета статті полягає у висвітленні історичних аспектів появи «препарованих інструментів» та систематизуванні методів їх підготовки.

Методологія дослідження спирається на системно-аналітичний, історичний, термінологічний та функціонально-структурний методи для того, щоб простежити історичний процес створення «препарованого фортепіано й флейти», здійснити класифікацію прийомів та методів застосування «підготовлених інструментів».

Результати. Друга половина XX – початку XXI століть демонструє розширення кордонів у виконавській техніці багатьох виконавців на різних інструментах,

у тому числі на флейті і фортепіано. Поява інноваційних технік стала реакцією інструментального мистецтва на наслідки двох світових війн, соціальних, політичних, економічних, культурних світових подій XX століття. Технологічні інновації у світі породили хвилю змін у музичному мистецтві. З другої половини XX століття відбувається переосмислення традиційних прийомів звуковидобування, здійснюється пошук нового тембрового «забарвлення», у нотації формуються нетрадиційні способи запису музичного матеріалу.

«Препарування» флейти було відповідною реакцією на створення «підготовленого фортепіано». Як зазначає С. Рассел «<...> мотивація до препарування будь-якого інструменту починається з Генрі Коуелла» [1, с. 1].

Генрі Коуелл (Henry Cowell) був однією з найвпливовіших постатей в експериментальній музиці XX століття. «Як композитор він винайшов і використав нові методи створення звуку та шуму, вплинув на створення препарованого фортепіано за допомогою своєї пропаганди ударної музики та не західних ідей у композиції» [4, с. 25]. Важливою особливістю підготовленого фортепіано полягає у тому, що ця інновація дозволяє одному виконавцю, а не цілому ансамблю ударних інструментів, керувати новою звуковою палітрою [4, с. 25-26].

Проте появу терміну «препароване фортепіано» (англ. *“prepared piano”*) пов'язують із ім'ям американського композитора XX ст. Джоном Кейджем (John Cage) [1, с. 1]. Як пише дослідник С. Андерсон (Simon Peter Anderson): «Винайшовши препароване фортепіано, Джон Кейдж створив інструмент, завдяки якому міг би бути відкритий цілий новий світ несподіваних звуків» [4, с. 9]. Новаторська діяльність Дж. Кейджа «вплинула на впровадження шуму в рамки західної музики, змусивши людей писати, виконувати і слухати музику зовсім по-іншому <...>» [4, с. 9]. У творах для «препарованого фортепіано» Дж. Кейдж змінює «зовнішній вигляд» сучасної музики: «Він об'єднав різні види мистецтва та створив музику, яка була одночасно винахідливою, дивовижною, загадковою та майже відчуженою» [4, с. 10].

«Препароване фортепіано» було винайдено Дж. Кейджем у 1940 році. Створення інструменту було пов'язане з проханням студентки випускного курсу танцювального факультету¹ Сівіли Форт (Syvilla Fort, 1917–1975) написати акомпанемент до її танцю випускного концерту. Твір був названий *“Vaschanale”* на честь бога вина *Vaschus*. Характер музики підкреслює рухи та афроамериканське походження танцівниці [4, с. 13]. Дж. Кейдж створив «підготовлене фортепіано» для забезпечення ансамблю ударних інструментів одним музикантом. Важливо відзначити, що «препарація» фортепіано сильно відрізняється від підготовки роялю. Новатор працював більшою мірою на фортепіано [4, с. 14].

З 1938 по 1954 Дж. Кейдж написав тридцять вісім творів, у яких була присутня та чи інша форма «препа-

¹ Бонні Берд (Bonnie Bird) – директорка танцювального відділення в Корнуельській школі в Сіетлі (Cornish School in Seattle) найняла Дж. Кейджа в 1938 році на посаду акомпаніатора в клас сучасного танцю [4, с. 12-13].

рованного фортепіано»: «<...> один концерт, сімнадцять творів для супроводу танцю, вісім творів для концертного виконання, два дуети, вісім творів для ансамблю ударних інструментів, включаючи підготовлене фортепіано, та два для супроводу фільмів» [4, с. 14-15].

Творчий ентузіазм новатора у створенні «препарованого фортепіано» привертав увагу «<...> не лише художньої спільноти, а й широкої публіки» [4, с. 15]. Дж. Кейдж отримував замовлення від талановитих віртуозів (наприклад, дует піаністів Arthur Gold та Robert Fizdale) та танцюристів, «друкований простір» від критиків та рецензентів: Gold та Fizdale видали «Книгу музики для двох підготовлених фортепіано» (Book of Music for two prepared pianos, 1945) Дж. Кейджа [4, с. 15], критик Virgil Thomson описав музику новатора як (його рецензія була опублікована в газеті Tribune) «оригінальний вираз найвищої поетичної якості» [4, с. 15; 5, с. 58].

Однак, існує низка фактів, які вказують на те, що Дж. Кейдж не є основоположником «препарованого фортепіано». Згідно з книгою *“Henry Cowell, Bohemian”* Michael Hicks «першим «серйозним» композитором, який писав для «струн фортепіанно», був, ймовірно, Персі Грейнджер (Percy Grainger, 1882–1961)» [6]. Наприкінці його п'єси *“In a Nutshell Suite”* (1916) «він вимагає, щоб піаніст грав на кількох басових струнах за допомогою молоточка, покритого пряжею» [6]. Така техніка використовувалася у XVII – XVIII століттях. Тому дещо помилково стверджувати, що «підготовлене фортепіано» є продуктом сучасної культури. У XVII – XVIII століттях внутрішні компоненти багатьох клавірних інструментів зазнавали модернізації, що було пов'язано з метою зміни тембру інструменту. Наприкінці XVIII століття набуває популярності технологія демпферної педалі, яка свого часу була по суті еквівалентною технології сучасного «підготовленого фортепіано». «За часів Бетховена композиторами та виконавцями було створено та використовувалась педальна техніка “три на фаготі”» [6]. Цей тип звукового ефекту можна зв'язати з деякими ранніми видами фортепіано, в яких використовувалися механічні звукові ефекти. Одним із найпопулярніших був так званий звук «фаготу», який досягався шляхом приведення в дію важеля, який зачіплював папір або пергамент на струнах, які знаходилися у віброуючому стані [6].

Таким чином, некоректно стверджувати, що створив і винайшов «препароване фортепіано» Дж. Кейдж або Г. Коуелл. Можливо, це було пов'язано з тим, що в той час (XVII – XVIII століття) не існувало єдиної академічної термінології для позначення «підготовленого фортепіано». Тривалий час існувала проблема з цього приводу. Це призвело до того, що значна кількість сучасних людей помилково вважають основоположником «підготовленого фортепіано» Дж. Кейджа [6]. Дж. Кейджа та Г. Коуелла ми можемо визнати «новаторами» у винаході «підготовленого» інструменту та впровадження терміну «препароване фортепіано» в академічний тезаурус.

З моменту новаторської діяльності Дж. Кейджа «препарований інструмент» набув великої популяр-

ності в галузі сучасної класичної музики. Багато композиторів використали можливості такого інструменту у своїх творах. Інноваційний інструмент став також використовуватися в таких жанрах як джаз, рок, електронна музика. Техніка виготовлення «препарованого фортепіано» надихнула на розробку інших інструментів, таких, як підготовлена гітара, арфа, флейта та ін. Ці інструменти розширили горизонти можливостей музикантів та композиторів [7].

Для Дж. Кейджа «препароване фортепіано» було «оркестром ударних інструментів [...] під безпосереднім контролем кінчиків пальців піаніста» [8, с. 81; 4, с. 37]. Використання композитором ударних інструментів йшло паралельно зі створенням «підготовленого фортепіано», що було його головною пристрастю протягом багатьох років. Це передувало створенню концепції «підготовленого фортепіано» [4, с. 37; 2].

Існує низка визначень терміну «препароване фортепіано». «Препароване фортепіано – це стандартний рояль, звучання якого було змінено шляхом вставки між струнами сторонніх предметів, таких як болти, шурупи або гума, для зміни тембру та звуку, що виробляється під час удару піаніста по клавішах. Грають на ньому, як правило, так само, як на звичайному піаніно» [4, с. 12].

«Препароване фортепіано у найпростішому розумінні – це фортепіано, яке було змінено, щоб звучати по-іншому. Для цього композитори розміщують предмети між струнами або на них, щоб створити незвичайний тональний ефект» [10].

«Препароване фортепіано – це по суті фортепіано, яке було модифіковане шляхом вставки різних об'єктів, які називаються підготовками, між струнами або на них. Препарація інструменту може змінюватись від болтів і гвинтів до гумових гумок, тканин і навіть столових приладів» [7].

«Препароване фортепіано – це фортепіано, яке було тимчасово змінено шляхом розміщення предметів усередині інструменту, між його струнами чи на них. Таким чином можна змінити звук, характер, тембр та налаштування фортепіано, а також створити низку ударних та несподіваних ефектів» [11].

Основна ідея зміни звуку фортепіано набула популярності на початку 1900-х років, коли Г. Коуелл вирішив дати можливість учням перебирати струни і бити по ним зсередини інструменту. «Ідея полягала в тому, щоб надати фортепіано звучання, відмінне від звучання традиційних клавирів» [10]. «В 1940 Джон Кейдж виявив, що йому потрібен один інструмент, який міг би виробляти тон і перкусію одночасно» [10]. Потім експериментатор вирішив змінити звук фортепіано, помістивши повсякденні предмети на струни та між ними. Він використовував безліч різних предметів, проте його найвідоміша робота включала такі предмети, як гвинти, болти, гайки, пластик, гума, тощо [10].

Виокремимо наступні методи формування «препарованого інструменту»:

1) *Метод вставки* – фортепіано з гвинтами та болтами. Предмети розміщують між струнами інструменту. Відбувається істотна зміна звуку. Для цього методу

можна використовувати: шурупи, болти, гумові стрічки і скріпки для паперів. Досягається істотна зміна звуку. Метод вставки можна використовувати по-різному, наприклад, встановлення болтів і гвинтів на басових струнах створює ефект ударного звуку (перкусії), а встановлення гумових стрічок на струни високого діапазону – звук, що дзижчить або деренчить [7].

2) *Метод додавання металевих предметів.* Металеві цвяхи вставляють у молоточки. Під час удару молотків по струнах створюється металевий тембр звуку [10].

3) *Метод приглушення “Ocean Piano”* (англ. океанське фортепіано). Техніка сильного приглушення звуку створюється внаслідок приклеювання шматочків повсті поверх струн фортепіано [7; 10]. Сурдини для фортепіанних струн можливо виготовити з повсті, гуми, паперу. Матеріали можна розмістити по всьому діапазону або на певних струнах [7]. При використанні цієї техніки можна отримати від м'якого і ніжного звуку до ритмізованої перкусії.

4) *Метод “Plucked Piano”* (анг. щипкове фортепіано) – техніка перебирання струн за допомогою медіатора [10], пальців чи іншими відповідними предметами.

Підготовлені предмети для «препарованого» інструменту змінюють звук фортепіано різною мірою при виборі різних технік підготовки: приглушення або перебирання струн, додавання металевих предметів або їх розміщення, що створює унікальне звучання інструменту.

Методи, що застосовуються на «препарованому фортепіано», дозволяють виконавцю створювати широкий спектр звуків та ефектів (від ніжного звучання гармонік до ритмізованої перкусії), що в свою чергу зобов'язують піаніста володіти високим рівнем майстерності та ентузіазмом до експериментів.

Можливості «препарованого фортепіано» використовують у своїх творах та деяких альбомних записах такі композитори, як Джордж Крамб (George Crumb) “Makrokosmos II – Morning Music”; Ейтор Вілья-Лобос (Heitor Villa-Lobos) “Choros No.8”; Моріс Делаж (Maurice Delage) “Ragamalika”; Ерік Саті “Le piège de Méduse” [6]; Джон Кейдж “Sonatas and Interludes”, “Amores”, “Sonata X”, “Bacchanale”; Генрі Коуелл “Aeolian Harp”; Хаушка (Hauschka) “Improvisation”, “The Prepared Piano”; Браян Іно (Brian Eno) “Little Fishes”; Арпех Твін “Drukqs” [7; 12] та ін.

Як вже зазначалося раніше, можливості «підготовленого фортепіано» дало поштовх у створенні різних препарованих інструментів, у тому числі і флейти. Термін «препарована флейта» (анг. “prepared flute”) означає, що до інструменту додаються певні предмети як ззовні, так і з середини флейти, або видаляються деякі складові частини інструменту, чи додаються елементи інших інструментів з метою зміни тембрального забарвлення флейти [1, с. 4; 13, с. 28].

1) *Методи з додаванням різних предметів усередині та ззовні інструменту:* цигарковий папір, пластиковий пакет, алюмінієва фольга, додавання предметів (що рухаються всередині стовбура) винна пробка, вода, darts, buzzers. Наприклад, *цигарковий папір* розміщують

під і над клапанами флейти, перетворюючи мелодійний інструмент на ударний. Вібрація паперу утворює дзижчання, деренчання або звук, схожий на звук малого барабана. Сучасні композитори використовують цей принцип збагачення тембру для імітації таких східних інструментів, як сякухаті або мембранна флейта [1, с. 18-19; 13, с. 29]. *Пластиковий пакет* використовують за принципом цигаркового та рисового паперу для отримання дзижчання, завдяки чому імітується звук китайської мембранної флейти *dizi* [1, с. 21; 13, с. 29]. *Алюмінієва фольга* використовується для створення альтернативних перкусійних ефектів на флейті. Матеріал розміщують на кінці нижнього коліна інструменту та зверху над клапанами, що надає можливість роботи імітацію звуку малого барабана [1, с. 21-22; 13, с. 29].

2) *Методи з використанням деяких частин інструменту:* головки, основного корпусу, нижнього коліна. Так, *головка флейти* використовується окремо для створення нових звуків у випадках: 1) імітації сирени – під час опускання та вилучення головки з води з одночасним вдунні повітря в лабіальний отвір; 2) зміни тембрального забарвлення під час впровадження та вилучення пальця виконавця у відкритий край флейтової головки [1, с. 27-28; 13, с. 30] тощо.

3) *Методи комбінації використання двох частин інструменту:* головка флейти, з'єднана з нижнім коліном інструменту; основний корпус інструменту, з'єднаний з нижнім коліном флейти.

4) *Метод створення гібридного інструменту* – додавання до флейти складових інших інструментів: мундштук кларнета, мундштук саксофона тощо.

Для створення *візуальних ефектів* використовують повітряні кулі, світлодіоди тощо. *Повітряна куля* кріпиться до нижнього коліна флейти, яку надувають при закритті всіх клапанів потоком повітряного струменя через лабіальний отвір [1, с. 30]. Прийом створює звукові та візуальні ефекти [13, с. 31]. *Світлодіоди* використовуються для підсвічування інструменту як зсередини, так і зовні на корпусі флейти.

Названі методи «препарованої флейти» використовуються сучасними флейтистами для виконання репертуару з інноваційним використанням флейти як гібридного, ударного, інструменту з театралізованими спецефектами. Нова техніка достатньо активно застосовується композиторами ХХ–ХХІ століть, а саме представниками *Угорщини* – І. Матуз (Matuz István, 1947) “6 *Studii per flauto solo*” (1974–1990), П. Етвеш (Eötvös Péter, 1944) “*Windsequenzen*” (1975/2002), І. Сіреті (Szigeti István, 1952) “*That's for You*” для 3 флейт (1988), З. Гьонгьосі (Gyöngyössi Zoltán, 1958) “*Pearls*” (2011); *Польщі* – А. Блох (Augustyn Bloch, 1929–2006) “*Oratorium fur Orgel, Streicher, uno Schlagzeug*” (1982), Ю. Кавальська-Ласон (Justyna Kowalska-Lasoń, 1985) “*I Touch the Mountains and They Smoke*” (2011); *Нідерландів* – Й. Цвааненбург (Jos Zwaanenburg, 1958) “*Solo for Prepared Flute*” (1984); *Швеції* – А. Бесте (Ansgar Beste, 1981) “*Incontro Concertante*” (2010–2012); *Німеччини* – К. Кубіш (Christina Kubisch, 1948) “*Emergency Solos*” (1973) [1; 13, с. 28-29, с. 31].

Висновки. Новий термін «препарований інструмент» став широко застосовуватися у другій половині ХХ століття. Виконавці на різних інструментах почали активно використовувати нову техніку. Сучасний інструментарій постійно модернізується. Завдяки застосування різного підручного матеріалу як папір, пласт-

тик, целулоїд, метал, гума, дерево, вода, болти, шурупи та таке інше експериментатори отримують різноманітні акустичні спец ефекти. Композитори інтенсивно впроваджують у свої твори можливості «препарованих інструментів». Це дозволяє в повній мірі розкрити весь творчий потенціал.

Література:

1. Russell S. L. *The prepared flute: a survey of its history, techniques, and repertoire* : doctoral dissertation. 2016. 124 p. URL: <https://scholarcommons.sc.edu/etd/3795> (date of access: 22.08.2024).
2. Муєдінов Д. М. Нетрадиційні виконавські прийоми на трубі в контексті історико-художнього розвитку : дис. канд. мистецтвознавства. Харків, 2017. 229 с.
3. Rhodes C. S. *The dance of time: The evolution of the structural aesthetics of the prepared piano works of John Cage* : doctoral dissertation. 1995. 148 p. URL: <http://hdl.handle.net/10150/187153> (date of access: 22.08.2024).
4. Anderson S. P. *The prepared piano music of John Cage: towards an understanding of sounds and preparations* : masters thesis. 2012. 279 p. URL: https://www.opusklassiek.nl/componisten/cage_prepared_piano.pdf (date of access: 22.08.2024).
5. Silverman K. *Begin again: A biography of John Cage*. New York : Knopf Doubleday Publishing Group, 2010. 496 p.
6. Deng L. On the debate over whether “prepared piano” was the creation of John Cage. *College Music Symposium*. 2015. URL: <https://symposium.music.org/55/item/10864> (date of access: 22.08.2024).
7. Farrant D. What is a prepared piano: Exploring how it works. *Hello Music Theory*. URL: <https://hellomusictheory.com/learn/what-is-a-prepared-piano/> (date of access: 22.08.2024).
8. Miller L. E. Henry Cowell and John Cage: Intersections and influences, 1933–1941. *Journal of the American Musicological Society*. 2006. Vol. 59, no. 1. P. 47–112. URL: <https://doi.org/10.1525/jams.2006.59.1.47> (date of access: 22.08.2024).
9. Cage J. *Goal: New music, new dance in silence*. London : Calder and Boyars, 1968. 87 p.
10. Senner C. Prepared piano – A complete guide to this technique. *Keyboard Kraze*. URL: <https://keyboardkraze.io/prepared-piano/> (date of access: 22.08.2024).
11. Parr F. The best pieces for prepared piano. *Classical Music*. URL: <https://www.classical-music.com/features/works/six-best-pieces-prepared-piano> (date of access: 22.08.2024).
12. Prepared piano guide: How does a prepared piano work?. *MasterClass*. URL: <https://www.masterclass.com/articles/prepared-piano-guide> (date of access: 22.08.2024).
13. Данильченко Ю. А. Нова техніка виконавства на флейті – «Prepared Flute». Мистецька освіта та естетичне виховання молоді : зб. матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю (15–16 грудня 2022 року). Частина 2. Полтава : Навчально-науковий інститут культури і мистецтв ЛНУ ім. Т. Шевченка. Видавничий відділ ПУЕТ. 2022. С. 28–32.

References:

1. Russell S. L. (2016). *The prepared flute: A survey of its history, techniques, and repertoire* [Doctoral dissertation]. <https://scholarcommons.sc.edu/etd/3795>
2. Muedinov D. M. (2017). *Netradicijni vikonavski prijomi na trubi v konteksti istoriko-khudozhnogo rozvitku* [Non-traditional performance techniques on the trumpet in the context of historical and artistic development]. [Doctoral dissertation]. Kharkiv. 229 p. [in Ukrainian]
3. Rhodes C. S. (1995). *The dance of time: The evolution of the structural aesthetics of the prepared piano works of John Cage* [Doctoral dissertation]. <http://hdl.handle.net/10150/187153>
4. Anderson S. P. (2012). *The prepared piano music of John Cage: Towards an understanding of sounds and preparations* [Master's thesis]. https://www.opusklassiek.nl/componisten/cage_prepared_piano.pdf
5. Silverman K. (2010). *Begin again: A biography of John Cage*. Knopf Doubleday Publishing Group.
6. Deng L. (2015, March 4). *On the Debate over Whether “Prepared Piano” was the Creation of John Cage*. College Music Symposium. <https://symposium.music.org/55/item/10864>
7. Farrant D. (2023, April 26). *What is a prepared piano: Exploring how it works*. Hello Music Theory. <https://hellomusictheory.com/learn/what-is-a-prepared-piano/>
8. Miller L. E. (2006). Henry Cowell and John Cage: Intersections and influences, 1933–1941. *Journal of the American Musicological Society*, 59(1), 47-112. <https://doi.org/10.1525/jams.2006.59.1.47>
9. Cage J. (1968). *Goal: New music, new dance in silence*. Calder and Boyars.
10. Senner C. (2020, November 12). *Prepared piano - A complete guide to this technique*. Keyboard Kraze. <https://keyboardkraze.io/prepared-piano/>
11. Parr F. (2024, February 27). *The best pieces for prepared piano*. Classical Music. <https://www.classical-music.com/features/works/six-best-pieces-prepared-piano>
12. MasterClass. (2021, June 7). *Prepared piano guide: How does a prepared piano work?* <https://www.masterclass.com/articles/prepared-piano-guide>
13. Danylchenko J. A. (2022). *Nova tekhnika vikonavstva na flejti – «Prepared Flute»* [A new flute performance technique - "Prepared Flute"]. *Mystetska osvita ta estetychne vykhovannia molodi – Art education and aesthetic upbringing of youth*. Poltava. pp. 28-32 [in Ukrainian]

ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ ДИРИГЕНТОМ РЕПЕТИЦІЙНОГО ПРОЦЕСУ З ПРОФЕСІЙНИМ, СТУДЕНТСЬКИМ АБО ДИТЯЧИМ КОЛЕКТИВОМ

Данильченко Юлія Андріївна,

викладачка кафедри музичного мистецтва та хореографії

Навчально-наукового інституту мистецтв

ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»

ORCID ID: 0000-0003-1243-6728

Статтю присвячено розгляду проблематики організації та проведення репетицій з оркестрами різного рівня підготовки (професійний, студентський, дитячий колективи). Диригенти які прагнуть досягти високих результатів ретельно готуються до кожної репетиції. Добре створений план, вірно поставлені цілі й завдання організують та скеровують дії керівника будь-якого музичного колективу.

Кожен диригент оркестру має відповідати основним вимогам – це доскональне знання музичного матеріалу (партитур) й професійне володіння мануальною технікою. Для організації і проведення запланованих репетицій керівники колективів витрачають багато часу на підбір відповідного репертуару; ознайомлення з партитурою кожного твору; дослідження інформації відносно передумов створення композицій, біографічних даних композиторів та інших важливих факторів для формування та інтерпретації ідеї кожного твору. Таким чином диригент набуває необхідних знань для реалізації свого плану, мети та завдань на кожній репетиції з професійним, студентським чи дитячим колективом.

Увагу приділено важливим етапам підготовки диригента до організації й проведення репетицій з оркестром. Було розглянуто одинадцять етапів, де на кожному з яких диригент досліджував цінну історичну інформацію та біографічні дані композиторів, композиційний стиль, вертикальне та горизонтальне вивчення партитур, аналізуючи нотний матеріал, фіксуючи певні репліки (підказки) в партитурах тощо.

Визначено, що для досягнення високого виконавського рівня від музичних колективів можливо в тому випадку, якщо диригент буде ставити перед собою значно вищі цілі й завдання, ніж перед оркестром. Добре розроблений план дій на репетиціях – це вагома допомога у вирішенні будь-яких потенційних проблем.

Дисципліна, творча атмосфера, зрозумілий план дій, добре підібраний репертуар, вірно й доречно застосовані директиви, чітка мануальна техніка – ефективні «інструменти» кожного диригента для організації й проведення оркестрових репетицій.

Ключові слова: диригент, керівник, колектив, професійний, студентський, дитячий, репетиції, етапи, директиви, оркестр.

Danylchenko Yuliia. Peculiarities of the conductor's organization of the rehearsal process with a professional, student, or children's ensemble

The article is devoted to consideration of the problems of organizing and conducting rehearsals with orchestras of various levels of training (professional, student, children's ensembles). Conductors who strive to achieve high results carefully prepare for each rehearsal. A well-created plan, correctly set goals and objectives organize and direct the actions of the leader of any musical group.

Each conductor of the orchestra must meet the basic requirements – this is a thorough knowledge of musical material (scores) and professional mastery of manual techniques. To organize and hold the planned rehearsals, team leaders spend a lot of time selecting the appropriate repertoire; familiarization with the score of each work; the study of information regarding the prerequisites for creating compositions, biographical data of composers and other important factors for the formation and interpretation of the idea of each work. In this way, the conductor acquires the necessary knowledge to implement his plan, goal and tasks at each rehearsal with a professional, student or children's ensemble.

Attention is paid to the important stages of the conductor's preparation for organizing and conducting rehearsals with the orchestra. Eleven stages were considered, at each of which the conductor explored valuable historical information and biographical data of the composers, compositional style, vertical and horizontal study of the scores, analyzing the sheet music, fixing certain cues (clues) in the scores, etc.

It was determined that it is possible to achieve a high level of performance from musical groups if the conductor sets much higher goals and tasks for himself than for the orchestra. A well-developed plan of action at rehearsals is a great help in solving any potential problems.

Discipline, a creative atmosphere, a clear plan of action, a well-chosen repertoire, correctly and appropriately applied directives, clear manual technique are effective "tools" of every conductor for organizing and conducting orchestral rehearsals.

Key words: conductor, manager, team, professional, student, children's, rehearsals, stages, directives, orchestra.

Вступ. Диригент – керівник оркестру, який виконує низку важливих завдань відносно підготовки колективу до виступів та відповідає за професійний розвиток оркестру. Найважливішу роль диригент виконує здебільше не на сцені, керуючи оркестром під час концерту, а на репетиціях. Тому організація якісних репетицій з професійним, студентським чи дитячим оркестром стає

головною задачею диригента. Адже добре підготовлений колектив може виступати так само добре, як під керівництвом диригента, так і без нього. Уся важлива робота з підготовки оркестру виконується на репетиціях, де все відрепетируване до найдрібніших деталей, обмірковані всі важливі дії оркестру, продумані організаційні питання, налагоджена творчу атмосфера тощо.

Матеріали та методи. Проблематика організації репетиції з професійним, студентським або дитячим оркестром розглядається в роботах закордонних авторів Nicholas Logie «The Role of Leadership in Conducting Orchestras» (2012), Markus Luomala «The conductor as part of a creative process» (2016), Geoffrey B. Neuman «Preparation to Performance: A Conductor's Journey to the Podium» (2021), David Coyner «Use of Conductor Directives in Rehearsals by Conductors of Professional Music Ensembles» (2021), Frank K. Hukporti «Your Guide to Basic Conducting» (2023) та ін. Як бачимо, процесу організації та проведенню оркестрових репетицій не приділено належної уваги вітчизняними мистецтвознавцями.

Мета статті – дослідити важливі етапи репетиційного процесу диригента з музичними колективами різного рівня підготовки.

Методологія дослідження спирається на системно-аналітичний метод, порівняльно-типологічний та комплексний підхід щодо висвітлення особливостей підготовки диригента до оркестрових репетицій.

Результати. «Диригент повинен відповідати двом основним вимогам на більш практичному рівні: знати музику в найдрібніших подробицях і мати техніку, необхідну для передачі цих знань» [1].

Для проведення якісної та добре організованої репетиції з оркестром диригент повинен витратити величезну кількість часу на підбір репертуару та вивчення всіх необхідних партитур. Диригент, який посилено готується до репетицій, може впевнено та авторитетно вийти на подіум, щоб керувати професійним, студентським чи шкільним оркестром. Партитура надає більшу частину інформації, необхідну для музичної інтерпретації композиції. Ретельно вивчаючи партитури, диригенти дізнаються про намір композитора. Диригент, який має своє бачення ідеї композиції, набуває всіх необхідних знань для реалізації своїх задумів на репетиціях [1, с. 12].

Диригенти використовують широкий спектр навичок, щоб підготуватися до проведення репетицій та досягти найкращих результатів. Важливим моментом для успішного становлення диригентської майстерності є розуміння, як вивчати партитуру. Перш ніж диригент почне інтерпретувати будь-який твір, йому необхідно буде вивчити величезну кількість інформації. Дослідження партитури можна розглянути у кількох етапах.

I етап – основний огляд усього твору із історичною інформацією. Диригент вивчає біографію композитора; всі питання відносно конкретної композиції; історичні події, що сталися під час життя композитора, особливо у момент створення твору [1, с. 13].

II етап – вивчення композиційного стилю та прийомів, які використовує композитор. Важливі дані слід фіксувати у спеціальному журналі. Іноді диригенти роблять позначки на титульних аркушах партитур. Варто також звертати увагу на назву творів, що у свою чергу має важливе значення для композитора та забезпечить глибше розуміння програмної музики [1, с. 13-14].

III етап – вивчення нотного тексту. Диригент досліджує тональний план, форму та хронометраж твору.

IV етап – вертикальне вивчення партитури. Відбувається огляд інструментарію та їх позначень, приділяється увага до інструментування та правил транспонування інструментів, вивчаються всі ключі в партитурі.

V етап – демонстрація стилю та характеру музики через визначення необхідного темпу. Здійснюється докладний аналіз фразування, ритму, штрихів та інших аспектів необхідних для визначення темпів [1, с. 15-16].

VI етап – вивчення музичних термінів. Можливий варіант фіксації термінів у спеціальних журналах або створених базах даних для швидкого та ефективного застосування термінології. Алфавітна таблиця термінів за кожним твором – це спосіб забезпечити швидкий доступ до термінології за необхідності. Такий спосіб заощаджує час на репетиціях від додаткових пояснень [1, с. 16-17].

VII етап – робота із партіями. Диригент забезпечує колектив нотним матеріалом, за потребою вносить нумерацію тактів та цифр, що також заощаджує час на репетиціях [1, с. 17].

VIII етап – вивчення горизонтальної структури композиції. Аналіз партитури є ключовим моментом у підготовці до виходу за пульт перед оркестром. Диригенту необхідно вивчити форми та гармонійні структури творів. Увага повинна приділятися ключовим моментам та загальній формі композиції. Знання структури та тематизму твору є найважливішим компонентом вивчення партитури [1, с. 17; 2]. А повний гармонійний аналіз – це спосіб підтвердити висновки про структуру та форму твору [1, с. 17-18].

IX етап – вивчення кожної мелодійної лінії. Партії кожного інструменту слід досліджувати після аналізу форми та гармонійної структури твору. Володіння грою на будь-якому інструменті надає ширші можливості диригенту під час дослідження певних епізодів твору. Спів кожної частини – наступний крок у процесі вивчення партитури. Відчуття музики через спів має багато переваг. Це допомагає краще орієнтуватися на репетиціях, створюючи слуховий контроль кожної партії і направляти виконавців «правильним шляхом». Читання та спів кожної партії також дозволяє вивчити технічні особливості інструментарію, артикуляції та динаміку, а також дублювання партій, що може виникнути на певних інструментах [1, с. 18].

X етап – внесення підказок у партитуру. Існує практика внесення реплік чи підказок у партитуру. Наприклад, диригент зазначає інструменти, яким потрібно підказати вступ після тривалої низки пауз. Такі позначки принесуть значну користь на репетиціях.

XI етап – встановлення зорового контакту з музикантами під час усього процесу відтворення музики. Такий спосіб роботи з оркестром допоможе побудувати взаємну довіру, впевненість, позитивний досвід колективного виконання творів [1, с. 19].

Диригент може досягти високого рівня виконавства від музикантів у тому випадку, якщо він ставитиме перед собою вищі цілі та завдання, ніж перед оркестром.

Диригент повинен формулювати те, що має відбуватися у процесі репетиції, а не створювати негативну реакцію на те, що відбувається під час репетиції. Необхідний добре продуманий план репетицій, що відповідає запланованій програмі та рівню колективу. Підбір репертуару має бути ретельно продуманий з урахуванням сильних та слабких сторін оркестру. Диригенти, які мають добре продумані плани репетицій, можуть передбачати і вирішувати будь-які потенційні проблеми [1, с. 22].

Під час репетицій відбувається виправлення помилок та вирішення певних професійних чи організаційних проблем. За наявності добре складеного плану для кожної репетиції диригент може реалізувати всі цілі та завдання, які мають реалістичну основу. Для продуктивної репетиції диригенти повинні ставити досяжні та реалістичні цілі [1, с. 22-23].

Ретельно розроблений репетиційний процес включатиме заплановані сегменти, з додаванням часу для непередбачених подій під час репетиції. Диригент повинен залишатися організованим та виділяти час до та після репетиції для оновлення та переоцінки процесу. При будь-якому застосованому методі організації репетицій, диригент має залишатися послідовним в інформуванні музикантів про те, що має відбуватися і в якому порядку [1, с. 23].

Для економії часу, диригент може у письмовій формі на дошці оголосити порядок творів, тим самим надавши можливість ударній групі підготувати необхідний інструментарій, а решті музикантів загалом скласти партії. У момент підготовки оркестру до виконання творів диригент може робити необхідні оголошення, тим самим дисциплінуючи та організовуючи репетиційний процес. Таким чином, утримується концентрація уваги колективу до його керівника.

Важливим аспектом репетицій є дисципліна. Але у всіх творчих процесах має бути золота середина. Музикантів не слід залякувати чи навпаки перебувати у панібратських стосунках. Повинна бути вимогливість, помірно суворе ставлення з боку керівника, а також створена тепла обстановка, яка сприяє творчому процесу. Репетиції проведені у негативному кліматі дають лише негативні результати. Диригентка Рамона М. Віс (Ramona M. Wis) у книзі «Диригент як лідер: принципи лідерства, які застосовуються до життя на подіумі» (2007), пише, що: «Я бачила, як музиканти могли досягти набагато більшого, ніж їхній вроджений талант, коли диригент налаштував їх на успіх, але я також бачила, як навіть найобдарованіший ансамбль [оркестр] міг страждати від низького морального духу, відсутності мотивації та низької виразності, бо диригент, здавалося, не звертав уваги або просто не цікавився ідеєю створення творчого, захоплюючого та повчального середовища» [1, с. 24; 3].

Для реалізації поставленої мети диригент повинен постійно тримати темп кожної репетиції, яку слід починати з розігрування. Наприклад, для духового оркестру чудово підходить така розминка як «Гами в акордах» Л. Я. Саліка. Кожен колектив повинен мати відповідну процедуру налаштування, встановлену диригентом. Однак процедура налаштування не повинна бути рутинною

для музикантів, позбавленою фокусу тощо. Незалежно від рівня колективу, налаштування є частиною репетиції, яка задає інтонаційний тонус й фокусування на ансамблеву форму роботи [1, с. 24-25].

Наступний етап репетиції полягає у реалізації ідей виконуваних творів. Увага приділяється музичним засобам виразності, а також охоплюються технічні сторони виконавства. На відміну від репетицій професійних оркестрів, диригенти студентських чи шкільних колективів повинні включати до програми не лише концертні твори, а й спеціальні вправи для покращення технічних, музичних чи ансамблевих аспектів виконавства. Працюючи з колективом-початківцем, диригент повинен створювати довгострокові цілі. Адже покращення звучання оркестру відбуватиметься поступово. Внаслідок цього можуть також змінюватися плани та зміст кожної репетиції. Також керівник може змінювати певні пріоритети та аспекти репетиції в міру необхідності.

Під час репетиції диригент має слідкувати за чіткістю мануальної техніки. Наприклад, ясність підготовчого ауфтакту вплине на артикуляцію та темп. Зрозуміла жестикуляція диригента надає ефективну та чітку інформацію як для шкільного чи студентського оркестру, так і для професійного колективу [1, с. 26].

Не менш важливим моментом під час роботи диригента з колектором є застосування прийому внутрішнього співу. Це допомагає краще розуміти партитуру, поєднуючи її вокальну уяву з жестами. Завдяки цьому прийому диригент сприятиме музичності оркестру під час репетицій [1, с. 26; 4, с. 17].

Диригенти, які вивчають технічні особливості інструментарію оркестру, покращують комунікацію на репетиціях. Знання особливостей кожного інструменту дає можливість диригенту пояснити музикантам, яким способом чи прийомом можна покращити виконання своїх партій. Диригент може попросити досвідченішого студента продемонструвати той чи інший прийом, якщо сам керівник не володіє грою на певному інструменті. Така форма роботи спостерігається у студентських чи шкільних оркестрах.

У професійних колективах за допомогою мануальної техніки диригент передає інтерпретацію партитури. Для коригування виконання творів диригент може вдаватися до застосування певних директив. Директива – це коли «диригенти передають ідеї за допомогою різних засобів, таких як вербалізація, моделювання, жестикуляція та посилання на партитуру» [5; 6, с. 2].

Виділяють наступні види директив: *академічні, моделювання, інструкція, немuzична директива, схвалення/несхвалення, ensemble response, пауза*.

Академічні – директиви з використанням вербалізації, що відносяться до музичних цілей [6, с. 3]. Наприклад, Герберт фон Караян (Herbert von Karajan – видатний диригент ХХ ст., «відомим своїм перфекціонізмом та гладким, прозорим звучанням своїх оркестрів» [6, с. 11]) використовував стиль академічних директив, які були короткими, ясними та лаконічними [6, с. 19].

Моделювання – директиви з використанням вербалізації та вокалізації, що відносяться до музичних

цілей [6, с. 3]. Герберт фон Караян використовував моделювання для підтримки своєї інтерпретації. На своїй репетиції *Симфонії № 4* Р. Шумана з Берлінською філармонією диригент звертався до оркестру: «Я не можу досить часто наголошувати на важливості цих двох кресендо. Тому не беріть ноту надто швидко; підготуйте її (співає), а потім не розподіляйте одну поряд з іншою, а зв'яжіть їх. Чи можу я отримати цю деталь?» [6, с. 19-20; 7].

Директиви з моделювання ефективніше використовувати під час навчання музичному виконанню [8], для підвищення виконавських здібностей в інструментальних ансамблях [6, с. 21; 7; 9].

Інструкція – вербальне спілкування для визначення місця розташування оркестрантів або виділення інструментів [6, с. 3]. Директива інструкції використовується взагалі не більше 20 секунд.

Немузичне – вербальне спілкування, яке не стосується репетиції чи музики [6, с. 3]. Немузичні директиви також займають невелику кількість часу, приблизно до 30 секунд. Інколи такий вид директиви деякими диригентами взагалі не використовується.

Схвалення/несхвалення – вербальне спілкування, що виражає задоволення чи незадоволення [6, с. 3]. Карл Бем (Karl Böhm – видатний австрійський диригент ХХ століття, працював із найкращими світовими оркестрами та оперними трупами [6, с. 8]) на репетиціях з Віденською філармонією, працюючи над «Дон Жуаном» Ріхарда Штрауса, визначав об'єкт критики: описував те, що йому не сподобалося, а потім дав свою інтерпретацію: «До цього моменту все було чудово, але ви завжди хочете ставитися до тріолі майже як до слабкої долі. [Грайте] точно на сильній долі протягом усього твору. Це надзвичайно важливо. Три такти до В, три до В» [6, с. 20; 10].

Ensemble Response (відповідь/відгук оркестру) – виконання музики інструменталістами [6, с. 3]. Директива «відповідь оркестру» займає на репетиціях більшу половину часу порівняно зі всіма іншими директивами.

Пауза – час між виконанням [6, с. 3]. Ця директива може займати час приблизно від 35 до 55 секунд. Під час пауз диригенти можуть використовувати всі види директив з вербальною комунікацією. Так, наприклад, під час виконавських сегментів Георг Шолті (Georg Solti – найвпливовіший угорський диригент ХХ століття [6, с. 13]) на репетиції увертюри «Тангейзер» Вагнера надавав наступні рекомендації: «<...> (виконання) альтів вібрато теж гармонійно. Грайте не голосно, але дуже інтенсивно. Це не соло на віолончелі, воно має бути в гармонії (виконання) тепер я хочу, щоб віолончелі трохи роздулися, розквітлі (виконання) повільна шістнадцята (співає) дуже добре (виконання) ти ведеш (виконання) <...>» [6, с. 26-27; 11].

Таким чином, на репетиціях диригенти можуть використовувати різні шаблони директив та різну їх послідовність для визначення і пояснення цілі або цілей репетицій. У більшій мірі диригенти використовують вербалізацію та вокалізацію. Для створення продуктивних репетицій диригенти професійних колективів використовують академічні та моделюючі директиви більше ніж інструкції, немузичні та директиви схвалення/несхвалення. Більша частина репетицій використовується для виконання самої програми.

Що стосується студентських та шкільних оркестрів, диригент використовує також вербальне та невербальне спілкування під час репетицій. Вони повинні підтримувати коротку, але ефективну комунікацію з музикантами, наприклад, застосовуючи одне чи два речення, підкріплені поясненнями, мімікою та жестами [12]. Крім того, диригенти повинні прагнути надавати позитивний, а не негативний зворотний зв'язок. Більшість музикантів не роблять помилок навмисно, тому манера надання зворотного зв'язку може вплинути на те, як швидко музиканти виправляють свої помилки та вдосконалюються. Збентеження виконавців є поширеною проблемою у багатьох репетиційних умовах. Диригенти, які дають чіткі, позитивні пояснення, найімовірніше, отримають добрі результати. Найважливіша здатність диригента – надихати виконавців [1, с. 27; 13]. Диригенти мають надавати музикантам короткі пояснення, в моменти коли вони не можуть використовувати невербальні підказки. «Правило чотирнадцяти секунд» полягає в тому, що пояснення зупинки для виправлення проблеми дається протягом цього часового інтервалу. Цей прийом також цінний для усунення потенційних проблем із дисципліною, зберігаючи при цьому темп репетиції, необхідний для продуктивності. Здатність повідомляти інформацію музикантам у міру необхідності є невід'ємною характеристикою успішних репетицій [1, с. 27-28].

Наявність детального знання музики, продуманий план, вірно поставлені цілі та завдання, гнучкість для внесення коригувань – головні «інструменти» диригента, які призведуть до продуктивних та якісних репетицій.

Висновки. Добре організовані та проведені репетиції оркестрів це залог вдалого виступу на сцені. Для цього диригенти мають ретельно готуватися до кожної репетиції. Окрім знання музичного матеріалу, керівник має добре знати технічні особливості всього інструментарію колективу. Через мануальну техніку диригенти передають інтерпретацію музичних творів. Аналізуючи звучання всього оркестру або певної групи, за допомогою різних видів директив, диригент вирішує певні виконавські питання. І найважливіша риса диригента – володіння експресією і вміння передати музичний образ, стиль, темп кожного твору.

Література:

1. Neuman G. B. Preparation to performance: A conductor's journey to the podium : Doctoral Project. Las Vegas, 2021. 78 p. URL: <https://doi.org/10.34917/28340358> (date of access: 23.09.2024).
2. Koshak J. The conductor's role: Preparation for individual study, rehearsal and performance. Chicago : The Conductor's Guild, 2001. 69 p.

3. Wis R. M. *The conductor as leader: Principles of leadership applied to life on the podium*. Chicago : GIA Publications, 2007. 119 p.
4. Colson J. F. *Conducting and rehearsing the instrumental music ensemble: Scenarios, priorities, strategies, essentials, and repertoire*. Latham : Scarecrow Press, 2012. 501 p.
5. Skadsem J. A. Effect of conductor verbalization, dynamic markings, conductor gesture, and choir dynamic level on singers' dynamic responses. *Journal of research in music education*. 1997. Vol. 45, no. 4. P. 509–520. URL: <https://doi.org/10.2307/3345419> (date of access: 23.09.2024).
6. Coyner D. *Use of conductor directives in rehearsals by conductors of professional music ensembles : Doctoral Project*. Las Vegas, 2021. 45 p. URL: <https://doi.org/10.34917/26341169> (date of access: 23.09.2024).
7. Clouzot H. *Herbert von Karajan in rehearsal and performance*. 1 electronic optical disc (DVD). Worldwide: Unitel Classica, 2011.
8. Dickey M. R. A review of research on modeling in music teaching and learning. *Bulletin of the council for research in music education*. 1992. Vol. 113. P. 27–40.
9. Sang R. C. A study of the relationship between instrumental music teachers' modeling skills and pupil performance behaviors. *Bulletin of the council for research in music education*. 1987. Vol. 94. P. 155–159.
10. Arnbom A. *Karl Böhm: In rehearsal and performance*. 1 electronic optical disc (DVD). Worldwide: Unitel Classica, 2008.
11. Ertel D. *Georg Solti in rehearsal and performance*. 1 electronic optical disc (DVD). Worldwide: EuroArts, 2015.
12. Wittry D. *Beyond the baton: What every conductor needs to know*. New York : Oxford University Press, 2007. 337 p.
13. McElerhan B. *Conducting technique: For beginners and professionals*. New York : Oxford University Press, 1966. 140 p. URL: <https://ia800905.us.archive.org/34/items/ConductingTechnique/ConductingTechnique.pdf> (date of access: 23.09.2024).

References:

1. Neuman, G. B. (2021). *Preparation to performance: A conductor's journey to the podium* [Doctoral Project, University of Nevada]. <https://doi.org/10.34917/28340358>
2. Koshak, J. (2001). *The conductor's role: Preparation for individual study, rehearsal and performance*. The Conductor's Guild.
3. Wis, R. M. (2007). *The conductor as leader: Principles of leadership applied to life on the podium*. GIA Publications.
4. Colson, J. F. (2012). *Conducting and rehearsing the instrumental music ensemble: Scenarios, priorities, strategies, essentials, and repertoire*. Scarecrow Press.
5. Skadsem, J. A. (1997). Effect of conductor verbalization, dynamic markings, conductor gesture, and choir dynamic level on singers' dynamic responses. *Journal of Research in Music Education*, 45(4), 509–520. <https://doi.org/10.2307/3345419>
6. Coyner, D. (2021). *Use of conductor directives in rehearsals by conductors of professional music ensembles* [Doctoral Project, University of Nevada]. <https://doi.org/10.34917/26341169>
7. Clouzot, H. (2011). *Herbert von Karajan in rehearsal and performance* [DVD]. Worldwide: Unitel Classica.
8. Dickey, M. R. (1992). A review of research on modeling in music teaching and learning. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 113, 27–40.
9. Sang, R. C. (1987). A study of the relationship between instrumental music teachers' modeling skills and pupil performance behaviors. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 94, 155–159.
10. Arnbom, A. (2008). *Karl Böhm: In rehearsal and performance* [DVD]. Worldwide: Unitel Classica.
11. Ertel, D. (2015). *Georg Solti in rehearsal and performance* [DVD]. Worldwide: EuroArts.
12. Wittry, D. (2007). *Beyond the baton: What every conductor needs to know*. Oxford University Press.
13. McElerhan, B. (1966). *Conducting technique: For beginners and professionals*. Oxford University Press. <https://ia800905.us.archive.org/34/items/ConductingTechnique/ConductingTechnique.pdf>

HISTORICAL AND CULTURAL ASPECTS OF THE EVOLUTION OF TWO-PIANO MUSIC IN CHINA

Ding Zhuxiang,

Graduate student

Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko

ORCID ID: 0009-0006-6878-2899

Objective: This study aims to analyze the historical development and theoretical foundations of music for two pianos in China and to establish a periodization of its key stages. Special attention is devoted to the methodological issues related to performance techniques in this genre, as well as to the influence of Western musical traditions on the formation of Chinese two-piano music. The research seeks to identify the specific features of this genre as an important element of Chinese musical culture and to analyze its interaction with contemporary trends in musical art. *Methodology:* To achieve the research objectives, a historical-musicological approach has been applied, which allows for tracing the development of two-piano music in the context of cultural and social changes in China. A comparative method is also employed to analyze the interplay between Chinese and Western musical elements in two-piano compositions. The research is based on the analysis of musical scores, monographs, and academic works dedicated to Chinese musical traditions. *Scientific novelty:* For the first time, this study systematically examines the historical development of two-piano music in China, emphasizing the key stages of its formation and the influence of both national and Western musical traditions. It explores how Chinese composers have utilized this genre to express national identity, blending traditional Chinese elements with Western musical forms. Particular attention is given to analyzing the technical and performance innovations that have shaped the development of this genre in China. *Conclusions:* Music for two pianos in China reflects a unique synthesis of Chinese folk musical traditions and Western technical and harmonic approaches. It not only enriches the concert repertoire but also plays a significant role in shaping contemporary Chinese musical identity. Although this genre is still evolving, notable achievements in its development can already be observed, especially due to support from educational and performance initiatives. However, further expansion of the repertoire and improvement in performance standards require enhancing the system of musical education and actively incorporating new pedagogical approaches to two-piano ensemble training.

Key words: music for two pianos, Chinese music, piano ensemble, folk music, Chinese musical culture.

Дін Чжухсян. Історичні та культурні аспекти еволюції музики для двох фортепіано в Китаї

Мета роботи: Метою даного дослідження є аналіз історичного розвитку та теоретичних засад становлення музики для двох фортепіано в Китаї, а також періодизація її етапів. Особливу увагу приділено вивченню методологічних питань, пов'язаних із технікою виконання в цьому жанрі, та дослідженню впливу західних музичних традицій на формування китайської двофортепіанної музики. Робота спрямована на виявлення специфіки жанру як важливого елементу китайської музичної культури та аналіз його взаємодії із сучасними тенденціями музичного мистецтва. *Методологія роботи:* Для досягнення мети дослідження використано історико-музикологічний підхід, що дозволяє простежити розвиток двофортепіанної музики у контексті культурних та суспільних змін у Китаї. Застосовано також порівняльний метод для аналізу взаємодії китайських та західних музичних елементів у творах для двох фортепіано. Основа дослідження є аналіз нотних матеріалів, монографій та наукових праць, присвячених китайській музичній традиції. *Наукова новизна:* У роботі вперше систематизовано історичний розвиток музики для двох фортепіано в Китаї, з акцентом на ключових етапах її становлення та впливі національних та західних музичних традицій. Досліджено, як китайські композитори використовували цей жанр для вираження національної ідентичності, поєднуючи традиційні китайські елементи із західними музичними формами. Особлива увага приділяється аналізу технічних і виконавських інновацій, що вплинули на розвиток жанру в Китаї. *Висновки:* Музика для двох фортепіано в Китаї відображає унікальний синтез китайської народної музичної традиції та західних технічних і гармонійних підходів. Вона не тільки сприяє збагаченню концертного репертуару, але й стає важливим інструментом у формуванні сучасної китайської музичної ідентичності. Однак для подальшого розширення репертуару та підвищення рівня виконавства необхідним є удосконалення системи музичної освіти, а також активне впровадження нових педагогічних підходів до навчання ансамблевому виконавству на двох фортепіано.

Ключові слова: музика для двох фортепіано, китайська музика, фортепіанний ансамбль.

Introduction. The development of two-piano music in China marks a significant chapter in the country's musical evolution, blending ensemble performance with solo piano traditions. Over recent decades, China has experienced a transformation in its musical landscape, influenced by social, cultural, and political changes. This is particularly evident in two-piano music, which has grown in prominence and reflects the integration of traditional Chinese elements with Western techniques.

Historically, the rise of two-piano music parallels China's engagement with Western classical traditions, espe-

cially after the late 20th-century opening to the world. Chinese composers began blending national styles with Western forms, and two-piano compositions became a platform for this cross-cultural dialogue, merging Western harmonic structures with the melodic richness of Chinese folk music.

Today, two-piano performance holds great significance in Chinese concert life, representing a dynamic artistic expression that evolves alongside contemporary tastes. The genre's demands for coordination between pianists have

fostered innovations in composition and performance, creating a rich body of work that merits academic exploration.

Materials and method. To analyze the development of two-piano music in China, various sources and methodologies were employed, focusing primarily on repertoire by Chinese composers. This includes both adaptations of well-known works and original compositions, such as "Ode to the Red Flag" and "Spring Dawn." Scholarly articles, monographs, and anthologies like the "Collection of Chinese Works for Two Pianos" provided insights into the genre's history and development.

A review of scholarly works and publications reveals a number of studies primarily focused on the performance aspects of ensemble art. However, among these, the studies by O. Shcherbakova and I. Polskaya stand out for their comprehensive examination of the practical development of concert-stage culture in the context of the ensemble genre. For instance, Shcherbakova's work highlights the aspects of program content and the methods composers use in sound production. These themes are also explored by Liu Xiaoxi, who investigates the implementation of program music in various piano duets. Technical aspects of ensemble culture are discussed in the works of authors such as T. Baynov, M. Hinson, I. Trots, and L. Yefremova. Additionally, in the context of studying the dynamics of interaction within ensemble performance, the research of M. Arvidson and N. Yazykov can be mentioned.

A literature review highlighted the cultural and social changes influencing two-piano music in China. The research utilized comparative stylistic and historical musicological approaches, enabling the identification of similarities and differences in performance and composition styles, as well as the influence of Western traditions on Chinese music. This comprehensive approach facilitated a deeper understanding of two-piano music's evolution and its role within the global musical landscape.

The purpose of this article is to identify the history and theory of the development of two-piano playing in China, as well as to periodize its stages. The subject of the research is the study of methodological and other issues related to two-piano performance.

Results and discussion. The emergence and establishment of two-piano playing in China occurred during the second half of the 20th century. In 1964, Yin Chengzong and Chu Wanghua co-authored the first published piece for two pianos in China, titled «New Rural Song», thereby laying the foundation for the formation of Chinese music for two pianos. In the 1970s, the first public performances by Chinese professional pianists playing on two pianos took place [1, p. 162]. This unique performance style and stage effects, given the historical context of that period in China, attracted the attention of the cultural community. In particular, Professor Li Zude, the former rector of the Shenzhen School of Arts, made significant contributions to the development of Chinese music written for two pianos. He proposed the idea of holding a competition for pianists performing on two pianos, which was subsequently realized [2, c. 104]. It can be asserted that this type of piano performance expanded the Chinese perspective on piano art while

also fostering a growing interest in the development of this genre.

Due to the particular circumstances in China during that time, the historical era dictated that the path of development for two-piano performance was neither straightforward nor easy; rather, it was difficult and winding. After the decade of the «Cultural Revolution», China experienced a general decline in cultural development, with every art form subjected to destruction, including piano music. The development of two-piano playing could not escape this stagnation either. The innovation established by the emergence of «New Rural Song», with its «Chinese style», was effectively halted.

The creation of Chinese music for two pianos can be generally divided into three stages: emergence, establishment, and development.

Emergence Stage (1960s–1970s): During these years, the creation of Chinese piano music was closely tied to the events of the era and reflected the spirituality of Chinese society. Works from this period were often based on simple and everyday themes, and compositions for two pianos were no exception. Only one piece, «New Rural Song» was published during this period, and it undoubtedly holds paramount importance for the development of two-piano music in China. At this stage, the creation of piano music for two instruments was essentially a «harmony of folk song», connected to the simplicity of folk thinking, as exemplified by the piece «New Rural Song». In this work, the musical texture is based on the combination of melody and accompaniment, divided between the parts. The accompaniment features simple repetition, yet the expressiveness and complementarity of the two instruments create an effect that cannot be achieved by playing on one piano with four hands. After its first performance, this piece immediately resonated with listeners [1, p. 163-165].

At the emergence stage, piano music for two instruments clearly suffered from a lack of knowledge among performers in this field. The early attempts were somewhat unskilled. The compositions were characterized by their limited scope and narrow focus, with the exception of «New Rural Song». Nevertheless, music for two pianos continued to exist and gradually developed through the efforts of individual piano performers. The experience necessary for the establishment of two-piano performance only came with China's opening to the West.

Establishment Period of Chinese Two-Piano Music (1980s and 1990s): After the implementation of China's «opening-up» reforms in 1978, cultural and artistic exchanges between China and the West gradually expanded. During this time, the artistic form of two-piano performance began to attract the attention of Chinese musicians and educators, which stimulated the creation of such works. In this period, the most important feature of two-piano performance in China was that it moved away from the initial idea of «harmony of folk song» [3, p. 95-99]. Composers began to explore how to delve into folk music to shape a national style, how to find richer harmonies, and how to utilize the expressive and flexible qualities of two pianos in their joint sound. Another example is the piece «Spring Dawn», composed by

Lin Pingjin. The composer succeeded in conveying the folk character in this work without using traditional folk melodies. The pitch series of this piece is exhausted only at the end, in the final chord. The organization of rhythm is particularly interesting; it begins with the formula of one note per measure, progresses to two notes per measure, then three notes per measure, and ultimately establishes a new formula of one measure – four notes. Eventually, the situation is reached where eight notes fit into one measure. All these rhythmic complexities help the listener perceive the sound as if hearing the drumming drops of an increasingly cheerful spring rain.

Further Development Stage of Chinese Two-Piano Music (2000s and 2010s): With the onset of the 21st century and the conditions of global political, economic, and cultural integration, there has been increasing attention to piano music. During this period, the number of compositions for two pianos sharply increased, and the themes and ideas became even more diverse, indicating the onset of a new developmental phase. In the first decade of the new century, a total of 32 works for two pianos were published in China [4, p. 26]. Based on their content and form, three main categories can be identified: a) arrangements (transcriptions) for two pianos of folk music and pieces from other genres originally written for different instruments; b) original works for two pianos.

Arrangements for Two Pianos: In foreign countries, the arrangement of musical works for performance on two pianos (such as orchestral pieces, symphonies, and excerpts from operas) follows a traditional approach. This method – arranging for a piano ensemble – serves as one of the primary means of creating such works. At this new stage, four major compositions were written.

Adaptations for Two Pianos. These adaptations include «Ode to the Red Flag» (by Lü Qimin and other composers), «Guess», «Hundred Birds Towards the Phoenix» (both composed by Wang Jianzhong), and «Ba Shan Xuan» (composed by Zeng Zhen and others). This type of arrangement is based on existing originals, which are adapted for performance on two pianos, adding interest to works originally written for other instrumental ensembles. It can be said that these adaptations enhance the originals beyond their initial state. Zeng Zhen, one of the composers of «Ode to the Red Flag» and «Ba Shan Xuan», employed specific methods for arranging solo works for piano ensembles, including: a) breaking down the texture into lines to uncover or introduce hidden voices; b) transforming the combination of right and left hand parts on a single piano into an exchange of material between the two pianos. This approach reflects the characteristics of two-piano performance and has become a fundamental technique in arranging music originally written for other instruments [5, p. 73-74].

To integrate the expressive and powerful artistic form of two-piano performance into Chinese society and musical life, composers frequently turn to what is known as the «Chinese national style», aligning with their artistic goals. The main features of such works include the extraction and reworking of Chinese folk musical material. These compositions often emphasize the specific sound qualities of the instruments and are closely linked with ancient folk

customs, myths, and traditions. In summary, they exhibit strongly pronounced national characteristics and rely on the locality of the folklore used (for example, «Beijing Style» by Liu Ding, «Song of the Four Seasons» by Su Ting, etc.).

The political landscape has shifted, leading Chinese society to gradually open up and reconnect with the outside world. Chinese musicians gained access to various contemporary techniques and styles prevalent globally, and the creative idea of combining Chinese and Western elements became a primary direction in two-piano music.

For instance, consider He Miao's two-piano piece «The Border Between Day and Night»: the work is infused with impressionistic sounds, yet its structure is centered around the continuous development of the main theme and the free alternation of elements from Chinese national music. Another example is Zha Gan's piece «Joyful Struggle», where the listener witnesses the competition between two performers and the rivalry between the two instruments. The main theme revolves around this competitive and playful interaction.

From this, it can be concluded that contemporary Chinese composers aim to embody not merely the so-called «Chinese national style», but rather a portrayal of deeply rooted national charm and spirit.

Despite the relatively small number of two-piano compositions in such a large country as China, the development of two-piano music has been progressing steadily, becoming more sophisticated in both musical technique and artistic expression. By the end of the 20th century, two-piano performances began to gain prominence on larger concert stages in China. The uniqueness and novelty of this performance style captured the attention of audiences, significantly increasing its popularity. A landmark event occurred on November 12, 1997, when the «All-China Young Performers Two-Piano Competition – 97» was held in Shenzhen, marking a pivotal moment for the development and popularization of two-piano performance. This competition sparked interest and led to the inclusion of two-piano studies in various musical institutions across the country.

In 2003, motivated by the scarcity of two-piano compositions, Zhang Ouyu, a professor at the Wuhan Conservatory of Music, organized the "First Two-Piano Composition Competition in Chinese Style." By 2006, the best works from this competition, along with pieces by professors from the Wuhan and China Conservatories, were compiled in the «Collection of Chinese Works for Two Pianos». This collection was significant as it exclusively featured works by Chinese composers in a national style for two pianos.

In 2012, the collection «Piano. Two Pianos» was published, curated and edited by Fan Hao from the Shanghai Conservatory of Music, which included works by foreign composers for two pianos. He meticulously presented the musical compositions and added the histories of their creation. This collection, with the additional subtitle «All-China Professional Methodological Guide for Higher Music Education», has since been recognized as the best in its category.

Solo piano performance is the art of one performer, characterized by individual freedom and expression. In contrast, two-piano performance involves the collaboration of two dis-

tinct performers, requiring a shared understanding and interpretation of the piece. This duet approach not only emphasizes the synergy between the pianists but also demands a harmonious integration of their interpretations and technical skills. In the academic environment in China, the teaching of two-piano music has also gradually progressed. General classes, small group lessons, and specialized auditoriums for two-piano instruction have been introduced. However, at present, the proportion of two-piano ensemble classes in higher music education remains relatively low, and many lessons are offered only as electives. There are relatively few teaching materials of this kind, and the teaching methods are not systematic. Objectively, this situation hinders the advancement of two-piano performance to the next level of development [6, p. 104].

As the musical landscape evolved, there was a notable shift towards more sophisticated techniques and a broader range of stylistic influences. Composers started to experiment with contemporary methods and global musical trends, blending them with traditional elements to produce innovative and diverse works. This period saw an increase in the complexity and richness of two-piano compositions, reflecting a deeper engagement with both Chinese and international musical languages.

Currently, the overall high level of piano art in China and the spread of two-piano performance are not evenly matched or interrelated. This disparity is reflected in various aspects, such as teaching methods, the availability of instructional material for two pianos, and the original Chinese rep-

ertoire created to date. It is essential to study international practices and apply them to our specific context of music education. By advancing teaching methodologies, developing instructional materials, and examining works by Chinese composers, we should actively create a distinctive Chinese system for two-piano instruction. This system should emphasize the discipline and organization of performers and their pursuit of unique effects in two-piano ensemble performance.

Conclusion. The development of two-piano performance in China illustrates a dynamic interplay between cultural heritage and contemporary innovation. Beginning with foundational works like *New Rural Song* in the 1960s, the genre has evolved significantly, influenced by both domestic creativity and international trends. The establishment of competitions and collections dedicated to two-piano music has spurred a renaissance in this art form, leading to a rich repertoire that showcases the unique qualities of Chinese national style.

Despite ongoing challenges in education and resource availability, the dedication of composers and educators is gradually advancing the sophistication of two-piano performance. As the genre continues to grow, it has the potential to foster deeper artistic collaborations and expand its reach within the global musical landscape. By embracing both traditional and contemporary influences, Chinese two-piano music is poised to carve out a distinct identity that resonates with audiences, while contributing to the broader dialogue of global music education and performance.

Bibliography:

1. Anderson & Roe Piano Duo. To make classical music a relevant and powerful force in society. URL: <https://www.andersonroe.com/press-kit> (дата звернення: 15.09.2024)
2. Польська І. І. Камерний ансамбль: історія, теорія, естетика. Харків: ХГАК, 2001. 396 с.
3. Arvidson Mats. An Imaginary Musical Road Movie : Transmedial Semiotic Structures in Brad Mehldau's Concept Album «Highway Rider». Lund Studies in Arts and Cultural Sciences. Sweden, Lund : Lund University, Media-Tryck, 2016. Vol. 10. 272 p.
4. Baynov T. N. Mehrhändige Klaviermusik – Musik für ein Klavier zu sechs Händen. Musikschulkongress, München, 1999. 183 p.
5. Randel D. Culture of Piano Ansemble. Lund : MediaTryck, Intermedia Studies Press. Vol. 1. 2007. 348 p.
6. Сяосі Лю. Особливості програмних заголовків китайських дуетів для фортепіано та традиційних інструментів. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2022. № 40. С. 104–110.
7. Grinberg A. Touch Divided: artistic research in duo piano performance. PhD Thesis, School of Music, The University of Queensland. 2017. 100 p.
8. Hinson M. Music for more than one piano. An annotated guide. Indiana university press, 2001. 218 p.

References:

1. Anderson, S., & Roe, M. (n.d.). To make classical music a relevant and powerful force in society. Retrieved September 15, 2024, from <https://www.andersonroe.com/press-kit>
2. Polska, I. I. (2001). Kamernyi ansambl: istoriia, teoriia, estetyka. [Chamber ensemble: history, theory, aesthetics]. Kharkiv: KhHAC.
3. Arvidson, M. (2016). An imaginary musical road movie: Transmedial semiotic structures in Brad Mehldau's concept album "Highway Rider". Lund Studies in Arts and Cultural Sciences, 10. Lund, Sweden: Lund University, Media-Tryck.
4. Baynov, T. N. (1999). Mehrhändige Klaviermusik: Musik für ein Klavier zu sechs Händen. [Multi-handed piano music: Music for one piano with six hands]. Musikschulkongress, Munich.
5. Randel, D. (2007). Culture of piano ensemble. Lund: MediaTryck, Intermedia Studies Press.
6. Siasosi, L. (2022). Osoblyvosti prohramnykh zaholovkiv kytayskykh duetiv dlya fortepiano ta tradytsiynykh instrumentiv. [Features of program titles of Chinese duets for piano and traditional instruments]. Ukrainiska kultura: mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku, 40, 104–110.
7. Grinberg, A. (2017). Touch divided: Artistic research in duo piano performance (PhD Thesis). School of Music, The University of Queensland.
8. Hinson, M. (2001). Music for more than one piano: An annotated guide. Indiana University Press.

КОНЦЕПТОСФЕРА УКРАЇНСЬКОЇ АКАДЕМІЧНОЇ ПІСНІ В КОНТЕКСТІ МЕТОДОЛОГІЧНИХ ПРИНЦИПІВ АНАЛІЗУ МУЗИЧНО-ПОЕТИЧНИХ СПІВВІДНОШЕНЬ

Задорожна Тетяна Андріївна,

асистентка кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва, аспірантка
Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
ORCID ID: 0000-0002-4756-8635

Визначення «українська академічна пісня» на сьогодні становить високо узагальнюючий критерій осмислення щодо української камерно-вокальної творчості в цілому та її понятійного позначення в ролі «українського солоспіву» – вокального соло з інструментальним супроводом. Однак, при останньому оминається ментальна структура явища – оперта на духовний досвід української академічної традиції в ролі такого національного феномена, як концептосфера української академічної пісні: цей феномен охоплює семантичні означення жанрово-стильових різновидів камерних вокальних творів, щодо яких існують певні норми музично-поетичних співвідношень та «знаковість» їх мовно-лексичного ресурсу. Звідси – потреба вирізнення структурних інваріантів жанрово-стильових різновидів українського солоспіву та їх аналізу за принципами співвідношення образних систем Слова і Музики. Так, для «пісні в народному дусі» – це узагальнення сюжетної програми віршованого тексту; для «романсу» – висока міра деталізації образного змісту поетичного періоджерела, що передбачає ідентифікацію інтонацій мовлення та «розмовного жанру»; для «пісні-романсу» – синтезована роль як узагальнень, так і деталізації, що є вельми характерним для ліричної фольклорної пісні; для монодраматичного солоспіву-монологу – театралізація, висока міра персоніфікації образного змісту словесного тексту та «голосу» Поета. Перелічені інваріантні структури камерно-вокальної творчості забезпечують систематизацію її концептів, що виступають в ролі константних архетипних моделей музично-поетичних співвідношень. Усе це – підстави для конкретизації музично-мовленнєвого ресурсу камерно-вокальних творів, його адекватного тлумачення як засобів втілення художніх образів згідно з творчим задумом митця, а також підґрунтя дотримання академічної манери співу, яка б відповідала нормам академічного вокального виконавства та уявленням про концептосферу української академічної пісні.

Ключові слова: вокальне виконавство, академічне вокальне виконавство, академічна манера, камерно-вокальні твори, романс, митець, художній образ, мотиви, ритмічна структура вірша, український музичний фольклор.

Zadorozna Tetyana. The conceptual sphere of Ukrainian academic song in the context of methodological bases of analysis of musical and poetic correlations

The definition of “Ukrainian academic song” today constitutes a highly generalized criterion for understanding Ukrainian chamber vocal creativity in general and its conceptual designation as “Ukrainian solo singing.” But the problem is that the latter is a designation of purely resource-based equipment of a chamber vocal work. Consequently, it bypasses the mental structure of the phenomenon, which is based on the spiritual experience of the Ukrainian academic tradition as a national phenomenon such as the conceptual sphere of Ukrainian academic song. After all, the internal “semantic rhythm” of the conceptsphere of Ukrainian academic song is its genre and style diversity as micro-conceptospheres: folk song, romance, romance song, and mono-dramatic solo singing-monologue. All of these are semantic definitions of a genre type, for which there are certain norms of musical and poetic correlations. Thus, for a “song in the folk spirit” there is a high degree of generalization of the figurative program of the verbal text; for a “romance” there is a high degree of detailing of the figurative program of the verbal text, which involves the identification of speech intonations and the “conversational genre”; for a “song-romance” there is a synthesized role of both generalizations and detailing, which is very characteristic of a folk lyrical song; for a monodramatic solo chant-monologue it is theatricalization, a high degree of personification of the figurative content of the verbal text and the “voice” of the Poet. The listed invariant structures of chamber vocal creativity provide a systematization of its concepts, which act as constant archetypal models of musical and poetic relations. All of this is the basis for concretizing the musical and speech resource of genre varieties of solo singing as micro-concepts, the totality of which constitutes an idea of the conceptual sphere of Ukrainian academic song. In particular, the analytical need to distinguish genre-stylistic varieties of Ukrainian solo singing as micro-conceptospheres is due to their lexical “signification” and the very nature of the genre of vocal genres, which is based on the idea of synthesis between Word and Music, which obliges us to consider a chamber vocal work on the basis of methodological provisions regarding vocal music as different from “pure” / instrumental music. Thus, the primary factors for comprehending a chamber vocal work are the ways and methods of musical re-imagining of the verbal text. First of all, in the features of the architectonics of vocal melody, which is intended to convey the meaning of the poetic source. In turn, the meaning of this formulation of the question comes down to singling out the varieties of chamber-vocal works by Ukrainian composers as certain conceptual structures. All of this is the basis for specifying the musical and speech resource of chamber vocal works, its adequate interpretation as a means of embodying artistic images in accordance with the artist’s creative intent, as well as the basis for observing the academic style of singing, which would correspond to the concept of the conceptual sphere of Ukrainian academic song.

Key words: vocal performance, academic vocal performance, academic style, chamber vocal works, romance, artist, artistic image, motifs, rhythmic structure of the poem, Ukrainian musical folklore.

Вступ. Загальновідомо, що первинними для осмислення вокального твору є способи та прийоми музичного переозвучення словесного тексту. І передусім – в ознаках архітекtonіки вокальної мелодики, що покликана транслювати смисл поетичного першоджерела. Зокрема, сенс такої постановки питання зводиться до виокремлення жанрово-стильових різновидів камерно-вокальної творчості українських композиторів в ролі певних «концептуальних структур» або ж «концептів», що мають «знаковий» характер музичного мовлення. Таке поле аналітичних дискурсів свідчить про зміну категоріального апарату сучасного українського музикознавства, де питання специфіки жанрово-стильових різновидів камерно-вокальних творів перетворюється на категорію *концептосфери української академічної пісні* та її аналізу згідно з відповідним *термінологічним інструментарієм*.

Поняття «концептосфера», з яким споріднені такі поняття, як «архетип», «міфологема» та «символ», все частіше фігурує у дискурсі постмодерних музикознавчих рефлексій. Особливості застосування цих термінів визначають умови функціонування музичного мовлення як *процесу смислоутворення*, тобто в контексті *семіозису*, що значить сукупність «знаків» культурного досвіду (І. П'ятницька-Позднякова [5, 3]). Зокрема, такими «знаками» і є жанрово-стильові різновиди камерно-вокальної творчості, що згідно з терміносистемою концептосфери є окремими концептуальними структурами.

Матеріали та методи. В останні роки проблема методологічних аспектів концептології опиняється в центрі уваги багатьох дослідників [3]. Окрім джерел проблеми, які містяться у філософських теоріях К.-Г. Юнга, Ж. Далькроза, Ж. Гватаррі, Е. Кассіраера, В. Леві-Строса та ін., це сучасні філософсько-культурологічні напрацювання М. Поповича, О. Забужко, С. Гатальської, Я. Гнатюка, С. Неретиної, Н. Шведової, В. Дем'янкова, О. Переломової, З. Попової, Ю. Степанова, О. Прохорова, В. Вандишева, Р. Робертсона та б. ін. Так само і стосовно музичного мистецтва специфіку застосування категорії «концептосфера» на рівні музичного мовлення розкривають праці О. Самойленко, О. Маркової, О. Катрич, В. Марік, І. П'ятницької-Позднякової та ін.

Мета дослідження – виявити внутрішній «семантичний ритм» української академічної пісні в якості її концептуальних структур, які володіють «знаковою» музичною лексикою і виступають як константні архетипні моделі музично-поетичних співвідношень.

Методологічна основа дослідження явищ семіозису як процесу смислоутворення в лоні української камерно-вокальної творчості зобов'язує до застосування таких *методів*:

- *семантичний* – при розгляді «знаковості» музичного мовлення як мовно-музичного утвору в ролі жанрових різновидів камерних вокальних творів;
- *історико-компаративний* – у визначенні і зіставленні історично сформованих жанрово-стильових різновидів українського солоспіву;

- *структурно-герменевтичний* – для аналітичного висвітлення способів моделювання типів вокальної мелодики та типології інваріантних ознак різновидів українського солоспіву на основі музично-поетичних співвідношень.

Результати. Терміносистема концептосфери є унікальним інструментом пізнання та узагальнення музично-поетичних явищ в їхніх комбінаціях і співвідношеннях. Це змушує до пошуку певних *константних величин*, виведених на основі універсальних категорій щодо теорії вокальних жанрів як музично-вербальної сфери. Цим питанням свого часу займалися В. Васіна-Гросман, І. Лаврентьєва, К. Руч'євська, Ю. Малишев, О. Мурзіна: ці напрацювання об'єднує проблема *архітекtonіки вокальної мелодики* в її співвідношенні з віршованим текстом.

Так, звернімося до *традиційних* аналітичних положень щодо типів співвідношення ритмічної структура вірша і вокальної мелодики як способів вокалізації словесного тексту, які є відповідними прикметами щодо певних концептуальних структур (тут – мікроконцептосфери) як *мовно-стилістичного утвору*. Це:

- *метричний* тип, який передбачає так званий квантитативний принцип трактування стопи вірша, а саме – принципове забезпечення акценту задля підтримки регулярності ритмічної схеми поетичного тексту. Цей тип мелодики якнайкраще відповідає концептуальній структурі «пісні в народному дусі». При цьому інструментальний супровід виконує функцію гармонічної підтримки;

- *декламаційний* тип, який заснований не на метриці вірша, а на його синтаксичній організації – аналогічно до мовленнєвого ритму, – тому об'єктом втілення постає семантика слова і синтагма. Цей тип мелодики якнайкраще відповідає концептуальній структурі «романсу». З боку інструментального супроводу – тенденція до тематизації як засобу унаочнення смислових вигинів поетичного тексту;

- *кантиленний* тип, де ритм вірша й мовлення взагалі немов розчиняється в музичному ритмі – впритул до неспівпадіння мовленнєвого й музичного синтаксису. Притаманним є також ефект розтягування віршованого тексту, що нівелює почуття його структури. Цей тип мелодики має місце в концептуальній структурі «ліричної пісні». Роль інструментального тематизму при цьому змішана – від гармонічної підтримки до інтонаційно увираженого інструментального тематизму;

- *танцювальний* тип, який є заснованим на жанроутворювальному принципі – регулярності ритмічних фігур за умов значущості моторики як інтонаційного типу тематизму. При цьому, проте, особливе значення має ефект так званого «зустрічного ритму» – з інтригуючим зміщенням ритму вірша, незбіганням акцентів слів і музичного метру. Цей тип мелодики найчастіше зустрічається у піснях танцювального характеру з ритмізованими мотивами. Роль інструментального тематизму – узагальнююча;

- *аріозний* тип, який подібно до проміжного статусу оперних аріозо в системі оперних форм, також займає

проміжне становище поміж іншими класифікаційними типами втілення розміру або метру вірша як мовленнєвого ритму у зв'язку з музичним ритмом. Відповідно, передбачає поділ словесного тексту на синтагми або мовленнєві фрази, на основі яких проростають як адекватні музичні фрази. Цей тип мелодики характерний для концептуальних структур «романсу-монологу», «романсу-балади» та «романсу-поєми тощо. Інструментальний тематизм при цьому максимально диференційований в плані семантичного завантаження його інтонаційного рельєфу.

Наведений опис розрізнення типів співвідношення ритмічної структури вірша й мовленнєвого ритму з музичним ритмом диференціює їх як принципи втілення цього співвідношення, створюючи тим самим передумови для розрізнення *жанрово-стильових різновидів* камерно-вокального твору. Тому без перебільшення справедливо буде стверджувати, що *лексична знаковість різновидів та стилістична багатоманітність* камерно-вокальної творчості в якості *концептуальних структур* – це результат багатоманітної взаємодії Слова і Музики: в її рамках народжувалися щоразу нові жанрово-стильові моделі, і передусім – індивідуальні підходи стосовно інтонаційного рельєфу вокальної мелодики.

Стосовно ж самих музично-поетичних співвідношень, що як проблема складає основу теорії вокальних жанрів в цілому відзначимо також те, що безпосередньо аналіз способів вокалізації поетичного тексту винятково на основі принципів співвідношення ритмічної структури вірша з музичним метро-ритмом не може бути достатнім. Звідси – ще одне вельми важливе положення: навіть при заувазі способів втілення за принципами співвідношення мовленнєвого і музичного ритмів поза увагою полишається чи не найважливіше – «*звукова специфіка вірша*, яка втілюється не лише «ритмічно», але й «*інтонаційно*» на рівні *тон-інтоном*. Адже людинимірний потенціал інтономі як конкретика емоційності та характерологічності – це основи інтонаційної формули взагалі. Тому принципової зауваги потребує той факт, що саме *звукова сторона музично-поетичних співвідношень* – це завжди певний спосіб вияву *відтінків думки та «обличчя» художнього образу*. Відповідно, коли в поле зору попадає загальна композиційна перспектива (а в камерно-вокальних творах це або куплетна строфіка, або форма варійованої строфи, або «наскрізна» строфічна форма), *звуковий спектр музично-поетичного синтезу* попадає у вимір стилістичного забезпечення, яке (своєю чергою) розглядається згідно з *процесуальним боком* художнього втілення образів.

Додамо також, що загальноприйнятний спосіб розрізнення типів вокальної мелодики згідно з *жанровими ознаками* – а це «речитативний», «аріозний», «пісенний» типи, – є заснованим винятково на суто музичних закономірностях і фіксує радше відмінності стилістики, але аж ніяк не *семантичні проєкції інтонаційного синтезу* мовленнєвої і музичної сфер.

Зокрема, аналогії поміж мовленнєвою і музичною мелодикою є актуальними тоді, коли, з одного

боку, вокальна мелодика опосередковує функцію мовлення, її інтонаційний тип; з іншої – коли аналіз типів вокальної мелодики у їх відношенні до типів звукової форми усного мовлення складає основу для поглибленого розуміння художньої специфіки вокального твору як певного *типу музичного Тексту*. До того ж, у менш значній мірі це стосується безпосередньо мовленнєвих інтонацій, втілення яких завжди є не лише умовним, але й конкретно-індивідуальним. І хоча питання конструктивного боку опосередкування мовленнєвого образу поза всяким сумнівом є вельми суттєвим, тим не менше значно більшою вагомістю володіє питання про *семантику мовленнєвого праобразу*, який має (нагадаємо) *власну звукову форму*.

З наведених положень щодо методологічних основ аналізу музично-поетичних співвідношень на предмет архітекtonіки вокальної мелодики слідує, що звукоінтонаційна природа музичного вислову покріплює свою ж специфіку на ґрунті або ж у спосіб *мовленнєвого артикулювання смислу*. Це доводить правомірність апелювання до об'єднуючого чинника – феномена «*вокальна мелодика як ціле*»: мається на увазі те, що обидві сфери – мовленнєва та музична, – передбачають не стільки інкрустацію певних засобів (як от: мелодизація розспіву при мовленні, або говірки як вислову при музикуванні), скільки *спосіб розгортання* – певний *спосіб структурування*. Саме тому й існує правомірність постановки питання про *типи вокальної мелодики* у зв'язку з інтонаційно-драматургічною логікою «*мовленнєвого жанру*» та «*мовленнєвого такту*» (наприклад: оповідний, романсовість як тип контактного мовлення, діалогічний, монологічний, спонукальний типи), з чого слідує завжди неординарне вираження ідеї синтезу Слова і Музики.

Уповні логічно, отже, зіставити термін «концептуальна структура» (а також – «концепт», «мікроконцептосфера») з терміном «*архетип*», що як слово походить від давньогрецького «праобраз». Зокрема, у психології цей термін позначає певну структуру, що репрезентує стереотипні ситуації у свідомості людини або інтелектуальної системи і призначений для ідентифікації нової ситуації, що базується на ситуативному шаблоні. У такому розумінні «архетип» логічно пов'язується з уявленнями про жанрові різновиди камерно-вокальної лірики, ідентифікація з якими як «*первинними схемами*» або ж *структурними інваріантами* забезпечує *поле концептосфери* української академічної пісні: «пісні в народному дусі»; «романсу»; «пісні-романсу»; «моно-драматичного солоспіву-монологу» [2; 6].

Як вже було заявлено, певні типи музично-поетичних співвідношень на рівні вокальної мелодики як засобу омузичення поетичного першоджерела камерно-вокального твору слід сприймати на рівні «*знаковості*» *музичного мовлення*, що транслює *семантичний зріз* творчого задуму композитора. У зв'язку з цим наступні положення щодо методологічних основ аналізу музично-поетичних співвідношень закорінені в проблематику співвідношення *авторських систем* «*Композитор*» і «*Поет*». Це – або співпадіння модаль-

ностей на рівні *адекватного* відтворення творчих задумів; або *резонуюче* співвідношення, коли музична версія дещо перевершує (бо домислює) поетичну програму в плані мовно-сислового утвору; або ж *альтернативне*, коли має місце повне неспівпадіння модальних характеристик поетичного першоджерела та його музичного перевтілення. Усе це належить до питання *семантичних проєкцій інтонаційного синтезу* мовленнєвої і музичної сфер, висуваючи побіжно проблему *персоніфікації «голосу» Поета*. При цьому (нагадаємо) аналіз типів вокальної мелодики у їх відношенні до типів звукової специфіки віршованого тексту як форми усного мовлення складає основу для поглибленого розуміння художньої специфіки вокального твору як певного типу музичного Тексту. У цьому відношенні варто виокремити питання звукової форми і семантики мовленнєвих праобразів поезії окремого Поета (наприклад: Леся Українка, Т. Г. Шевченко, І. Франко та б ін.), що також репрезентує окремішній вид концептуальної структури. Адже звукоінтонаційні природа музичного вираження покріплює свою ж специфіку на ґрунті або ж у спосіб мовленнєвого артикулювання смислу; а це – *авторська інтонація Поета*, що диктує певні способи розгортання під виглядом способів структурування вокального твору в цілому і вокальної мелодики зокрема. У цьому, власне, плані й формуються певні *архетипи – інтонаційно структуровані концептуальні структури* або ж «концепти», що діють як смислове ядро й певна музично-мовленнєва константа: архетип має внутрішню логіку свого розвитку й наслідування.

А отже, як акт «схоплювання» смислів «концепт» наголошує на своїй «особистісній» природі у порівнянні з раціонально-об'єктивним його розумінням. Зокрема, оскільки «концепт» формується в мовленнєвій площині (у вокальній музиці – це мовно-музичний утвір) і потребує розуміння в духовній площині з її «ритмами», «енергією», в цілому – «інтонаційною формою», він відтак підлягає *структурно-герменевтичному тлумаченню*.

Іншими словами, «концепт» є гранично суб'єктивним, а тому актуалізує смисли у «відповідях» та судженнях про нього з креативним наповненням через якийсь окреслений «знак» чи «символ». А це – вже змістовний інваріант концепту та його сегментів, про які доцільно мислити в якості *мікроконцептосфер*, що сукупно осягаються й адаптуються до історично складених традицій і досвіду. У нашому випадку – це *жанрові різновиди українського солоспіву*, що упродовж тривалого часу підлягали як диференціації, так і трансформаціям в бік модифікації самого солоспіву у щоразу нові жанрово-стильові моделі.

Загалом в українській професійній музичній творчості шлях камерно-вокальної творчості пролягає від канту, духовної пісні барокової доби крізь «старогалицьку елегію» др. половини XIX ст., монодраматичний солоспів-монолог поч. XX ст. до камерної кантати ост. трет. XX ст. Відповідно, розбудова тезаурусу як інтелектуальної скарбниці української камерно-вокальної творчості значною мірою залежала від опанування

певними стилістичними комплексами на творення вповні конкретного структурного інваріанту певного жанрового різновиду.

Тому у продовження вище викладених суджень варто додати деякі дані щодо історії формування теоретичних положень про *систематизацію* та *мовно-стилістичну спеціалізацію* безпосередньо жанрово-стильових різновидів камерно-вокальної творчості В їх числі чи не найпершим свідченням такої постановки питання вирізняється дослідницька розробка С. Людкевича про солоспів М. В. Лисенка на вірші Т. Г. Шевченка: дослідник закликає до потреби їхнього «раціонального поділу та групування за стилістичними прикметами», причому єдиним раціональним критерієм для такого поділу та групування назвав виключно «чисто музично-мистецькі та стилістичні прикмети, що створюють характер та жанр пісень» [2, 161]. До речі, у своїх висловлюваннях Людкевич специфічно застосовує *поняття «пісні»*: цілком зрозуміло, що дослідник мислив про камерно-вокальні твори Лисенка як вокальні композиції в ролі спеціального «за характером» жанрового типу.

Так, передусім Людкевич вирізняє *тип «пісні простонародного жанру»*: дослідник характеризує його як найпростіший за змістом тип жанрової форми, що пов'язаний з картинами народного побуту; зокрема – виокремлює «характерність взорування мелодико-ритмічної структури», що є притаманною народним пісням, а також «безпретензійність у техніці супроводу» – «ніяких літературних стилістичних впливів», що слід розуміти як відсутність програмних унаочнень через деталізацію або ж семантизацію тематизму в партії супроводу. Зокрема, у цьому типі «простонародного жанру» Людкевичем висліджується висока міра поетизації жарових рамок народної пісні; а саме – узагальнення присутнього у словесному тексті «сюжету» або «картини» як загального «настрою» образної програми поетичного першоджерела.

«Другим пісенним типом» у творчості Лисенка Людкевич позначає солоспів, що за мелодикою також спираються на «народні взірці», проте – акцентує увагу на їх «мистецькому опрацюванні» засобами гармонії й техніки супроводу, яке виявляє «стилістичне споріднення із європейськими зразками». Цей тип, ймовірно, мислився дослідником як *«пісня-романс»*, що займає проміжне положення із традиційним на сьогодні розумінням стилістичної специфіки власне «романсу» (до цього аспекту звернемося далі).

«Третім типом» лисенкових солоспівів Людкевич позначає твори на слова Лесі Українки, Гейне та інших поетів, «що їх форма й фактура далека від українського народного жанру та виявляє в мелодії, гармонії і манері фортепіанного супроводу всякі європейські зразки та впливи» [2, 162]. Суттєвим є також зауваження, що ці твори, проте, складаються на досить виразну «лисєнківську фізіономію» [там само]. Від себе, отже, додамо, що тут мова йде про безпосередньо «знаки» загальноєвропейського досвіду – з такими його результатами, як «неподільні» композиційні плани, внутрішню основу

яких визначає структуротворча ідея «монотематизму»; «лексика» шубертівської «наскрізної» пісні (шубертівська концепція *durchkomponiertes Lied*) тощо.

Щоправда, не усі окреслені Людкевичем «типи солоспівів» здобули належне термінологічне означення. Так, якщо за «першим типом» (тут – жанровий різновид) закріплено позначення «пісні», то для другого ймовірно відповідатиме таке позначення, як «пісня-романс» або ж «романс». «Третій тип», проте, постає «безіменним»; однозначною полишається лише його абсолютна стилістична протиставність як щодо «пісні», так і щодо «романсу».

До-речі, власне «романс» займає рівень простих жанрових форм – тобто, без наявності концептуальної системності поглядів чи способів розуміння явищ як семантичної передумови складних жанрових форм: семантика романсового типу солоспіву – це передусім особлива лірична атмосфера із тонкою градацією почуттів, які zarazом складаються засобом деталізації образно-сислової програми та сюжету особливого роду, складеного з душевних порухів.

Наголосимо, отже, що те ж саме стосується жанрового типу «пісні-романсу», що (нагадаємо) займає проміжне положення між «першим» та «другим» (за Людкевичем) «пісенними типами», де уповні очевидно йдеться про стилістичне забезпечення принципів вокалізації словесного тексту у спорідненні з декламаційністю та участь інструментальної партії щодо увиразнення змісту поетичного першоджерела. Та загалом, у Лисенка «пісня-романс» – це національно опанований інваріант європейського романсу як суб'єктивного вираження, але яке «поетизується» в народнопісенному дусі під виглядом цілісної об'єктивованої картини душевного стану ліричного героя. Таку цілість щодо етики вираження якраз містить у собі «українська фольклорна лірична пісня».

Натомість при позначенні «третього» пісенного типу Людкевич уповні правомірно акцентує увагу на особливому роді поетичного першоджерела, яке спонукає до особливих стилістичних закономірностей «типізації» жанрової форми: стилеутворюючий чинник цього жанрового різновиду закріплено за композиційно-драматургічним рівнем (тут – глибинний вимір структурної логіки музичного мислення), а саме згідно з ним визначається концептуальна специфіка твору (тут – глибинний вимір семантичної логіки музичного мислення). Уповні правомірно, отже, вести мову про намір *ускладнення певної простої жанрової форми*. І якщо в науковій розвідці Людкевича про «форму солоспівів Лисенка» цей тип камерно-вокального твору так і не здобув свого теоретичного визначення, то в подальші часи (ост. третина ХХ ст.) цей тип камерно-вокальної композиції цілком справедливо здобув назву «монодраматичного солоспіву-монологу» (визначення М. Ярмо [6]).

Причому, таке понятійне позначення видається доволі правомірним: у ньому, з одного боку, акцентується моністична природа задуму (від гр. «моно» – один, єдиний); з іншого – специфічний виразовий чинник, що пов'язаний з драматичним типом змісту («...

драма підіймає тему до проблеми», М. Старчеус). Відтак, моно-драматичний тип солоспіву-монологу можна визначити як такий тип камерно-вокального твору, що покладається на інтенсивність драматургічного розвитку та крупну масштабність композиційного плану. До-речі: існує припущення, що витворений Лисенком тип моно-драматичного солоспіву-монологу представляє собою своєрідну компенсацію відсутнього в українських композиторів того часу досвіду з написання крупних вокально-театральних вистав оперного жанру. Й справді: в історії української музичної культури кінця ХІХ ст. налічується надто мало зразків опер, до того ж вони вельми далекі від реальних здобутків того часу в полі західноєвропейської традиції. Але такими були тодішні соціокультурні обставини: власне українські композитори фактично не мали можливості для постановки власних опер.

З-поміж типізуючих прийомів мовно-стилістичного забезпечення моно-драматичного солоспіву-монологу слід назвати: перевагу декламаційно-речитативного типу мелодики; композиційну розлогість строфічної форми; тематичну диференційованість інструментальної тканини; загальну театралізацію вираження засобом драматургічного розвитку. Важливою є також заувага такого типізуючого чинник, як образно-тематичні обрії цього надзвичайного типу «української академічної пісні»: у Лисенка – це трагічна історія українського народу (дума «У неділю рано-вранці»); драма людини-особистості, що бореться з власним безсиллям («Минають дні»); драма поета-пророка нації («В грудях вогонь»).

А отже, аналітичний досвід Людкевича склав надійну підоснову для дослідження питомих засад творення загальної палітри *жанрово-стильових концептів «української академічної пісні»*. Своєю чергою, інваріантні структури камерно-вокальної творчості забезпечують систематизацію її концептів, що виступають як константні архетипні моделі музично-поетичних співвідношень.

Висновки. Результати дослідження формуються на основі проведеного аналітичного екскурсу в методологічні основи музично-поетичних співвідношень, фундаментальні положення яких спричиняють деталізацію алгоритмів творення «концептосфери» української академічної пісні як мовно-музичного утвору. Висновкові судження виводяться супроти поширеного практики поняття «український солоспів» як позначення ресурсного розряду – вокального соло з інструментальним супроводом. Відтак, методологічно ефективним бачиться звернення до поняття «концептосфера» із йому відповідним термінологічним інструментарієм та його прикладанням до такого високо узагальнюючого поняття, як «українська академічна пісня».

Суттєво, що у системі мисленневих сутностей поняття концептосфери тісно збігається з поняттями «знаку» й «архетипу», але – із вмістом додаткових «обертонів смислу», що мають аксіологічне забарвлення й ментальну підоснову. Своєю чергою термін «мікроконцептосфера», що як поняття вживається

в терміносистемі концептосфери поряд з поняттями «концепт» та «концептуальна структура», є її сукупною велечиною, що збігається з уявленнями про структурні інваріанти жанрових різновидів камерної вокальної творчості з усіма її досягненнями, що як «ментальний код» відтворюють багатство національної культурної традиції.

Відтак «концептосфера української академічної пісні» – це не метафоричне її окреслення, а уповні врозумливе позначення фундаментальних засад музичного мово-мислення. Доведенням тому є описані на ґрунті методологічних основ аналізу вокальної музики в цілому типізуючі щодо музично-поетичних співвідношень інваріантні структури камерно-вокальної творчості, що свідчать про «текстуальність» музично-вербального мислення у значеннях «символу», «знаку» й «архетипу» жанрових різновидів камерно-вокальної творчості з їх семантичним наповненням в ролі «кон-

цептів». Зокрема, оскільки подальші напрацювання щодо концептосфери української академічної пісні бачаться як дослідження її глибинного рівня змісту в плані утвердження національного світовідчуття у його духовних вимірах, доцільно поставити також питання практичної апробації алгоритмів достовірного виконавського відтворення музично-мовленнєвого ресурсу камерно-вокальних творів як підґрунтя втілення художніх образів згідно з творчим задумом митця та дотримання академічної манери співу, яка б відповідала уявленням про концептосферу української академічної пісні. Підставою тому має бути «лексична знаковість» жанрово-стильових різновидів українського солоспіву, що як «архетипи» та «символи» укладаються за уповні конкретними принципами омузичення словесного тексту, складаючи тим самим власну мовно-стилістичну систему в регламенті музично-поетичних співвідношень.

Література:

1. Вандишев В. Методологічні аспекти концептології. *Гуманітарний вісник ЗДІА*. 2012. № 50. С. 45–51.
2. Людкевич С. Про композиції до поезій Т. Шевченка. *Людкевич С. П. Дослідження і статті*. К. : Музична Україна, 1976. С. 127–131.
3. Марік В. Методологічні підстави введення поняття «концепт» до музикознавчого дослідження. *Проблеми сучасності : культура, мистецтво, педагогіка* : збірник наукових праць. Харків-Луганськ : Стиліздат, 2007. Вип. 8. С. 53–65.
4. П'ятницька-Позднякова І. Музичне мовлення в дискурсі мовно-знакових теорій. *Українське музикознавство* : науково-методичний збірник. НАМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2013. Вип. 39. С. 31–44.
5. П'ятницька-Позднякова І. Музичне мовлення в контексті семіозису як процесу смислоутворення. *Україна – Польща: діалог культур* : збірник матеріалів Міжнародного наукового симпозиуму (Київ, 9–12 квітня 2018 року). Київ : ІК НАМ України, 2018. С. 92.
6. Ярко М., Караліус М., Бучок Л. Жанрово-стильова спеціалізація солоспіву у творчості М. В. Лисенка. *«Fine Art and Culture Studies»* : збірник наукових праць. Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2022. Випуск 1. С. 10–18.

References:

1. Liudkevych S. (1976). Pro kompozytsii do poezij T. Shevtchenka. Liudkevych S. P. Doslidzhennia i statii. [On compositions to the poetry of T. Shevchenko. In S. P. Ljudkevych: Research and Articles]. Kyiv: Muzychna Ukraina. pp. 127–131. [in Ukrainian].
2. Marik V. (2007). Metodologichni pidstavy vvvedennia poniattia «kontsept» do muzykoznavtchoho doslidzhennia. [Methodological foundations for introducing the concept of "concept" into musicological research]. Problemy sutchasnosti : kultura, mystetstvo, pedagogika : zbirnyk naukovykh prats. Kharkiv-Lugansk : Stylizdat, 2007. Vyp. 8. pp. 53–65. Kharkiv-Lugansk: Stylizdat. pp. C. 53–65. [in Ukrainian].
3. Pyatnytska-Pozdniakova I. (2013). Muzytchne movlennia v dyskursi movno-znakovykh teoraj. [Musical speech in the discourse of language-sign theories]. Ukrainiske muzykoznavstvo : naukovo-metodychnyj zbirnyk. NAMAU im. P. I. Tchajkovskogo. Kyiv, 2013. Vyp. 39. pp. 31–44. [in Ukrainian].
4. Pyatnytska-Pozdniakova I. (2018). Myzytchne movlennia v konteksti semiozysu yak procesu smysloutvorennia. [Musical speech in the context of semiosis as a process of meaning-making]. Ukraina – Polshtcha: dialog kultur : zbirnyk materialiv Mizhnarodnogo naukovoogo sympoziumu (Kyiv, 9–12 kvitnia 2018 roku). Kyiv : IK NAM Ukrainy, p. 92. [in Ukrainian].
5. Vandytchev V. (2012). Metodologichni spekty kontseptologii. [Methodological aspects of conceptology]. Gumanitarnyj visnyk ZDIA. 2012. № 50. pp. 45–51. [in Ukrainian].
6. Yarko M., Karalius M., Butchok L. (2022) Zhanrovo-stylova specializatsiia solospivu u tvortchosti M. V. Lysenka. [Genre and style specialization of solo singing in the works of M. Lysenko]. «Fine Art and Culture Studies» : zbirnyk naukovykh prats. Volynskij natsionalnyj universytet imeni Lesi Ukrainky, 2022. Vypusk 1. pp. 10–18. [in Ukrainian].

ФОРМУВАННЯ ТА УДОСКОНАЛЕННЯ АПЛІКАТУРНОГО МИСЛЕННЯ ГІТАРИСТІВ У ПРОЦЕСІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ ІНСТРУМЕНТАЛІСТІВ-ВИКОНАВЦІВ

Коваленко Анатолій Сергійович,

кандидат педагогічних наук, доцент,

доцент кафедри інструментального виконавства

Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини

ORCID ID: 0000-0003-3511-1301

Стаття присвячена аналізу методології, яка допоможе гітаристам сформувати аплікатурне мислення у процесі професійної підготовки інструменталістів-виконавців. З'ясовано, що варіативність гітарної аплікатури є дієвим інструментом для реалізації художніх завдань музичного твору, врахування індивідуальних можливостей виконавця та досягнення зручності під час гри на музичному інструменті. Визначено, що формуючи аплікатурне мислення гітаристів варто оволодіти базовими аплікатурними принципами. Для цього важливо оцінити роль під час гри на музичному інструменті правої та лівої руки та кожного пальця зокрема. Виявлено, що п'ятипальцева аплікатура як закономірний етап розвитку техніки гри повинна не перекреслювати, а доповнювати прийоми гри, які раніше затвердилися в чотирипальцевій аплікатурі, і тим самим збагатили виконавську техніку гітариста новими можливостями. Доведено, що суттєвою проблемою у застосуванні аплікатури правої руки виконавців-початківців можна вважати випадковий дубляж одного із пальців.

Прослідковано, що формування та удосконалення аплікатурного мислення гітаристів слід розглядати у контексті комплексного процесу професійної підготовки інструменталістів-виконавців. Зокрема, важливо мислити не просто пальцями, а чути внутрішнім слухом майбутнє виконання. Встановлено, що одною з головних умов майстерного виконання на музичному інструменті є застосування раціональної аплікатури, тому аплікатурна дисципліна – один із найважливіших принципів, якому потрібно навчити ще на початковому етапі гри на інструменті. Таким чином, на сучасному етапі розвитку виконавської майстерності формувати аплікатурне мислення гітаристів потрібно якомога раніше.

Ключові слова: гітарне мистецтво, музичне мистецтво, виконавська майстерність музиканта, аплікатурне мислення гітариста, професійна підготовка інструменталіста-виконавця.

Kovalenko Anatolii. Formation and improvement of fingering thinking in guitarists during the professional training of performing instrumentalists

The article is dedicated to the analysis of methodologies that will help guitarists develop fingering thinking during the professional training of performing instrumentalists. It has been clarified that the variability of guitar fingering is an effective tool for realizing the artistic tasks of a musical piece, taking into account the individual capabilities of the performer and achieving comfort when playing a musical instrument. It has been determined that to form the fingering thinking of guitarists, it is essential to master the basic fingering principles. For this, it is important to assess the role of both the right and left hands, as well as each finger, during the performance on the musical instrument. It has been revealed that five-fingered fingering, as a regular stage in the development of playing technique, should not negate but rather complement and develop the techniques established in four-fingered fingering, thereby enriching the guitarist's performing technique with new possibilities. It has been proven that a significant problem in the application of the right-hand fingering for beginner performers can be considered the accidental duplication of any of the fingers.

It has been traced that the formation and improvement of fingering thinking in guitarists should be viewed in the context of the comprehensive process of professional training for performing instrumentalists. In particular, it is important to think not just with the fingers but also to hear the future performance with the inner ear. It has been established that one of the main conditions for masterful performance on a musical instrument is the application of rational fingering; therefore, fingering discipline is one of the most important principles that should be taught from the very beginning of instrumental training.

Key words: guitar art, musical art, performance mastery of a musician, fingering thinking of a guitarist, professional training of a performing instrumentalist.

Вступ. Варіативність гітарної аплікатури є дієвим інструментом для реалізації художніх завдань музичного твору, врахування індивідуальних можливостей виконавця та досягнення зручності під час гри на музичному інструменті. Аплікатурне та позиційне мислення гітаристів змінювалося упродовж століть залежно від будови музичного інструменту, композиторського підходу до фактури музичних творів, епохи тощо. У творах М. Джуліані (1781–1829) та Ф. Сора (1778–1839) відмічаємо активне використання першої позиції, відкритих струн, тоді як у А. Барріоса (1885–1944) та Е. Вілла-Лобоса (1887–1959) – спостерігаємо позиційне мис-

лення та гру на закритих струнах. На сучасному етапі розвитку гітарного виконавства музиканту необхідно успішно долати технічні труднощі творів різних стилів та епох. Одна з них – це підбір раціональної аплікатури з урахуванням особливостей музичної мови твору, анатомічних можливостей інструменталіста та зручності виконання. На це й спрямоване наше дослідження – формування та удосконалення аплікатурного мислення гітаристів у процесі професійної підготовки інструменталістів-виконавців.

Матеріали та методи. Аналіз сучасних публікацій дозволяє констатувати, що проблеми гітарного вико-

навства знаходяться у полі зору вітчизняних та зарубіжних дослідників. Проте відсутність необхідного методичного супроводу на всіх етапах здобуття гітаристами музичної освіти (у закладах початкової, фахової передвищої та вищої мистецької освіти) не дає змоги здобувачам володіти системними теоретичними й практичними знаннями. До питання виконавської майстерності та аплікатурного мислення зверталися такі дослідники як З. Буркацький, В. Грищенко, В. Доценко, В. Козлін, А. Мартем'янова, О. Матвєєва, М. Михайленко, В. Олійник, А. Попович, В. Сологуб, М. Трянов, М. Тущенко, І. Яценко та інші. Проте проблема формування та удосконалення аплікатурного мислення гітаристів у процесі професійної підготовки інструменталістів-виконавців досліджена недостатньо.

У статті використано теоретичні й емпіричні методи дослідження. Аналіз мистецтвознавчої, історичної та педагогічної літератури з досліджуваної проблеми, вивчення досвіду роботи видатних викладачів, методів, прийомів розвитку виконавської майстерності, що застосовуються різними інструменталістами.

Результати. Формуючи аплікатурне мислення гітаристів варто оволодіти базовими аплікатурними принципами. Для цього важливо оцінити роль під час гри на музичному інструменті правої та лівої руки та кожного пальця зокрема. Пальці правої руки позначають буквами іспанської мови, які походять від їх назв: великий палець «р» (pulgar), вказівний «і» (indice), середній «м» (medio), безіменний «а» (anular), мізинець «е» (extremo). Варто зазначити, що мізинець «е» використовується вкрай рідко, тому його функціональність розглянемо окремо. Цінним є порівнянням функцій чотирьох пальців правої руки («р-і-м-а») з ієрархією сильних та слабких долей у чотиридольному розмірі: перша доля – сильна, друга – слабка, третя – відносно сильна, четверта – відносно слабка (1-3-2-4). Аналогічно можна окреслити силу пальців: великий – сильний, вказівний – слабкий, середній – відносно сильний, безіменний – відносно слабкий («р-м-і-а»).

Великий палець правої руки найчастіше грає баси, може брати участь у виконанні пасажів (добре підкреслює сильні доли). Середній палець гарно озвучує мелодію, акценти. Вказівний та безіменний пальці заповнюють слабкі доли. Класичне використання чотирьох пальців правої руки помітно під час гри гітарного тремоло (Рис. 1).

Для гри гамоподібних пасажів традиційно використовується формула «m-i» та «m-a». Ця комбінація пальців найкраще підходить для виконання гам аплікатурою А. Сеговії. У другій половині ХХ століття набу-

ває популярності аплікатура трьох пальців «a-m-i». Для виконання цієї формули варто переглянути аплікатуру лівої руки.

Щодо використання мізинця та п'ятипальцевої аплікатури цінною є думка В. Грищенко та В. Козліна: «у ряді творів при застосуванні мізинця у фрагментах технічні труднощі відпадуть самі собою. Але при об'єктивному аналізі літератури для гітари не можна не дійти висновку, що не завжди застосування мізинця викликане необхідністю. П'ятипальцева аплікатура як закономірний етап розвитку техніки гри повинна не перекреслювати, а доповнювати й розвивати прийоми гри, які раніше затвердилися в чотирипальцевій аплікатурі, і тим самим збагатили виконавську техніку гітариста новими можливостями» [2, с. 243].

Суттєвою проблемою у застосуванні аплікатури правої руки виконавців-початківців можна вважати випадковий дубляж якогось із пальців. Наприклад: заплановано – «m-i-m-i», виконано – «m-i-i-m». Ця розповсюджена помилка серед початківців обумовлена відсутністю навички аплікатурного мислення та неуважністю при розборі та вивченні музичного твору. Використання одного пальця правої руки може бути обумовлене задумом композитора (Рис. 2).

У деяких творах для збереження тембрової палітри доцільно використовувати один палець правої руки. Таке аплікатурне рішення дозволить виконавцю краще сфокусуватися на голосоведенні мелодії у гомофонно-гармонічній фактурі та допоможе у звуковеденні поліфонічної музики (Рис. 3).

Цінною є думка М. Троянова у контексті розвитку аплікатурного мислення при виконанні поліфонічних творів: «самостійну роботу студента над будь-яким твором поліфонічного складу можна розбити на етапи: ознайомлення з твором; аналіз форми; робота з нотним текстом, розбір тексту; робота над аплікатурою; робота над формою; ознайомлення з аудіо та відеоматеріалами; підготовка до концертного виступу» [8, с. 11]. Розглянемо етап роботи над аплікатурою: «вибір аплікатури, яка відповідає обом вищезгаданим вимогам: раціональності (зручності виконання) і голосоведенню. Знаходження балансу між ними є важким, але цікавим завданням, яке потребує від студента не лише працездатності, а і фантазії» [8, с. 11].

Формування та удосконалення аплікатурного мислення гітаристів слід розглядати у контексті комплексного процесу професійної підготовки інструменталістів-виконавців. Зокрема важливо мислити не просто пальцями, а чути внутрішнім слухом майбутнє виконання. На думку В. Доценка «важливо з перших



Рис. 1. Гітарне тремоло

Рис. 2. Р. Дієнс Лібра сонатина 2 ч.

Рис. 3. Й. Бах Гавот № 2 мі мажор

же кроків виховувати вміння пов'язати нотні знаки зі слуховими уявленнями на гітарі – це зробить нотний запис живим, таким, що звучить. Під час читання необхідно, щоб студент схоплював осмислені музичні комплекси: «горизонтальні» – мелодичні побудови, спочатку найкоротші, а потім все більш подовжені; «вертикальні» – також спочатку найпростіші співзвуччя, а потім все складніші акорди» [3, с. 41]. У цьому контексті цінним є педагогічний прийом: «спільний розбір на уроці складних уривків із гітарних творів. Призначення спільного розбору – спрямувати подальшу самостійну роботу студента, що поступово розвиває навички розбору нотного тексту. Проте неприпустимо розбирати на уроці гітарний твір повністю» [4, с. 88].

Проаналізуємо апікатурні принципи та функціонування лівої руки гітариста. Пальці лівої руки позначаються у нотах цифрами: вказівний – 1, середній – 2, безіменний – 3, мізинець – 4. М. Михайленко зазначає, що «апікатура займає одне із центральних місць у роботі на твором. Вибір найбільш зручних для виконання пальців тісно пов'язаний з фразуванням, штрихами, регістром, а також фактурою музичного матеріалу». [5, с. 175]. Дослідник пропонує використовувати поняття «лінійної» (для кантилени) та «педальної» (для пасажів у помірних та швидких темпах) апікатури. Важливо додати, що гітарна апікатура має прописуватися виконавцем або викладачем у зворотному порядку: справа – наліво. Таким чином, можна уникнути помилок в апікатурі. Також важливо перевіряти апікатуру швидких творів у виконавському темпі.

Одна із проблем функціонування лівої руки є недостатня розтягнутість пальців, або обмежені анатомічні можливості у деяких виконавців. На допомогу може прийти використання великого пальця лівої руки. За віолончельним принципом, який називається ставка, можна використовувати великий палець ставлячи його боком поруч з іншими пальцями. Наприклад у 28 такті

твору А. Барріос Choro de Saudade бас мі бемоль, який в нотах виписаний 1 (вказівним) пальцем, можна зіграти великим (Рис. 4).

Апікатурне мислення розвивається у контексті формування виконавської майстерності гітариста. В. Сологуб підкреслює, що «проблема полягає в існуванні розриву між теорією та практикою, механізації гітарного виконавського мистецтва, а також відсутності необхідного методичного супроводу. Цей досвід змушує замислитися про трансформацію традиційних методів виховання гітарної майстерності» [7, с. 97].

Про загрозу неправильної апікатури доречно зазначив З. Буркацький: «досягненню ідеального легато на кларнеті заважають шуми, що виникають від ударів пальців по клапанам механізму і по звуковим отворах при переході від звуку до звуку при зміні апікатури» [1, с. 251]. У контексті гітарного виконавства зайві призвуки також можуть бути від нераціональної апікатури. Зокрема апікатурну формулу «р-і», яка часто використовується для виконання люгнєвої музики, рекомендуємо замінити на – «р-т». Це дозволить зменшити або прибрати призвуки при грі на басових струнах з обмоткою. Для правильного функціонування лівої руки виконавець також має враховувати особливості будови басових струн (наявність обмотки) і контролювати процес зміни позиції для уникнення призвуків.

У процесі професійної підготовки інструменталістів-виконавців важливо одразу пояснити здобувачу апікатурні принципи та мотивувати його до їх дотримання. Як зазначають В. Олійник та А. Попович «учень лише тоді буде дотримуватися апікатурної дисципліни, коли усвідомить необхідні для цього правила і принципи. Це в однаковій мірі відноситься і до розвитку самостійного апікатурного мислення. Тому важливо не лише виховувати уважне відношення учня до проставленої в нотах апікатури (тобто її дотримання), але і домага-



Рис. 4. А. Барріос Choro de Saudade (26-29 такти)

тися того, щоб він знав і розумів, чому застосована саме така аплікатура, а не будь-яка інша» [6, с. 320].

Чим раніше гітарист усвідомить принципи оптимальних аплікатурних рішень, тим легше й цікавіше буде відбуватися його професійне зростання. На думку М. Туценка: «одною з головних умов майстерного виконання на музичному інструменті є застосування раціональної аплікатури, тому аплікатурна дисципліна – один з найважливіших принципів, якому потрібно навчити ще на початковому етапі навчання гри на інструменті» [9, с. 342].

І. Яценко запропонувала алгоритм раціонального підбору аплікатури: вивчити аплікатурні рекомендації, які надає автор або редактор; при першому перегляді музичної фактури виявити найбільш складні технічні уривки; у пасажах максимально дотримуватися принципу позиційності, на опорні акцентовані звуки підбирати пальці з більшою автономією рухів, у схожих мелодичних фігурах зберігати єдиний аплікатурний стиль; раціональність аплікатурного варіанта переві-

рити в швидкому темпі [10, с. 84]. Цей алгоритм дослідниця запропонувала у контексті баянного виконавства, проте він цілком підходить і для гітаристів.

Висновки. Резюмуючи вивчення досвіду роботи видатних викладачів, зазначимо, що на сучасному етапі розвитку виконавської майстерності формувати аплікатурне мислення гітаристів потрібно якомога раніше. Це суттєво полегшить процес розбору музичних творів, удосконалить навичку читання нот з аркушу та підвищить загальний професійний рівень виконавця. Використання експериментальних аплікатурних рішень (використання великого пальця лівої руки та мізинця правої) дозволить розширити виконавські можливості інструменталіста. Особливе місце аплікатурне мислення займає при вивченні творів поліфонічного складу. Найголовніше завдання, яке стоїть перед виконавцем, – це знаходження балансу між раціональністю (зручність виконання) і правильним голосоведенням. Перспективи подальших розвідок полягають у вивченні принципів аплікатурного мислення гітарних композиторів різних епох.

Література:

1. Буркацький З. П. Аплікатура як засіб формування виконавської майстерності кларнетиста. *Музичне мистецтво і культура*. 2023. Вип. 37. С. 243–254.
2. Грищенко В. І., Козлін В. Й. П'ятипальцева аплікатура як закономірний етап розвитку техніки гри на гітарі. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Київ : Міленіум. 2007. Вип. XIX. С. 242–248.
3. Доценко В. І. Методика підготовки гітариста-виконавця : навч. посіб. Харків : СПДФО Мосякін В. М., 2005. 164 с.
4. Матвєєва О. О., Мартем'янова А. В. Формування професійної компетентності випускників факультетів мистецтв університетів засобами гітарного мистецтва. *Збірник наукових праць Херсонського державного університету. Сер. : Педагогічні науки*. Херсон : ХДУ, 2017. Вип. LXXVII, т. 2. С. 95–99.
5. Михайленко М. П. Методика викладання гри на шестиструнній гітарі. Київ: Книга, 2003. 248 с.
6. Олійник В. Ф., Попович А. В. Аплікатурна дисципліна та аплікатурне мислення – важливі чинники впливу на вдосконалення технічної майстерності баяніста. *Педагогічна освіта: теорія і практика : зб. наук. пр.* 2013. Вип. 13. С. 319–324.
7. Сологуб В. Д. Виховання майстерності гри на гітарі: музично-естетичний контекст. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. 2018. Вип. 167. С. 95–98.
8. Тряннов М. А. «Спецінструмент» (гітара) : методичні рекомендації для самостійної роботи студентів над творами поліфонічного складу. Харків : ХДАК, 2023. 23 с.
9. Тущенко М. М. Розвиток виконавської майстерності студентів-гітаристів у процесі навчання в закладах вищої освіти. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 1. С. 339–343
10. Яценко І. А. Основні принципи раціонального підбору аплікатури на баяні. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. 2011. № 1. С. 81–85.

References:

1. Burkatskyi, Z. P. (2023). Aplikatura yak zasib formuvannia vykonavskoi maisternosti klarnetysta [Fingering as a means of forming a clarinetist's performance mastery]. *Muzychne mystetstvo i kultura – Musical Art and Culture*, 37, 243–254. [in Ukrainian]
2. Hryshchenko, V. I., & Kozlin, V. Y. (2007). Piatypaltseva aplikatura yak zakonimirnyi etap rozvytku tekhniky hry na hitari [Five-fingered fingering as a regular stage in the development of guitar playing technique]. *Aktualni problemy istorii*,

teorii ta praktyky khudozhnoi kultury – Actual Problems of History, Theory, and Practice of Artistic Culture, 19, 242–248. Kyiv: Millennium. [in Ukrainian]

3. Dotsenko, V. I. (2005). *Metodyka pidhotovky hitarysta-vykonavtsia* [Methodology for training a guitarist-performer]. Kharkiv: SPDFO Mosiakin V. M. [in Ukrainian]

4. Matvieieva, O. O., & Martemianova, A. V. (2017). *Formuvannia profesiinoi kompetentnosti vypusknikov fakul'tetiv mystetstv universytetiv zasobamy hitarnoho mystetstva* [Formation of professional competence of graduates of art faculties of universities through guitar art]. *Zbirnyk naukovykh prats Khersonskoho derzhavnoho universytetu. Serii: Pedahohichni nauky – Collection of Scientific Papers of Kherson State University. Series: Pedagogical Sciences*, 77(2), 95–99. Kherson: KhDU. [in Ukrainian]

5. Mykhailenko, M. P. (2003). *Metodyka vykladannia hry na shestystrunnij hitari* [Methodology of teaching six-string guitar playing]. Kyiv: Knyha. [in Ukrainian]

6. Oliinyk, V. F., & Popovych, A. V. (2013). *Aplikaturna dystsyplina ta aplikaturne myslennia – vazhlyvi chynnyky vplyvu na vdoskonalennia tekhnichnoi maisternosti bayanista* [Fingering discipline and fingering thinking as important factors influencing the improvement of a bayanist's technical mastery]. *Pedahohichna osvita: teoriia i praktyka – Pedagogical Education: Theory and Practice*, 13, 319–324. [in Ukrainian]

7. Sologub, V. D. (2018). *Vykhovannia maisternosti hry na hitari: muzychno-estetychnyi kontekst* [Cultivation of guitar playing mastery: a musical-aesthetic context]. *Naukovi zapysky. Serii: Pedahohichni nauky – Scientific Notes. Series: Pedagogical Sciences*, 167, 95–98. [in Ukrainian]

8. Trianov, M. A. (2023). "Spetsinstrument" (hitara): metodychni rekomendatsii dlia samostiinoi roboty studentiv nad tvoramy polifonichnoho skladu ["Special Instrument" (guitar): methodological recommendations for students' independent work on polyphonic works]. Kharkiv: KhDAK. [in Ukrainian]

9. Tushchenko, M. M. (2024). *Rozvytok vykonavskoi maisternosti studentiv-hitarystiv u protsesi navchannia v zakladakh vyshchoi osvity* [Development of the performing mastery of student guitarists in the process of studying at higher educational institutions]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv – Bulletin of the National Academy of Cultural and Art Leadership*, 1, 339–343. [in Ukrainian]

10. Yashchenko, I. A. (2011). *Osnovni pryntsypy ratsionalnogo pidboru aplikatury na bayani* [Basic principles of rational selection of fingering on the bayan]. *Naukovi zapysky Ternopil'skoho natsionalnogo pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serii: Mystetstvoznavstvo – Scientific Notes of the Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatiuk. Series: Art Studies*, 1, 81–85. [in Ukrainian]

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ АСПЕКТИ СОНАТИНИ ДЛЯ ТРОМБОНА ТА ФОРТЕПІАНО Ж. КАСТАРЕДА

Кравчук Дмитро Олексійович,

аспірант творчої аспірантури

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

ORCID ID: 0009-0008-3813-0982

У статті здійснено ґрунтовний аналіз жанрово-стильових особливостей Сонатини для тромбона та фортепіано Жака Кастареда, видатного представника французької музичної культури ХХ століття. Звертається увага на поєднання традиційних жанрових форм і сучасних композиторських підходів, що стали характерними для його творчості.

У процесі аналізу розглядаються основні структурні елементи твору, такі як формоутворення, гармонія та фактура, що дозволяє виявити жанрові нововведення та стилістичні ознаки, властиві цьому твору.

Стаття також розкриває вплив національних музичних традицій Франції та інтернаціональних напрямів, які Ж. Кастаред інтегрував у свої композиції. Значну увагу приділено синтезу неокласицизму та імпресіонізму, які виявляються у структурі гармонічної мови та ритмічній організації твору. Розглянуто композиторський стиль Ж. Кастареда, що поєднує в собі вплив французького національного колориту та універсальні музичні тенденції того часу.

В статті здійснено комплексний аналіз Сонатини для тромбона та фортепіано Ж. Кастареда, виявлено композиційні особливості (тричастинна структура, основний композиційний прийом ритмічні й гармонічні варіації), які поєднують в собі імпресіоністичні та неокласичні елементи стилю. Цей твір розкриває технічний і виразний потенціал тромбона, підвищуючи його статус як сольного інструмента в камерній музиці.

У результаті дослідження було встановлено, що Сонатина для тромбона та фортепіано є важливим етапом у розвитку камерної музики ХХ століття, який акумулює інноваційні підходи та опору на французькі музичні традиції. Висновки статті підкреслюють значущість цього твору не тільки для розвитку репертуару тромбона, але й для розширення жанрових меж камерної музики загалом.

Композиторська майстерність Ж. Кастареда підтверджує його роль як новатора, що вмів поєднувати національне з інтернаціональним, створюючи музику, яка вплинула на подальший розвиток жанру.

Ключові слова: Жак Кастаред, Сонатина для тромбона та фортепіано, жанрово-стильові особливості, структурний аналіз, камерна музика, неокласицизм, імпресіонізм.

Kravchuk Dmytro. Genre and style aspects Sonatas for trombone and piano by J. Castared

The article presents a thorough analysis of the genre and style features of the Sonatina for trombone and piano by Jacques Castared, an outstanding representative of the French musical culture of the twentieth century. Attention is drawn to the combination of traditional genre forms and modern compositional approaches that have become characteristic of his work. In the course of the analysis, the main structural elements of the work, such as form formation, harmony and texture, are considered, which allows us to identify genre innovations and stylistic features inherent in this work.

The article also reveals the influence of French national musical traditions and international trends that J. Castared integrated into his compositions. Considerable attention is paid to the synthesis of neoclassicism and impressionism, which are manifested in the structure of the harmonic language and rhythmic organisation of the work. The compositional style of J. Castared, which combines the influence of the French national colour and universal musical trends of the time, is considered.

The article presents a comprehensive analysis of the Sonatina for trombone and piano by J. Castared, identifying compositional features (three-part structure, the main compositional technique of rhythmic and harmonic variations) that combine impressionistic and neoclassical elements of the style. This work reveals the technical and expressive potential of the trombone, raising its status as a solo instrument in chamber music.

The study has shown that the Sonatina for trombone and piano is an important stage in the development of chamber music of the twentieth century, which accumulates innovative approaches and reliance on French musical traditions. The conclusions of the article emphasise the significance of this work not only for the development of the trombone repertoire, but also for the expansion of the genre boundaries of chamber music in general.

J. Castared's compositional skills confirm his role as an innovator who was able to combine the national with the international, creating music that influenced the further development of the genre.

Key words: Jacques Castared, Sonatina for trombone and piano, genre and style features, structural analysis, chamber music, neoclassicism, impressionism.

Вступ. Творча постать Жака Кастареда (1926–2014) займає провідні позиції в історії французької музики ХХ ст., його творчий доробок охоплює майже повний спектр традиційних жанрів, в яких він працює у своєму власному композиторському стилі, що ґрунтується на квінтесенції неокласицизму та імпресіонізму.

Саме співвідношення жанрово-стильових елементів його композиторського профілю розглядатиметься в цій статті на матеріалі Сонатини для тромбона та фортепіано, яка датується 1957 роком. Цей твір вже довгий час очолює репертуарні списки конкурсних та фестивальних програм, тож можна вважати його

одним із провідних камерних творів у репертуарі сучасних тромбоністів.

Стильове розмаїття сонатини відображає унікальний композиторський почерк Ж. Кастареда, який поєднує елементи імпресіонізму та неокласицизму. У творі помітні впливи таких композиторів, як К. Дебюссі та М. Равель, з їх яскравою гармонією і кольоровими модуляціями. Неокласичні риси проявляються в чіткості форми та логічності тематичного розвитку.

Полістилістика Ж. Кастареда нашаровується на жанрові засади твору, підкреслюючи як традиційні, так і новаторські аспекти. Це створює багатий звуковий ландшафт, який розкривається повною мірою завдяки інтерпретації та виконавському стилю безпосередньо музикантів.

На нашу думку, виконавці, які звертаються до цього твору, повинні не лише володіти високою технічною майстерністю, але й розуміти композиторський задум та стилістичні особливості. Інтерпретація Сонатини для тромбона та фортепіано Ж. Кастареда вимагає від виконавців, в першу чергу, здатності передати емоційний зміст і динамічні контрасти твору.

Отже, постановка проблеми охоплює кілька ключових аспектів: жанрово-стильові особливості твору, їх вплив на структуру та форму сонати, а також на специфіку виконавської інтерпретації. Комплексне дослідження цих питань сприятиме розширенню знань про музичну спадщину Ж. Кастареда та його внесок у світову музичну культуру.

Матеріали та методи. Дві засадничі категорії музикознавства, на яких ґрунтується більшість дослідницьких робіт, потрапляють в спектр універсалій, що притаманні науковому мисленню й є виміром дослідницького пошуку.

Не дивлячись на це, теоретичному переосмисленню наукового доробку ХХ ст. присвячена не така велика кількість робіт. А це є дуже важливим аспектом, без якого не може еволюціонувати наукова думка.

Серед тих нечисленних суто теоретичних робіт необхідно згадати науковий доробок О. Коменди, в якому вона послідовно доводить тектонічні зміни в історичному побутуванні традиційних жанрів. Так, говорячи про нове емпіричне сприйняття універсалії «жанр» вона пише, що «...по мірі звільнення музики від прикладних задач, а також по мірі зростання самосвідомості творчої індивідуальності, твір поступово переставав бути втіленням певного типу, перетворюючись у неповторний феномен, що не зводився до тих чи інших норм» [1, с. 123].

Тобто на сучасному етапі можна вважати, що від всіх жанрових ознак, які можуть бути вже не релевантними, залишається лише стрижень жанрового інваріанту.

Якщо говорити безпосередньо про камерну сонату, то важливим зауваженням є думка Н. Базіної про те, що «...індивідуальний підхід кожного композитора до зламу стереотипів і пошук нових виразних можливостей в жанрі камерної сонати для двох інструментів, призвів до того, що спільним є лише жанрова приналежність» [2, с. 55].

Отже, стабільні ознаки (жанровий інваріант) камерної сонати для двох інструментів забезпечують її стійке місце в музичній традиції, водночас надаючи простір для творчих експериментів та інтерпретацій.

Своєю чергою, О. Дубка, детально досліджував європейську камерну сонату саме для тромбона та фортепіано та запропонував власну типізацію за стилем, виділяючи такі критерії: «...історичного, національного, композиторської та виконавської шкіл, індивідуально-авторського стилю» [3, с. 77].

Крім цього він надає ґрунтовне розшифрування власної типізації. На його думку, наприклад «...історичний стиль реалізується в моделях, означуваних як барокова, класицистська, романтична, авангардна, поставангардна тромбонова соната. Національна стилістика увиразнюється у тематизмі та формі тромбонових сонат, а також через виконавські школи, які склалися та функціонують у тій чи іншій країні» [3, с. 77-78].

Але найголовнішим критерієм у класифікації сонат для тромбона (або за його участі) О. Дубки, як він стверджує, є «...стиль творчих особистостей – композитора і виконавця, а також, що у тромбоновій практиці досить часто зустрічається – змішаний композиторсько-виконавський стиль» [3, с. 78].

Тож, як бачимо, станом на сьогодні наявна достатня теоретична база наукового осмислення універсальних категорій музикознавства, створених українськими вченими за останні кілька десятиліть, для перегляду усталених уявлень про репертуарні твори сучасних виконавців.

Результати дослідження. Сонатина для тромбона та фортепіано (1957) Ж. Кастареда продовжує привертати увагу дослідників, виконавців та музикознавців завдяки своїй незвичній жанрово-стильовій структурі.

Як вже згадувалося, у творах європейських композиторів другої половини ХХ ст. збереглися лише найбільш стабільні жанрові ознаки (жанровий інваріант). Вважаємо за необхідно уточнити, що саме до нього відноситься.

– *Циклічність з контрастом між частинами.* Камерна соната для двох інструментів зазвичай складається з кількох частин, традиційно трьох або чотирьох. Типова форма включає швидко першу частину в сонатній формі, повільну ліричну другу частину, третю частину у формі менуету або скерцо, і завершальну частину, часто у формі рондо або сонатної форми.

– *Діалогічність.* Однією з ключових ознак жанру є діалог між двома інструментами. Кожен з інструментів виконує не лише акомпанувальну роль, але й виступає як рівноправний партнер. Це забезпечує динамічний обмін музичними фразами та темами, створюючи багатогранний звуковий ландшафт.

– *Темброва драматургія.* Використання двох різних інструментів надає можливість для тембрової контрастності та використання їх семантичних властивостей. Наприклад, в нашому випадку, поєднання тромбона та фортепіано дозволяє створити широке спектральне звучання, де кожен інструмент додає свої унікальні темброві відтінки.

Попри сталість основних ознак, камерна соната залишається гнучким жанром, який дозволяє композиторам втілювати різноманітні стильові та індивідуальні особливості. Це робить кожен сонату унікальною і цікавою як для виконавців, так й для слухачів.

Щодо Сонатини для тромбона та фортепіано Ж. Кастареда ці ознаки є актуальними. Композитор використовує традиційну тричастинну структуру, проте наповнює її новими гармонічними та ритмічними рішеннями.

Наприклад, він інтегрує французькі національні риси у свою музику, зокрема, використання модальних оборотів та специфічної мелодики, характерної для французької музики ХХ століття (естетика імпресіонізму К. Дебюссі та М. Равеля).

Своєю чергою, риси неокласицизму проявляються у строгій архітектоніці форми та ясності тематичного матеріалу. Разом з тим, досить відчутний вплив модернізму, що виявляється у складній ритмічній організації та використанні поліфонічних технік.

Крім цього, Ж. Кастаред використовує розширені тональні структури та часті модуляції, що надає твору динамічного розвитку та колористичного розмаїття. А окремі вкраплення джазових гармоній вносять додаткові штрихи до стилістичної багатогранності цього твору.

Зауважимо, що твір був написаний у повоєнний період, коли французька музика переживала період відродження й активного пошуку нових виразових засобів. Ж. Кастаред, як представник цього покоління, успішно поєднує традиції з новаторськими підходами, що робить його Сонатину для тромбона та фортепіано важливим етапом у розвитку репертуару для тромбона та фортепіано.

Твір складається з трьох частин, кожна з яких демонструє неординарність своєї внутрішньої драматургії та структури:

I частина – *Allegro vivo* – написана в сонатній формі, характеризується активним діалогом між тромбоном і фортепіано. Тематизм цієї частини має яскравий і динамічний характер, що створює напруження і рух. Основні драматургічні моменти включають:

– *Експозиція*. Представлення головних тем. Головна тема – яскрава та енергійна, викладена тромбоном, підкріплена ритмічно активним супроводом фортепіано. Характеризується гострими ритмами, акцентованими синкопами, що дозволяє говорити про вплив джазової музики, що підтверджується й гармонічним забарвленням. Побочна тема – контрастна, лірична, демонструє м'якість та плавність звучання тромбона, при цьому гострі ритмізовані елементи зберігаються в партії фортепіано.

– *Розробка*. Тематичний матеріал експозиції піддається складним варіаціям та модуляціям, що створює напруження і розвиває драматургічну лінію твору. Розробка транслює потужний заряд енергії (що підтверджується авторською ремаркою в тексті *energico*), який підсилюється широкими інтервальними стрибками в партіях фортепіано і тромбона, широким діапазоном, що забезпечує часопросторову глибину.

– *Реприза*. Повернення до початкових тем, знову з'являється вже знайома ритмоформула в партії фортепіано, що знаменує повернення початкового настрою цього твору, однак вже з новими емоційними відтінками та динамічними градаціями. Цей розділ містить кульмінаційний момент, який збігається з фінальним акордом цієї частини, де обидва інструменти об'єднуються у потужному звучанні.

II частина – *Andante sostenuto* – є ліричним центром твору, в якому тромбон демонструє свої виразні можливості, передаючи глибокі та різнопланові емоційні відтінки. Фортепіано підтримує і розвиває мелодичну лінію синкопованими акордами, додаючи гармонічні і текстурні фарби.

Ця частина побудована за принципом тричастинної форми (ABA). Середній розділ (B) приносить новий матеріал, емоційно більш драматичний і напружений, завдяки участі фортепіано в розвитку інтонаційного матеріалу. починаючи із середнього розділу фортепіано не лише акомпанує чи створює акордове тло, а й активно взаємодіє з тромбоном, додаючи текстурні і гармонічні шари, що збагачують загальне звучання.

III частина – *Allegro* – об'єднує тематичні елементи першої та другої частини, створюючи своєрідну арку. Інтонаційні елементи отримують активний ритмічний та мелодичний розвиток. Фінал відзначається бравурністю і технічною складністю, підкреслюючи рівноправну віртуозність обох виконавців.

Композитор використовує форму простого рондо. Основна тема фіналу енергійна та ритмічно складна, інтонаційно близька з головною темою першої частини.

Фінал відзначається багатством ритмічних варіацій, що надають цій частині динаміки та руху. Епізоди, що відтіняють рефрен, більш спокійного характеру створюють контраст та розгортають емоційну підготовку до кульмінації.

Фінал Сонатини досягає свого драматичного піку перед кодою, де обидва інструменти демонструють технічну майстерність і музичну експресію. Кода завершує твір потужним акордом, що символізує завершення драматургічно насиченого шляху музичної ідеї твору.

Загалом, можна сказати, що композиторський стиль Ж. Кастареда в Сонатині для тромбона та фортепіано характеризується поєднанням елементів французького імпресіонізму та неокласицизму. Композитор використовує яскраву гармонію, розширені тональні структури й складні ритмічні патерни, що створює унікальний звуковий світ.

Отже, в цьому творі можна виокремити два основних стильових спрямування:

– *імпресіонізм* – помітний вплив творчого доробку К. Дебюссі та М. Равеля, особливо у використанні кольорових гармоній і модуляцій, що передають настрій і атмосферу;

– *неокласицизм* – структурна чіткість і форма твору нагадують неокласичні тенденції, що були популярні в першій половині ХХ століття. Це виражається в ясності форми, логічності тематичного розвитку і суворій ритмічній організації.

Сонатина для тромбона та фортепіано Ж. Кастареда є видатним зразком камерної музики ХХ століття, що поєднує традиції й новаторство. Жанрово-стильові особливості твору відображають складний синтез імпресіоністичних та неокласичних елементів, створюючи яскравий та динамічний музичний образ. Вибір саме тромбона в якості тембрового образу в цьому творі не є традиційним для періоду часу, коли цей твір був створений.

Висновки. Сонатина для тромбона та фортепіано Ж. Кастареда відображає симбіоз жанрових і стильових особливостей, традицій та новаторства. Дослідження жанрово-стильових аспектів цього твору дозволяє глибше зрозуміти його значення в контексті французької музичної культури того часу.

Вибір тромбона як сольного інструмента в камерному жанрі є нетрадиційним і демонструє сміливість композитора у розширенні музичних можливостей цього інструмента. Ж. Кастареду вдається розкрити тромбон не лише як оркестровий чи джазовий інстру-

мент, але і як рівноправного партнера фортепіано в камерній музиці.

Композиційні особливості сонатини, включаючи її тричастинну структуру, багатство ритмічних і гармонійних варіацій, а також внутрішню драматургію, свідчать про поєднання імпресіоністичних і неокласичних елементів, які складають палітру фарб музичної мови Ж. Кастареда.

Цей твір є важливим вкладом у репертуар для тромбона, демонструючи його технічні й виразні можливості. Ж. Кастаред значно сприяв підвищенню статусу тромбона як сольного інструмента і стимулював подальший інтерес композиторів до написання творів для цього інструмента в камерному жанрі.

У підсумку, Сонатина для тромбона та фортепіано Ж. Кастареда є значущим твором у музичній літературі ХХ століття, що потребує подальшого дослідження для розкриття глибинних граней інтерпретаційного потенціалу цього твору.

Література:

1. Коменда О. Поняття жанру в сучасному музикознавстві. *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ, 2009. Вип. 3. С. 120-140.
2. Базіна Н. Композиторські та виконавські інтерпретації жанру: на прикладі сонати для скрипки та фортепіано М. Равеля. *Актуальні питання гуманітарних наук. Мистецтвознавство*. Дрогобич: Видавничий дім "Гельветика". 2023. Вип. 62. Том 1. С. 54-60.
3. Дубка О. Соната для тромбона у творчості зарубіжних та українських композиторів ХХ – початку ХХІ століть: дис. канд. мистецт-ва. Харків, 2020. 201 с.

References:

1. Komenda O. (2009) Poniattia zhanru v suchasnomu muzykoznavstvi [The concept of genre in contemporary musicology]. *Muzychna ukrainistyka: suchasnyi vymir*. V. 3. Pp. 120-140. [in Ukrainian]
2. Bazina N. (2023) Kompozytorski ta vykonavski interpretatsii zhanru: na prykladi sonaty dlia skrypky ta fortepiano M. Ravelia [Composers' and Performers' Interpretations of the Genre: on the Example of Ravel's Sonata for Violin and Piano]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. Mystetstvoznavstvo*. Vyp. 62, tom 1. Pp. 54-60. [in Ukrainian]
3. Dubka O. (2020) Sonata dlia trombona u tvorchosti zarubizhnykh ta ukrainykykh kompozytoriv XX – pochatku XXI stolit [Sonata for trombone in the works of foreign and Ukrainian composers of the XX – early XXI centuries] : dys. kand. mystetstvoznavstva. Kharkiv. 201 p. [in Ukrainian]

МЕНТАЛЬНІ ІНТЕНЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНУ Й АВАНГАРДУ ТА ЇХ ВТІЛЕННЯ У КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ ГАЛИЦЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ.

Лазечко Назар Володимирович,

аспірант кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
ORCID ID: 0009-0004-9833-3440

У статті висвітлюється соціокультурна зумовленість сформування стилевих парадигм модерну та авангарду в музичній творчості галицьких композиторів п. трет. ХХ ст. Первинним сенсом цієї зумовленості виявилися світовідчуттєві протиріччя поміж модальностями «просвітянсько-культурницької (П. Куліш) та «націєтворчої (М. Драгоманов) парадигм, кожна з яких усталювала власні пріоритети становлення національної державності України та питомих рис української етнонаціональної собітотожності як ментального архетипу. Однак, якщо перша ініціювала пріоритети етнічної форми ідентичності (принципово замкнена формація, що відмежовує «своє» супроти «чужого»), то інша – національну форму ідентичності (принципово розімкнена формація, що покладається на асиміляцію власного культурного здобутку в напрямі резонування із «собі подібними» в контексті світової культури). Кожна із заданих форм ідентичності зумовила «стильові образи» музичної творчості галицьких композиторів п. трет. ХХ ст.: «постромантичну» (хорові твори композиторів Перемиської школи та Ф. Колесси; жанрова форма «старогалицької елегії»; концертна діяльність товариства «Просвіта») та, власне, модерну й авангардну (камерно-інструментальна творчість В. Барвінського та Н. Нижанківського). Протиставність обох «образів» виразно позначилася на цілеспрямованій адаптації саме інструментальних типів жанрових форм, що значило активну асиміляцію академічного досвіду європейського зразка і визначило «модерність» та «авангардність» творчих пошуків. Очевидність цих пошуків засвідчувало опанування такими жанровими формами, як: соната, камерно-інструментальний ансамбль та симфонічна рапсодія (В. Барвінський); прелюдія та fuga (Н. Нижанківський) тощо. Осібним порядком вирізняються також жанрові форми фортепіанної прелюдії та фортепіанного циклу (В. Барвінський), у яких репрезентовано не лише асиміляцію академічних форм творення інструментального тематизму, але також оригінальні способи їх етнонаціональної ідентифікації, які різнилися із зразками творчості класика української національної композиторської школи М. В. Лисенка саме як вияви «модерну» (від «новий», «сучасний») та авангарду (від «передовий»).

Ключові слова: світовідчуттєві модальності, ментальні архетипи, модерн, авангард, етнонаціональна ідентичність.

Lazechko Nazar. Mental intentions of Ukrainian modern and avant-garde and their implementation in the musical work of Galician composers of the third half of the XX century

The article highlights the socio-cultural conditionality of the formation of the style paradigms of modernity and avant-garde in the musical works of Galician composers of the third half of the twentieth century. The primary meaning of this predetermination was the worldview contradictions between the modalities of the “enlightenment-culturalist (P. Kulish) and “nation-building (M. Dragomanov) paradigms, each of which established its own priorities for the formation of Ukraine's national statehood and the specific features of Ukrainian ethno-national identity as a mental archetype. However, while the former was initiated by the priorities of the ethnic form of identity (a fundamentally closed formation that distinguishes between “one's own” and “someone else's”), the latter was initiated by the national form of identity (a fundamentally open formation that relies on assimilating one's own cultural achievements in the direction of resonating with “one's own kind” in the context of world culture). Each of these forms of identity determined the “stylistic images” of the musical creativity of Galician composers of the third century. XX century: “post-Romantic” (choral works by composers of the Przemysl school and F. Kolessa; genre form of “Old Galician elegy”; concert activities of the “Prosvita”) and, in fact, modern and avant-garde (chamber and instrumental works by V. Barvinsky and N. Nyzhankivsky). The opposition of the two “images” clearly affected the purposeful adaptation of instrumental types of genre forms, which meant active assimilation of the European academic experience and determined the “modernity” and “avant-garde” of creative searches. The obviousness of these searches was evidenced by the mastery of such genre forms as the sonata, chamber instrumental ensemble, and symphonic rhapsody (V. Barvinsky); prelude and fugue (N. Nyzhankivsky), etc. The genre forms of the piano prelude and piano cycle (V. Barvinsky) are also distinguished in a special way, which represent not only the assimilation of academic forms of creating instrumental themes, but also original ways of their ethno-national identification, which differed from the examples of the works of the classic of the Ukrainian national composing school M. Lysenko precisely as manifestations of “modern” (from “new”, “modern”) and avant-garde (from “advanced”).

Key words: worldview modalities, mental archetypes, modernity, avant-garde, ethno-national identity.

Вступ. Об'єктивність висвітлення культуротворчих та стилуєтворювальних ініціатив у творчості галицьких композиторів періоду п. трет. ХХ ст. значною мірою залежить від врахування непростих геополітичних обставин життя регіону та їх наслідків у культурницькій площині. З одного боку – це очевидна обмеженість

культурно-освітнього простору в його питомому національному спрямуванні; з іншого – цілюща сила міжкультурних зв'язків, що втілювалися шляхом професійного вишколу галичан у престижних європейських музично-освітніх закладах (будапештська та пражська консерваторії). Важливо враховувати, що переймання досвіду

академічного усадження композиторського письма тісно пов'язувалося з інтенціями становлення національних композиторських шкіл, що як феномен зростає у полі «весни народів» і мав «кореневищем» естетичні засади Романтизму. Однак, історичний перебіг епох завжди має власну «перехідну фазу»: на теренах Галичини такою фазою і був «модерн», що має своїм аналогом поняття «сецесія» (букв. «відступ»). Щоправда, з віддалі часу явища модерну та сецесії віднайшли своє узагальнення у понятті «авангард» – такому позначенні, що утверджує не стільки проміжний характер історичних епох та стилів, скільки докорінну зміну стильової парадигми – з «романтичної» та «модерністичну». Звідси – формулювання *мети дослідження*: визначити ментальні інтенції українського модерну та авангарду у соціокультурному просторі Галичини п. трет. ХХ ст.

Матеріали та методи. Дослідження питомих рис «модерну» як такого культурного феномена, що привідкриває обрії доби Модернізму як панівної для усього ХХ ст. метаформи стилеутворювальних процесів Інтенціонального періоду історії музики, становить чималий аналітичний доробок сучасних українських музикознавців. З-поміж них особливий інтерес становлять ті напрацювання, де вперше поняття «модерн» розглядається як особне стильове явище; причому – у наближеному сенсі щодо поняття «авангард» (Т. Гуменюк [1], М. Каралос [3], О. Кушнірук [6], М. Ржевська [7]). Крім того, увагу привертають сучасні музикознавчі розвідки етнологічного спрямування, у яких питання етнонаціональної ідентифікації професійної музичної творчості згідно з матрицями етнічної та національної форм ідентичності тісно збігається з ментальними інтенціями соціокультурного простору Галичини п. трет. ХХ ст. (М. Ярко [9; 10])

Методи дослідження: історико-культурологічний; етнологічний; структурно-семантичний.

Результати. Щодо розуміння понять «модерн» та «авангард» у їх культурологічному значенні доводить говорити про особливий спосіб світовідчуття – його *психоемоційну домінанту*, що визріла на межі історичних епох і свідчила про наміри тотального оновлення художньо-естетичної системи під виглядом «нового стилю» естетизації предметно-просторового середовища (маються на увазі широкі сфери його розповсюдження – у побуті, архітектурі, малярстві, літературі й поезії). На сьогодні, зокрема, маємо можливість вести мову про «*духовну спадщину модерну*» як особливий вид світорозуміння та самосвідомості; й навіть більше – як «стиль життя» (богемність). Та його підоснови ще зберігали тісний зв'язок з, так би мовити, «чистим» Романтизмом: маються на увазі ментальні інтенції хворобливого томління, меланхолії, песимізму безвиході, приреченості. Але що суттєво – вони перетворилися на «ознаки буденності» й «гарного тону» водночас, хоча при цьому типовий для Романтизму так званий «байронівський дендизм» набув згущеного характеру та химерних настроєвих барв у душі «кінця стилю».

Щодо загального «образу» модерну як явища стильового порядку вельми важливою є згадка про його художньо-естетичну спорідненість із *символізмом* –

мистецькою течією, що як концепція заповонила творчий простір межі ХІХ–ХХ ст. Йдеться зокрема про те, що «модерн активно використовує образи-символи, а не просто “живиться” ідеями символізму, особливо тими, що підкреслюють внутрішню суть образу-символу як основного об'єкта художнього пізнання, об'єкта, що вимагає здогадки, інтуїтивного осягнення, певного теургічного акту» [3, с. 65].

Та поміж тим, загально власне «модерн» позначений «слідом» Романтизму, що входить до передісторії модерних інтенцій. І саме у такому варіанті модерн формується як «відкритий стиль», прозоріннями самосвідомості якого послуговувалося мистецтво усього ХХ ст. Саме тому сучасні дослідники схильні вважати, що попри антиномію явищ модерну та авангарду, їх сильний новаторський посыл спільно торкнувся пошуків незаних виразових засобів як нових можливостей мистецького «амплуа». Щоправда, власне радикальні новаторські інтенції закріпилися саме за «авангардом»; за «модерном» – джерела романтичних орієнтацій, що переросли у явище «сецесії» під впливом віденського *secession* 'у [3, с. 66].

Так, як зразок «нового стилю», модерн та сецесія одразу ж набули чіткої *концепційної вираженості*, що спостерігалася у множині мистецьких творів та форм культурницького простору Галичини (журнал «Світ» та часопис «Будучність», творчі товариства зразка «Молодомузівці» тощо). У музичній творчості галицьких композиторів – це колоритність гармонічної мови, багатий «декор» фактури за рахунок її активної мелодичної поліфонізації, плинність композиційної форми поряд з тенденціями до «мініатюризації» та «мозаїчності» структуротворчих прийомів, затребуваність «мотивів-символів» як моделюючих «знаків» музичного «сюжету». Водночас – це також пріоритет любовної лірики в її елегантній споглядальній модальності; увага до загостреної психологізації образного змісту; захоплення декоративною зображальністю та загальна «камернізація / суб'єктивізація» творчого задуму.

Осібний аспект концептуальної характерності «модерну» та «авангарду» – це витворений ними *новітній спосіб стилеутворення*, що засновується на активному впровадженні «маневру» стильових запозичень під виглядом «*алюзій*» (букв. – вид непрямого цитування, натяк). Вплетені в авторську модель інтонаційного рельєфу музичного тематизму, такі «алюзії» (фрагменти тематизму творів західноєвропейського зразка) були покликані свідомо свідчити про культуротворчі ініціативи вже «нового» варіанту українського національного стилю – асимільованого із загальноєвропейським досвідом. Інакше кажучи, алюзійний спосіб розвитку національного стилю свідчив про його «модерність» та «авангардність» – надто вже далекими були «маневри» *стилізації етнохарактерного матеріалу*, що визначало ментальну ідентичність класичного творчого матеріалу кінця ХІХ ст. в означеннях послідовного музичного «націоналізму» як процесу *мікроіндивідуалізації* (хорові твори композиторів Перемиської школи та Ф. Колесси; жанрова форма «старогалицької елегії»;

концертна діяльність товариства «Просвіта»). Натомість спосіб алюзійного розвитку нового українського національного стилю мав покликанням його повноправне функціонування в системі світового культурного контексту як «резонування із собі подібними» (також національно структурованими системами) вже за матрицями *національної форми ідентичності* як певного рангу «собітотожності» [9]. Її етнологічна мотивація, що фіксує модальну характерність категорії «національного» і представляє її у вигляді складно-організованої системи з власним вектором самоорганізації як культурно-психічного феномена, покладається на уявлення про процес *макроіндивідуації*. Це надає можливість чітко ставити питання щодо артикулювання комунікативно-рецептивних (як генеративних) аспектів українського модерну та авангарду; тобто як типів художньої моделі з власними культурологічними параметрами, які констатують інноваційні зміни у художній свідомості та її концептуальних зрізах. Самі ж інновації слід розуміти як історично зумовлені: вони свідчать про «*фазу європеїзації*» (Я. Ярема [8, 40]) – феномена, що когнітивно повідомляє про сенс унікальної соціокультурної ситуації в Галичині; а саме: «переходовий час кристалізації ново-української духовості», «змагання зрівняти під кожним оглядом з народами Європейського Заходу, що його засвідчує експансія назовні в напрямі опанування реального світу» [8, 42]. Зазначимо також, що у цьому судженні йдеться про ознаки «психічної еволюції» та її виявів в акціях «свідомої самокультури» – усвідомленні «у висліді свого національного пробудження деяких недочас в порівнянні з іншими народами» [там само]. Причому, психічні вияви «фазу європеїзації» – це не лише ознаки, що є «характеристичним для всякого переломового часу», а передовсім відбиток глибоких соціально-політичних змін, що «не можуть залишитися без глибокого впливу на психіку народу» [8, 42].

Наведені зауваги визнаного галицького дослідника п. трет. ХХ ст. Я. Яреми цілком правомірно висуюють акцентом аналіз ситуативної соціокультурної заданості соціокультурних явищ. У нашому випадку – це можливість достовірного тлумачення понять «модерн» та «авангард» під виглядом самостійних стильових (системних) утворень як таких, що є спрямованими на *інновацію* (букв. – нововведення). А це – вибрані цінності, що виражають історичний момент через особистість митця в умовах «духовної ситуації часу» (вислів К. Ясперса); тобто – коли з'ясовується соціоісторична генеза та психологічно-рецептивна компонента самого стилю в сенсі широко трактованої його «предметності» та смислових полів у системній організації ресурсів музичного мовлення.

Так, яскравим зразком «модерності» та «авангардності» музичного мовлення є Фортепіанна соната В. Барвінського. Її концептуальні сегменти втілюються засобом «тем-символів» та «знаків» рівня «інтонаційних формул», що позначають собою:

– смислову фундаментальність барокових «корпускул» як модального відтінку постулатів теологічної концепції світовідношення;

– смислозаданність життя у магії обряду засобом формульної семантизації міфопоетичних уявлень;

– щиросердність модусу українського психотипу та рефлексивність як модальну форму кордоцентризму (тут – епістема «філософії серця»), що втілюються у такій мислеформі, як «пісенність».

Важливо зауважити: заявлені образно-смислові значення утворюють собою неоднорідний по своїй суті *конгломерат світоглядних ідей*, про які доцільно мислити в означеннях *сегментів концепції твору*:

- бароковий;
- міфопоетичний;
- рефлексивний.

За кожним із сегментів концепції цієї Сонати закріплюється також певний *ментально-смисловий «знак»*:

- усталеного (бароковий сегмент);
- морально-етично належного (міфопоетичний сегмент);
- потенційно можливого (рефлексивний сегмент).

Відповідно, неоднорідність концептуальних сегментів твору виявляє себе на мовно-стилістичному рівні в якості окремих «*семантем*» або ж *лексичного оснащення*, що стабільно виявляють себе у різних епізодах композиційної форми.

Наприклад, ментально-смисловий знак «усталеного» (бароковий сегмент концепції) простежується у манері органного прелюдіювання, конфліктного тематичного протистояння, часо-вимірювальному характері ритму та застосуванні техніки фуґи (остання частина Сонати). Знаковим сенсом володіє також образ-символ «античної колони», що його асимільовано Класицизмом у фактурі хорального типу. Власне акордовий масив є сталим інтонаційним компонентом тематизму Сонати, що як «знак» досконалості, гармонії й духовного суголосся посилений темповою помірністю та наближеною до остинатності сталістю метро-ритмічної формули. Відтак, мовленнєво-стилістичні знаки «барокового» сегменту концепції Сонати визначають її «мовленнєвий код» у відповідній модальності – типово теологічної зосередженості та аскетизму вираження.

Своєю чергою, ментально-смисловий знак «належного» (міфопоетичний сегмент концепції) увиразнюється Барвінським «в дусі» календарно-обрядового фольклору – досконалої модальної форми міфопоетичної ментальності, яка у музично-стилістичному плані не має зв'язку з раціонально-смисловими синтаксичними інтенціями класичного масштабно-тематичного структурування. Натомість композитор вдається до асиміляції «формульного» складочисельного принципу організації п'ятискладової колядкової структури $(5+3)+(5+2)+(5+5)$, що як символ досконалого розпорядку буття виконує в концептуальній структурі Сонати роль своєрідної «міфологеми»: заголовний тематичний матеріал – це «субстанція», з якої увесь наступний тематизм зростає і «живе» на зразок лістівського принципу монотематизму, коли щедрий на конструктивні рішення тематизм твору циклічної будови «зроджується» з однієї «тематичної ідеї». Примітно, однак, що присутність цього автентичного образу є неначе відстороненою:

він наділений модальністю споглядання та філософічності водночас. Ці риси забезпечують йому ефекти «вчування» у простір – квінтовий форшлаг «знизу» до «вгорі» розташованого тонічного співзвуччя, пунктовані репетиції «взятого» співзвуччя, «танучий» плин кінцевого акорду у кінцевих зворотах. Стилістично оригінальною є також техніка регістрово-динамічного колоруювання (третя октава в гучності *pianissimo*), що в поєднанні з пунктованою ритмікою творить ілюзію прозорості із звучанням різдвятих дзвіночків.

Стилістичні прикмети ментально-смыслового знаку «потенційно можливого» (концептуальний сегмент рефлексії) пов'язані з такою історично відомою модальністю музичного тематизму, як «фігуральність фактурного образу» – алюзія на брамсівський фортепіанний стиль. Її доповнюють: нерівномірні метро-ритмічні співвідношення; монотематизм; оригінальне вирішення ідеї «руху» як того, що йде «зсередини» (принципово нестабільне тонально-функціональне мислення із безстанними тональними зсувами, завуальованими функціональними спрямуваннями гармонічних зворотів, абстрактно-логічною тотожністю споріднених тональностей *Des-dur/Cis-dur*). Тобто, власне «рух» виражається як прихована закономірність, що «відкривається» назовні під виглядом неусвідомленого. Показово також, що Барвінський структурує тематичний матеріал лише приблизно до класичного канону (розсудкова вольова раціональність співвідношень «метричного такту», симетрії, «квадрату», періодичності), вдаючись радше до алюзії на членування через повторність. До того ж «некласичною» є вже сама метро-ритмічна ситуація: у Сонаті «пульсуе» не тактово-метричний, й навіть не синтаксичний, а *виразовий акцент*.

Ще одна яскрава закономірність щодо «модерності» й «авангардності» музичного мовомислення накреслюється при аналізі структурно-семантичних особливостей фортепіанних Прелюдій того ж таки Барвінського. Найважливіша з них – це витворений композитором тип «суцільно-варіаційної форми»: такий тип композиційного плану покладається на свідоме нівелювання «кордонів» власне варіацій, їх стирання засобом безстанного варіювання. У цьому – суть рефлексивної модальності, що має витоками епістему «філософії серця» (визначення П. Куліша) і свідчить про кордоцентризм та рефлексивність українського національного психотипу.

Додамо також згадку про камерно-ансамблеві твори Барвінського (тріо, квартет, квінтет та секстет), а також

про твори для скрипки і фортепіано, для віолончелі і фортепіано, де власне фортепіано виступає не просто «тембровим партнером», а значною мірою спричиняє народження і формування концептуального зрізу композиційної форми. Поцінування цієї частки творчої спадщини композитора дослідники виражають у судженнях щодо справжності його професійного вишколу – того, чого так не вистарчало в українській музичній творчості «доби аматорства» (визначення Л. Кияновської [4, с. 19]; а саме – вправного оперування академічними композиційно-драматургічними прийомами та техніками тематичного структурування в їх унікальному втіленні на ґрунті вже новітніх світосприймальних інтенцій, що мають витоками пізньоромантичну, імпресіоністичну та етнохарактерну стилістику.

Не менш знаковими стосовно опанування новітніми прийомами музичного мислення в модерному та авангардному дусі є фортепіанні твори Н. Нижанківського: композитор вдається до *експресіоністської манери вираження*, чим засвідчує зародження *неостильових* явищ в українській музичній культурі. Так, його Прелюдія та Фуга – це образок необарокової моделі стилю, інтерпретуюча природа якого свідчить про принципову ментальну неоднорідність стильового інваріанту. Зокрема, у системі музично-мовленнєвих ресурсів – це очевидне розкладення тонально-гармонічної парадигми, що увиразнює гіпертрофований хворобливо-чуттєвий тонус музичного вираження.

Висновки. На сьогодні завдання щодо типологізації явищ модерну та авангарду є методологічно суперечливим через притаманний для них конгломерат художньо-естетичних тенденцій (символізм, імпресіонізм, експресіонізм) та різномовність суджень щодо «нового» українського національного стилю. Очевидним, однак, є те, що явища українського модерну та авангарду органічно влітаються в «образ» такого мегаперіоду історії музики, як Модернізм з його інтенціональними інтенціями. Подальші напрацювання з порушеної проблематики бачаться у зв'язку з неупередженим аналізом етнонаціональної ідентичності української музичної творчості, що історично пов'язана з процесами мікроіндивідуалізації (матриці етнічної форми ідентичності) та макроіндивідуалізації (матриці національної форми ідентичності). Стильова «відкритість» українського модерну та авангарду – це те, що яскраво відтворено у музичній творчості галицьких композиторів п. трет. ХХ ст. і тим самим заслуговує на аналітично адекватну герменевтичну рецепцію.

Література:

1. Гуменюк Т. Із століття в століття: парадигмальний вибір в естетичній теорії. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Вип. VI. Ч. I. Київ, 2001. С. 56–69.
2. Зав'ялова О., Ярмо М. Сучасні алгоритми тлумачення історії музики: епістемологічний дискурс. *Культурологічна думка* : збірник наукових праць. Том 22, № 2. Київська Академія мистецтв України. К., 2022. С. 8–16. Київ : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2022. № 22. С. 8–16.
3. Каралюс М. Стильові доміанти модерну в українському мистецтві. *Студії мистецтвознавчі : Театр. Музика. Кіно*. Чис. 3(31) : НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2019. С. 64–69.
4. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. : монографія. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.

5. Коменда О. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю. *Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії* : зб. наук. праць. Вип. 9. Київ : НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. С. 113–118.
6. Кушнірук О. Музикознавча інтерпретація стилю модерн у працях Ірини Скворцової та Євгенії Кривицької. *Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії* : зб. наук. праць. Вип. 10. Київ : НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2010. С. 69–72.
7. Ржевська М. Модернізм і авангард: до уточнення змісту понять. *Музична україністика: сучасний вимір* б збірник наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства, професора, члена-кореспондента Академії мистецтв Алли Терещенко. Київ–Івано-Франківськ : видавець Третяк І. Я., 2008. Вип. 2. С. 50–62.
8. Ярема Я. Українська духовність в її культурно-історичних виявах. *Перший український педагогічний конгрес, 1935*. Львів : накладом товариства Рідна школа, 1938. С. 16–88.
9. Ярмо М. Алгоритми аналізу етнонаціональної ідентичності української музичної творчості як філософсько-методологічна проблема. *Проблеми гуманітарних наук* : наукові записки Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2017. Вип. 37 «Філософія». С. 190–202.
10. Ярмо М. Інструментальна творчість Василя Барвінського в герменевтичному полі сучасної музикознавчої думки : монографія. Дрогобич : Видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2013. 242 с.

References:

1. Humeniuk T. (2001) Iz stolittia v stolittia: paradygmalnyj vybir v estetychnij teorii [From century to century: paradigmatic choice in aesthetic theory]. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky hudozhnoi kultury*. Vyp. VI. Tch. I, pp. 56–69 [in Ukrainian].
2. Zavyalova O., Yarko M. (2022) Sutchasni alhorytmy tлумatchennia istorii muzyky: epistemologitchnyj dyskurs [Modern algorithms for interpreting the history of music: epistemological discourse]. *Kulturologitchna dumka : zbirnyk naukovykh prats*. Kyivska Akademiia mystetstv Ukrainy; Instytut kulturologii Natsionalnoi akademii mystetstv Ukrainy. Tom 22, № 2, pp. 8–16 [in Ukrainian].
3. Karalyus M. (2029) Stylovi dominanty modernu v ukrainskomu mystetstvi [Style dominants of modernity in Ukrainian art]. *Studii mystetstvoznavtchi : Teatr. Muzyka. Kino*. Tch. 3(31) : NANU, IMFE im. M. T. Rylskogo. Kyiv, pp. 64–69 [in Ukrainian].
4. Kyianovska L. (2000) Stylova evoliutsiia galytskoi muzychnoi kultury XIX–XX st. : monografiia. [Stylistic evolution of Galician musical culture of the nineteenth and twentieth centuries: a monograph]. Ternopil: Aston. 339 p. [in Ukrainian].
5. Komenda O. (2009) Muzykoznavtchi interpretatsii poniattia stylu [Musicological interpretations of the concept of style]. *Ukrainske mystetstvoznavstvo : materialy, doslidzhennia, recenzii* : zb. nauk. prats. Vyp. 9. Kyiv : NANU, IMFE im. M. T. Rylskogo, pp. 113–118 [in Ukrainian].
6. Kushniruk O. (2020) Muzykoznavtcha interpretaciia stylu modern u pratsiah Iryny Skvortsovoi ta Yevgenii Kryvytskoi. [Musicological interpretation of the Art Nouveau style in the works of Iryna Skvortsova and Yevheniia Kryvytska]. *Ukrainske mystetstvoznavstvo : materialy, doslidzhennia, racenzii* : zb. nauk. prats. Vyp. 10. Kyiv : NANU, IMFE im. M. T. Rylskogo, pp. 69–72 [in Ukrainian].
7. Rzhavska M. (2008) Modernizm i avangard: do utotchnennia zmistu poniat [Modernism and avant-garde: to clarify the content of the concepts]. *Muzytchna ukrainistyka: sutchasnyj vymir* : zbirnyk naukovykh statej na poshanu doktora mystetstvoznavstva, profesora, tchlenu-korespondenta Akademii mystetstv Ally Tereshchenko. Kyiv–Ivano-Frankivsk : vydavets Tretiak I. Ya. Vyp. 2, pp. 50–62 [in Ukrainian].
8. Yarema Ya. (1938) Ukrainska duhovnist v ii kulturno-istorychnyh vyjavah. [Ukrainian spirituality in its cultural and historical manifestations]. *Pershyj ukrainskyj pedagogitchnyj kongres, 1935*. Lviv : nakladom tovarystva Ridna shkola, 1938, pp. 16–88 [in Ukrainian].
9. Yarko M. (2017) Alhorytmy analizu etnonatsionalnoi identychnosti ukrainskoi muzychnoi tvortchosti yak filosofsko-metodologitchna problema. [Algorithms for analyzing the ethno-national identity of Ukrainian musical creativity as a philosophical and methodological problem]. *Problemy humanitarnykh nauk : naukovy zapysky Drogobyt'skogo derzhavnogo pedagogitchnogo universytetu imeni Ivana Franka*. Drogobut'ch : Redaktsijno-vydavnytchyj viddil Drogobyt'skogo derzhavnogo pedagogichnogo universytetu imeni Ivana Franka, 2017. Vyp. 37 «Filosofia», pp. 190–202 [in Ukrainian].
10. Yarko M. (2013) Instrumentalna tvortchist Vasyla Barvinskogo v hermenevtychnomu poli sutchasnoi muzykoznavtchoi dumky : monografiia [Vasyl Barvinsky's instrumental works in the hermeneutic field of modern musicology: a monograph]. *Drogobytch : Vydavnytchyj viddil Drogobyt'skogo derzhavnogo pedagogitchnogo unaversytetu imeni Ivana Franka*, 242 p. [in Ukrainian].

ФЕНОМЕН ОРКЕСТРУ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ У СУЧАСНОМУ НАЦІОНАЛЬНОМУ МУЗИКОЛОГІЧНОМУ ДИСКУРСІ

Лермонтова Олена Олександрівна,

доктор філософії, старший лаборант кафедри кінотелережисури та сценарної майстерності
Харківської державної академії культури
ORCID ID: 0000-0002-3222-2180

У статті окреслено провідні напрями музикологічного дискурсу щодо питань специфіки, історико-культурної детермінованості, особливостей розвитку та функціонування оркестру народних інструментів. Акцентовано, що плюралізм індивідуальних дослідницьких вимірів, який є суголосним багатовимірності художньої практики та різноманіттю форм репрезентації народно-інструментального оркестрового мистецтва, детермінує звернення до принципів і настанов культурологічного, системного, історичного та узагальнюючого методів і підходів, як основи узагальнення музикологічного доробку щодо широкого кола питань, пов'язаних із оркестром народних інструментів. Виявлено, що у світлі культурологічного модулю музикологічного осмислення оркестру народних інструментів усталюється тенденція його позиціонування як явища та репрезентанта національної культури, порушуються питання його періодизації у зв'язку з історичними та соціокультурними реаліями ХХ–ХХІ ст. Відзначено, що системний вимір осмислення оркестру народних інструментів позначений його обґрунтуванням як феноменологічно та організаційно багатовимірної системи та акцентуацією питання специфіки його різновидів, зокрема тембрових, а також питань функціонування та репертуарних орієнтирів навчальних оркестрів. Наголошено на формуванні новітніх векторів музикологічного дискурсу, зокрема регіонального, у якому висвітлюється локусна специфіка національного народно-інструментального оркестрового виконавства. Акцентовано, що в обрядах регіонального модулю музикології формується панорамне осягнення оркестру народних інструментів як феноменологічної цілісності в різноманітті художньої рефлексії. Виявлено новаційну спрямованість музикологічного знання на комплементарне осмислення питань сутності та специфіки оркестру народних інструментів на основі компаративної методології, що резонує із новаційними синтетичними формами його функціонування, зокрема у формах науково-творчих проєктів. Наголошено на значущості та тягlostі традицій педагогічно-методичного вектору музикологічного дискурсу щодо питань оркестру народних інструментів.

Ключові слова: оркестр народних інструментів, академічне народно-інструментальне оркестрове виконавство, національна культура.

Liermontova Olena. The phenomenon of the folk instrumental orchestra in the contemporary national musicological discourse

The article outlines the leading direction of musicological discourse in the issues of specificity, historical and cultural determinism, peculiarities of development and functioning of the folk instrumental orchestra. It is emphasized that the pluralism of individual research dimensions, which is in line with the multidimensionality of artistic practice and the variety of forms of representation of folk-instrumental orchestral art, determines the appeal to the principles and guidelines of cultural, systemic, historical and generalizing methods and approaches as the basis for generalizing musicological achievements on wide range of issues related to the folk instrument orchestra. It is revealed that in the light of the cultural module of the vesical comprehension of the folk instrument orchestra, the tendency of its positioning as a phenomenon and representative of national culture is being established, and the issues of its periodization in connection with the historical and socio-cultural realities of the XX–XXI centuries are raised. It is noted that the systemic dimension of understanding the folk instrument orchestra is marked by its substantiation as a phenomenological and organizationally multidimensional system and the emphasis on the specifics of its varieties, in particular timbre, as well as the functioning and repertoire guidelines of educational orchestras. The formation of the latest vectors of musicological discourse, in particular the regional one, which highlights the location specificity of national folk-instrumental orchestral performance, is emphasized. It is emphasized that within the framework of regional modus of musicology, a panoramic comprehension of the folk instrumental orchestra as a phenomenological integrity in the diversity of artistic reflection is formed. The innovation orientation of musicological knowledge towards a complementary understanding of the essence and specifics of the folk instrument orchestra based on a comparative methodology that resonates with innovative synthetic forms on a comparative methodology that resonates with innovative synthetic forms of its functioning, in particular in the forms of scientific and creative projects, is revealed. The significance and continuity of the traditions of the pedagogical and methodological discourse on the issues of folk instrumental orchestra is emphasized.

Key words: folk instrument orchestra, academic folk-instrumental orchestral performance, national culture.

Вступ. Художній простір ХХІ ст., увиразнюючи тенденції мультикультуралізму в плюралістичних спрямуваннях творчої рефлексії, демонструє водночас актуалізацію функціонування форм художнього опанування світу, позначених зокрема специфічною здатністю до відображення ментально детермінованих настанов світобачення та соборного об'єднання особистостей у творенні масштабного, універсального образу світу.

Оркестр народних інструментів (далі – ОНІ) у культурному просторі України – вершинна ланка народного інструментального мистецтва, специфічна форма «відображення побуту, історії, світогляду, національного менталітету» [12, с. 272], інтонаційно-тембральний засіб відбиття естетичних, моральних, світоглядних цінностей нації [10, с. 273] – постає як репрезентант таких сучасних універсалізуючих тяжінь та демонструє

резонування із сучасними процесами пошуку нової звукової реальності, що формується на перетині академічної, фольклорної традицій та масового мистецтва. Концентруючи в національному тембровому забарвленні світовий художній досвід, функціонування ОНІ репрезентує складний, багатовимірний процес академізації народно-інструментального виконавства і всеохопного розширення його обріїв, демонструючи невичерпний концептуальний, жанровий, стильовий, виразовий, тембровий тощо потенціал.

Інтенсивність функціонування, детермінована, з одного боку, активізацією національної ідентифікації та, з іншого, такими чинниками, як «яскрава темброва самобутність; досягнення високого рівня професіоналізму виконавства на народних інструментах; поява нового високо-оригінального репертуару» [4, с. 99] дозволяє зафіксувати вихід ОНІ на авансцену національного культурного процесу та його сучасний статус репрезентанта трансформації жанрових, стильових, виразових тощо конструктів музичного мистецтва. У контексті музикології це відбувається в актуалізації питань феноменологічної сутності та специфіки ОНІ. Імпульсом інтенсифікації досліджень у цій царині слугує значущість соціокультурних чинників [20, с. 123] як рушіїв його еволюції та модифікації форм ОНІ, що уводить осмислення означеного феномену в проблемне поле сучасної гуманітаристики.

Матеріали та методи. На рівні наукової рефлексії релевантною значущості ОНІ у вимірах національного художнього простору, багатовимірності й інтенсивності його функціонування буття, є перманентна увага музикології ХХ–ХХІ ст. до широкого кола питань, із ним пов'язаних. Це демонструють розвідки таких науковців, як Ю. Алжнев, В. Бондарчук, Б. Водяний [2], А. Гуменюк, А. Душний та Ю. Чорний [4], П. Іванов, М. Давидов, П. Дрозда, О. Ільченко, І. Кольц [6; 7], В. Лігус [9], Ю. Лошков, Р. Нелюбов [10], Л. Пасічняк, Л. Повзун [12], В. Романовський, Т. Сідлецька [14; 15], М. Хай [19], В. Цицирев [], Л. Шемет [21] та багатьох інших. Проте до узагальнення музикологічного дискурсу спонукає не тільки масштабність і вагомість цього доробку. Органологічна, темброва, виразова унікальність, регіональна маркованість феномену ОНІ, з одного боку, та з іншого, особливості процесу академізації, у контексті якого проблематизується співвідношення академічної та фольклорної традиції, збереження автентичних настанов та апробація синтезу з масовою музичною культурою, є детермінантами різноспрямованості сучасних дослідницьких стратегій.

В умовах плюралістичності та суб'єктивізації дослідницьких позицій науковій рефлексії саме феноменологічні й онтологічні особливості ОНІ слугують появі численних лакун у музикологічному знанні – зокрема потребують подальшого, вичерпного висвітлення його еволюція, логіка, специфіка буття його різних форм та їх співвідношення, особливості сучасних репертуарних акцентів, специфіка звукообразу в сучасній звуковій картині світу тощо. Це актуалізує необхідність окреслення провідних модусів, музикологіч-

ного дискурсу з питань феноменології й онтології ОНІ, у контексті яких виявляється й увиразнюється його статус актуалізованого сучасним процесом культуротворення органічного компонента системи національної культури та водночас її самостійного та самобутнього феномену.

Відповідною до масштабності та різноспрямованості музикологічного осмислення означеного феномену є компаративна дослідницька основа статті, яку складають принципи та настанови культурологічного, системного, історичного та узагальнюючого методів і підходів.

Мета дослідження – виявлення провідних векторів музикологічного осмислення сутності та специфіки оркестру народних інструментів як феномена національної культури.

Результати. Сучасний музикологічний дискурс при індивідуалізації бачення проблемного кола ОНІ та дослідницьких позицій об'єднаний визнанням його безумовного значення як «емблемного» для української культури явища [11, с. 31], нерозривно із нею пов'язаного та детермінованого її історико-культурною специфікою. Невипадково тому в дослідженнях сучасних науковців формується тенденція культурологічно орієнтованої репрезентації ОНІ як компонента системи національної культури, що стає підставою для проєкції питань його буття та специфіки в соціокультурну царину. Так, В. Лігус досліджує еволюцію українського академічного народно-інструментального виконавства ХХ–ХХІ ст. у соціокультурному ракурсі та резюмує: «1. Русійною силою еволюції цього мистецтва був процес національно-культурного відродження. 2. У перші десятиліття ХХ–ХХІ ст. воно виконувало важливу місію у розбудові української культури. 3. Завдяки своїй діалогічній природі цей напрям виконавства є однією з універсальних форм музичного мистецтва, що репрезентує українську музику як національно-самобутній феномен і водночас, як невід'ємну складову європейського культурного простору» [9, с. 295].

Необхідність ревізії історичної пам'яті, культурного досвіду нації у зв'язку із активним процесом формування новітніх світоглядних настанов на основі національної ідентифікації спонукає дослідників до перегляду та певної переоцінки шляхів буття ОНІ в ХХ ст. М. Хай, міркуючи над складним, певним чином ідеологічно, політично, соціально детермінованим процесом розвитку ОНІ в ХХ ст. та зокрема над його органологічними та тембральними вимірами, висуває думку про тривале існування тенденції «фальсифікації й дезорієнтації традиційних уявлень українців про їх питомий інструментальний звукоідеал» [19, с. 429]. Позиціонуючи розвиток народного колективного інструментального виконавства Західного Поділля ХХ ст. як обумовлений неоднозначним комплексом соціальних та політичних чинників, Б. Водяний характеризує його як «процес корінного зламу народних традицій, спроба розчинити фольклор у художній самодіяльності і у кінцевому результаті його знищити» [2, с. 304]. Розкриваючи детермінованість буття народно-інструментального виконавського мистецтва політичними

та ідеологічними важелями керування культурними, художніми процесами радянського часу, науковці констатують, що «це мистецтво, діалогічне за своєю природою, відкрите до полікультурних впливів, перетворилося на концертний інструмент плакатно-ілюстративного кітчу, призначений для обслуговування культурно-масових заходів» [9, с. 295].

Порушуючи складну проблематику онтологічної специфіки ОНІ, сучасні науковці формують цілісну картину його буття в контексті специфіки національного процесу культуротворення. Із цим пов'язана орієнтація сучасного музикологічного дискурсу на окреслення періодизації функціонування означеного феномену в напрямку академізації та професіоналізації. Зазначимо, що єдиний погляд на це питання у сучасному музикологічному знанні остаточно не сформувався. Так, Т. Сідлецька у зв'язку з соціокультурними реаліями періодизує буття ОНІ таким чином: 1920-ті р. – час формування передумов становлення, інспірований діяльністю зокрема Г. Хоткевича, створенням численних ансамблевих та оркестрових колективів, тенденцію професіоналізації освіти; кін. 1920 – друга половина 1950-х рр. – позначений впливом таких чинників, як: «державна політика у сфері культури і мистецтва; удосконалення та реконструкція українського народного музичного інструментарію; розвиток навчання на народних інструментах» [14, с. 10]; 1960-1980-ті рр., який вирізняє: остаточно утвердження професійного оркестрового народно-інструментального виконавства, що закарбувало створення Оркестру народних інструментів Українського радіо і телебачення (1959 р., кер. А. Бобир); подальше вдосконалення народного музичного інструментарію; «значний розвиток професійного навчання на народних інструментах і художньої самодіяльності; активізація видавничої діяльності, зокрема, публікація літератури для оркестру народних інструментів» [14, с. 10]; від 1990-х рр., позначений певним зменшенням кількості аматорських і зростанням значущості й активності професійних і навчальних оркестрів, жанровим і стильовим різноманіттям, апробацією стильових настанов естради та джазу [14, с. 12–15].

І. Кольц виокремлює такі етапи буття ОНІ: поч. ХХ ст., позначений «трансмисією етнічної культури» [6, с. 231] та поширенням масових аматорського виконавства; 1920–1940-і рр., позначений тенденцією професіоналізації під впливом культурної політики радянських часів; сер. 1950-кін. 1980-х рр., який характеризується усталеністю відповідної фахової освіти, активізацією діяльності аматорських і професійних колективів; поглибленням процесів академізації; від поч. 1990-х рр. до сьогодні, який вирізняє панування професійних форм, набуття «рис елітарного мистецтва» [6, с. 231]. Накопичений музикологічним знанням доробок щодо онтологічних вимірів ОНІ стає основою для формування цілісної картини його буття та, що демонструють зокрема розвідки Є. Роговської та В. Рутецького [13], Т. Сідлецької [15] тощо.

У системному вимірі ОНІ постає в численних дослідницьких досягненнях як організаційно плюралістична форма.

Як її різновиди, науковцями насамперед визначаються: самодіяльні – аматорські, професійні та навчальні колективи; струнно-смичкові (українські) та струнно-щипкові (академічні) [10]; малі та великі [1, с. 37; 13, с. 24], а також капела бандуристів, позиціонована як самостійне явище [1, с. 38–41; 13, с. 22].

Поширення ОНІ навчального спрямування – творчих лабораторій, «де здійснюється експериментальна робота щодо формування інструментального складу, оновлення репертуару» [15, с. 200], фундаментальної ланки професійної музичної освіти та підґрунтя буття та розвитку академічного народно-інструментального оркестрового мистецтва, привертає увагу науковців у численних дослідницьких модусах. Сучасні науковці порушують питання: складу таких колективів, обумовленого такими чинниками, як «академічна традиція, етнорегіональна виконавська специфіка і соціокультурні запити на відповідні спеціальності» [8, с. 127]; специфіки репертуарних пріоритетів навчальних ОНІ, обумовлених потребами «педагогічної практики і виконавської регіональної традиції» [8, с. 128]; трансформації репертуарних орієнтирів, пов'язаної із опануванням класичної світової та національної спадщини, зростанням значущості оригінальних творів сучасних українських митців, творів із акцентуацією регіональної фольклорної специфіки та із залученням інструментів із виразною етнорегіональною тембровою забарвленістю [15, с. 202] тощо.

Системне осягнення ОНІ як складного музичного механізму стає для науковців і імпульсом до констатації цілеспрямованої багатовекторності [4, с. 100] його функціонування як багатовимірної єдності таких художньо-комунікативних, інтелектуальних, когнітивних, рефлексивно- та операційно-виконавських вимірів, як: «керівник – колектив; керівник – репертуар; керівник – партитура; оркестрант – партнери; оркестрант – музичний твір; оркестрант – музичний інструмент; оркестр – репетиція; оркестр – концертний виступ» [4, с. 100].

Різноманіття ОНІ спонукає дослідників до формування дослідницьких спрямувань, пов'язаних із окремими тембровими його різновидами як системними компонентами цілісного явища. Так, В. Жуков та В. Будьонний звертаються до окреслення статусу та місця оркестру домрово-балалайкового складу, позиціонуючи його як один із перших варіантів ОНІ в контексті національного музичного мистецтва, та пов'язуючи його становлення і розвитку із удосконаленням інструментів та співзвучністю національним ментальним настановам. Дослідники окреслюють функціональну специфіку груп оркестру, обумовлену їх тембровими особливостями та виявлену в статусі домр як носіїв мелодичного начала, гармонічній та ритмічній функції групи балалайок та темброво-урізноманітнюючій значущості інших, додаткових інструментів [5].

Фундамент педагогічно-методичного модулу музикології щодо питань ОНІ закладений в ХХ ст. працями Є. Юцевича та Є. Безп'ятова («Оркестр народних інструментів»), О. Незовибатька («Ознайомлення з народними музичними інструментами та організація

інструментальних ансамблів»), В. Комаренка («Український оркестр народних інструментів»), В. Гуцала («Грає оркестр українських народних музичних інструментів»), «Інструментовка для оркестру українських народних інструментів»), П. Іванова («Оркестр українських народних інструментів»), Д. Пшеничного («Інструментовка для оркестру народних інструментів») та інших. Розвій та академізація народно-інструментального оркестрового виконавства, обумовлена професіоналізацією фахової освіти на всіх рівнях, інтенсивність діяльності зокрема навчальних ОНІ, перманентне поповнення репертуару новими оригінальними творами українських митців, які демонструють максимальне розширення тематичних, образних, жанрово-стильових обріїв, тембрового і виразового потенціалу народних інструментів, апробація дифузії академічної, фольклорної традиції та масової музики стають чинниками актуалізації осмислення специфіки ОНІ в педагогічно-методичному вимірі. Невипадково тому на початку ХХІ ст. такі дослідники, як О. Большаков, Г. Бродський, О. Горбенко та О. Сметана, В. Вігула, М. Гуральник, В. Кучерук, В. Лапченко, О. Олексюк, В. Охманюк, В. Цицирев та ін. у педагогічно-методичному ракурсі звертаються до комплексного висвітлення проблемних та позачасово актуальних для оркестрового виконавства питань щодо специфіки гри на народних інструментах, співвідношення оркестрових груп, використання тембрових барв, функцій керівника колективу, репертуарних орієнтирів, етапів виконавської діяльності тощо.

У масштабному навчальному посібнику Є. Роговська та В. Рутецький на засадах системного підходу формують педагогічно-методичне забезпечення художньої практики – подають принципи добору репертуару та організації ОНІ, висвітлюють особливості етапів роботи керівника оркестру над твором, репетиційного процесу та підготовки до концертного виступу [13]. Повноправність ОНІ як компонента системи академічного музичного мистецтва та відповідне уведення опанування його специфіки в систему професійної фахової освіти засвідчується висвітленням колективом авторів широкого кола питань, пов'язаних із цим феноменом у контекст специфіки оркестрового класу [1, с. 35–38].

Буття ОНІ, як явища національної культури, резонує із процесом культуротворення, відбиваючи його провідні тенденції. Актуалізація глокалізаційних [18] спрямувань, у контексті яких підноситься значущість іманентних маркерів культури окремих локусів, з одного боку, та виявлене в сучасній музикології інтенсифікація регіонально орієнтованих досліджень, стають для феномену ОНІ імпульсом до формування новітнього модусу, пов'язаного із висвітленням специфіки осередків народно-інструментального виконавства. Так, Б. Водяний, синтезуючи регіональний та історичний модуси дослідження, окреслює шляхи формування та розвитку народного інструменталізму Західного Поділля у ХХ ст. та пов'язує його специфіку із функціонуванням оркестрів «андріївського типу» та оркестрів українських народних інструментів [2].

У світлі процесу розвитку народно-інструментального мистецтва Півдня України І. Колюк висвітлює особливості формування та еволюції ОНІ локусу, які виявляються у збільшенні питомої ваги саме українських національних тембрових маркерів, розширенні стильових орієнтирів шляхом апробації зокрема естрадної стилістики, створенні міцного фундаменту виконавської практики завдяки інтенсифікації всіх рівнів фахової освіти, поширенні дитячих колективів тощо [7]. В. Шеремет створює масштабну картину еволюції народно-інструментального мистецтва Північного Причорномор'я ХХ–ХХІ ст., зокрема його оркестрової форми та виокремлює в ній етапи, позначені функціональними пріоритетами. На думку науковиці, «основними функціями <...> в кожний період виступають: до 50-х рр. – просвітницька, суспільно-організаційна, виховна (пропагандистська, ідеологічна), сугестивна; у 50-сер. 80-х рр. – пізнавально-евристична, естетична та гедоністична; на рубежі 80–90-х рр. – аксіологічна, виховна, гносеологічна, естетична; на початку ХХІ ст. – у самодіяльному мистецтві пріоритет належить виховній, компенсаторній, гедоністичній функціям, а в академічному – комунікативній, сугестивній, естетичній, гносеологічній» [22, с. 96].

У зв'язку із загальними векторами розвитку академічного народно-інструментального мистецтва, питання еволюції ОНІ в музичній культурі Дніпропетровщини висвітлює Л. Шемет. Науковиця констатує значущість таких її чинників, як високий рівень локальних виконавських шкіл Дніпра, Кривого Рогу, Кам'янського та зазначає, що «на Дніпропетровщині, як і в інших областях України, підґрунтям для стрімкого перетворення народно-інструментального виконавства фольклорної традиції у високопрофесійне академічне мистецтво стали розвиток професійного музичного мистецтва і академічної музичної освіти» [21, с. 64]. Функціонування ОНІ Тернопільщини, акцентуючи в персоніфічному ракурсі значущість постатей їх керівників у культуротворчих процесах локусу, висвітлює З. Стельмашук [16], Т. Сідлецька у контексті процесу академізації народно-інструментального оркестрового мистецтва, його специфіки у культурному просторі Вінниччини та водночас із урахуванням специфіки навчальних оркестрів висвітлює історію та особливості репертуарних орієнтирів ОНІ Вінницького училища культури і мистецтв ім. М. Д. Леонтовича [15].

У зв'язку із інтенсифікацією в академічних вимірах та виразно артикульованою регіональною маркованістю народно-інструментального, зокрема баянного, виконавства на рівні художньої практики, формуванням новітніх механізмів їх поширення та наукового осмислення сучасні науковці та педагоги апробують новітні алгоритми їх репрезентації та дослідження. Проєкт «Львівські народно-інструментальні традиції – баяніст, диригент, композитор» Я. Олексіва (засн. 2009 р.), як масштабна імпреза, спрямована на демонстрацію сутнісної ролі народно-інструментального мистецтва Західної України в процесах національного культуротворення, привертає увагу дослідників зокрема і зав-

дяки участі в ній оркестру українських народних інструментів ДНМА ім. М. В. Лисенка. А. Душний акцентує масштабність жанрово-стильових орієнтирів колективу, репертуар якого складають твори світової та національної спадщини (зокрема барокової та класицистичної), сучасні композиції, що засвідчує значущість і плідність для ОНІ як естетичних орієнтирів неофольклоризму, так і апробації джазової стилістики [3].

Зазначимо, що сучасний музикологічний дискурс демонструє також тяжіння до комплементарного осмислення питань сутності та специфіки ОНІ на основі компаративної методології. Так, А. Стрілець, демонструючи евристичність синтезу системного, історичного, регіонального, репертуарного модусів дослідження ОНІ, спираючись на настанови феноменологічного підходу та «міждисциплінарну взаємодію історіографічного жанрово-стилістичного, виконавського методів та цілісного аналізу індивідуального стилю композиторів» висвітлює жанрову та стильову специфіку творів, написаних (інструментованих) у 1950–1960-х рр. для навчального оркестру народних інструментів Харківської державної консерваторії. Науковець фіксує, що «творчим підходом композиторів Слобожанщини до формування самобутнього репертуару цього колективу в 50–60 роки минулого століття було спирання на фольклорний тематизм (пісенно-танцювальні прообрази) або створення оригінальних тем, які за структурою і мелосом були максимально наближені до народних зразків та <унаочнили> високий академічний статус виконавства на народних інструментах [17, с. 233–234].

Висновки. Пліуралістичність спрямувань музикологічного доробку щодо широкого кола питань, пов'язаних із оркестром народних інструментів, резонує із багатовимірністю художньої практики та різноманіттям форм репрезентації народно-інструментального оркестрового мистецтва. Характерною рисою музикологічного дискурсу в означеній царині видається можливим

визначити формування індивідуальних дослідницьких стратегій та тенденцію формування провідних модусів осмислення ОНІ. У контексті культурологічно орієнтованого спрямування ОНІ позиціонується як феномен національної музичної культури, проблематизуються питання періодизації його буття у зв'язку з історико-та соціокультурними чинниками. У системно спрямованому модусі осмислення ОНІ постає як система художньо-комунікативних, інтелектуальних, когнітивних, рефлексивно- та операційно-виконавських вимірів, та як система різновидів, у якій особливу увагу науковців привертають питання функціонування та репертуарних орієнтирів навчальних оркестрів, а також тембрових варіантів ОНІ.

Поряд із усталеними для музикологічного знання педагогічним і методичним ракурсами репрезентації ОНІ, які мають давні традиції, постають новітні модуси осягнення. У контексті регіонально орієнтованого дослідження висвітлюється локальна специфіка національного народно-інструментального оркестрового виконавства ОНІ, що слугує формуванню його панорамного осягнення як феноменологічної цілісності в різноманітті художньої рефлексії. Новітнім явищем у музикологічному дискурсі видається можливим визнати і синтезуючу спрямованість розвідок сучасних науковців на комплементарне осмислення питань сутності та специфіки ОНІ на основі компаративної методології, що резонує із новаційними синтетичними формами функціонування ОНІ, зокрема у формах науково-творчих проєктів.

Перспективи подальших розвідок інспіруються розімкненістю сучасного музикологічного дискурсу щодо питань ОНІ, що обумовлено його інтенсивним буття, жанрово-стильовим різноманіттям, гнучкістю щодо апробації нових алгоритмів музичного мислення та засобів виразності, і полягають у дослідженні специфіки звукообразу сучасного ОНІ як перехрестя національного та світового художнього досвіду.

Література:

1. Бродський Г. Л., Горбенко О. Б., Сметана О. С. Оркестровий клас : навчально-методичний посібник. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2016. 328 с.
2. Водяний Б. О. Народні музичні інструменти в системі мистецької освіти: історико-регіональні аспекти проблеми. *Педагогічна освіта: теорія і практика*, 2012. Вип. 12. С. 302–305.
3. Душний А. До питання проєкту «Львівські народно-інструментальні традиції» як одного з аспектів пропаганди національної школи гри на народних інструментах. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2013. Вип. 4. С. 75–83.
4. Душний А., Чорний Ю. Оркестрове музикування на народних інструментах в контексті академічного синтезу ХХІ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2015. Вип. 12. С. 97–106.
5. Жуков В. П., Будьонний В. М. Роль та значення оркестру народних інструментів домрово-балалайкового складу в Україні. *Мистецька освіта у міждисциплінарному вимірі*: матеріали II Всеукр. наук.-практ. конф. з міжнар. участю, Харків, 13-14 черв. 2023 р. Харків: ХНПУ ім. Г. С. Сковороди, 2023. С. 15–17.
6. Кольц І. П. Етапи формування професійного народно-інструментального виконавства в Україні. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*, 2018. Вип II (11). С. 228–232.
7. Кольц І. П. Народне інструментальне мистецтво Півдня України. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2018. Вип. 20. Т. 2. С. 39–42.
8. Личенко О. Особливості перекладу симфонічної композиції для навчального оркестру народних інструментів (на прикладі Карпатської рапсодії № 2 Л. Колодуба). *Молодь і ринок*, 2012. № 10 (93). С. 127–131.
9. Лігус В. Еволюція українського академічного народно-інструментального виконавства ХХ–ХХІ століття: соціокультурний аспект. *Молодий вчений*, 2017, № 10 (50). С. 293–296.
10. Нелюбов Р. М. Проблеми та перспективи колективного народно-інструментального музикування. *Педагогічна освіта: теорія і практика*, 2012. Вип. 11. С. 273–277.

11. Плющенко М. Б. Темброво-фактурна специфіка транскрипцій за участю баяна чи акордеона композиторів Харкова кінця ХХ – початку ХХІ століття: 17.00.03: дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків: Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2021. 290 с.
12. Повзун Л. Народно-інструментальне виконавство в контексті музичної культури України. *Інтелекція і влада. Серія: Історія*, 2009. Вип. 15. С. 272–279. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/iv_2009_15_31
13. Роговська Є., Рутецький В. Оркестр народних інструментів: навчально-методичний посібник. Житомир: ЖДУ ім. І. Франка, 2014. 220 с.
14. Сідлецька Т. І. Культурно-історична еволюція українського оркестру народних інструментів: автореф. ... дис. кад. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ: КНУКіМ, 2007. 19 с.
15. Сідлецька Т. І. Оркестр народних інструментів Вінницького училища культури і мистецтв ім. М. Д. Леонтовича: історія становлення та розвитку. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 2015. Вип. 21. Т. 1. С. 200–204.
16. Стельмашук З. М. Творча діяльність народно-інструментальних оркестрових колективів Тернопільщини другої половини ХХ – початку ХХІ століття. *Наукові записки ТНПУ ім. Володимира Гнатюка. Серія Мистецтвознавство*, 2014. № 2. С. 50–57.
17. Стрілець А. М. Формування оригінального репертуару для оркестру народних інструментів ХНУМ ім. І. П. Котляревського як історична місія харківських композиторів. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 2021. Вип. 60. С. 216–238.
18. Уманець О. В. Глокалізація. *Соціологія права: енциклопедичний словник* / Л. М. Герасіна, О. Ю. Панфілов, В. Л. Погрібна та ін. ; за ред. М. П. Требіна. Харків: Право, 2020. С. 186–188.
19. Хай М. Й. Проблема інерційності руху паралельно-культурницьких процесів в т.зв. «народно-академічному» інструменталізмі пострадянського періоду. *Педагогічна освіта: теорія і практика*, 2012. Вип. 12. С. 429–438.
20. Цицирев В. М. Розвиток українського оркестру народних інструментів: соціокультурні та історичні аспекти. *Культура України*, 2023. Вип. 80. С. 118–125.
21. Шемет Л. В. Народно-інструментальне мистецтво Дніпропетровщини в контексті музичної культури ХХ ст. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 2015. Вип. 2. С. 61–65.
22. Шеремет В. В. Трансформація соціокультурних функцій народно-інструментального мистецтва в історичній ретроспективі ХХ – ХХІ століття (на прикладі Північного Причорномор'я України). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 2020. Вип. 36. С. 91–97.

References:

1. Brodskiy, H. L., Horbenko, O. V., Smetana, O. S. (2016). Orkestrovyyi klas: navchalno-metodychnyi posibnyk [Orchestral class: a study guide]. Kirovohrad: RVV KDPU im. V.Vynnychenka, 328 p. [in Ukrainian].
2. Vodiany, V. O. (2012). Narodni muzychni instrument v systemi mystetskoï osvity: istoryko-rehionalni aspekty problemy [Folk musical instruments in the system of art education: historical and regional aspects of the problem] *Pedahohichna osvita: teoriia i praktyka*, 12. P. 302–305 [in Ukrainian].
3. Dushnyi, A. (2013). Do pytannia proiektu «Lvivski narodno-instrumentalni tradytsii» yak odnogo z aspektiv propahandy naysionalnoi shkoly hry na narodnykh instrumentakh [On the issue of the Lviv Folk Instrumental Traditions as one of the aspects of promoting the national school of folk instruments]. *Topical issues of humanities*, 4. P. 75–83 [in Ukrainian].
4. Dushnyi, A., Chornyi, Yu. (2013). Orkestrove muzykuvannya na narodnykh instrumentakh v konteksti akademichnoho syntezu XXI stolittia [Orchestral musicianship on folk instruments in the context of academic synthesis of the XXI century]. *Topical issues of humanities*, 12. P. 97–106 [in Ukrainian].
5. Zhukov, V. P., Budonnyi V. M. (2023). Rol ta znachennia orkestru narodnykh instrumentiv domrovo-balalaikovoho skladu v Ukraini [The role and significance of the domra-balalaika folk instrument orchestra in Ukraine]. *Art Education in the Interdisciplinary Dimension: Materials of the II All-Ukrainian Scientific and Practical Conference with International Participation, Kharkiv, 13-14 June. Kharkiv: KhNDPU im. H. S. Skovorody*, pp. 15–17 [in Ukrainian].
6. Koltz, I. P. (2018). Etapy formuvannya profesiinoho narodno-instrumentalnoho vykonavstva v Ukraini [Stages of formation of professional folk-instrumental performance in Ukraine]. *International Journal: Culturology, philology, musicology*, II (11), pp. 228–232.
7. Koltz, I. P. (2018). Narodne instrumentalne mystetstvo Pivdnia Ukrainy [Folk instrumental art of the South of Ukraine]. *Topical issues of humanities*, 20, Vol. 2, pp. 39–42 [in Ukrainian].
8. Lycenko, O. (2012). Osoblyvosti perekladu symfonichnoi kompozytsii dlia navchalnoho orkestru narodnykh instrumentiv (na prykladi Karpatskoi rapsodii № 2 L. Koloduba) [Features of the translation of a symphonic composition for an education orchestra of folk instruments (on the example of the Carpathian Rhapsody No.2 by L. Kolodub)]. *Molod liRynok*, 2 (93), pp. 127–131 [in Ukrainian].
9. Lihus, V. (2017). Evolutsiia ukrainskoho akademichnoho narodno-instrumentalnoho vykonavstva XX–XXI stolittia: sotsiokulturnyi aspekt [Evolution of the Ukrainian academic folk-instrumental performance of the XX–XXI centuries: socio-cultural aspect]. *Young scientist*, 10 (50), pp. 293–296 [in Ukrainian].
10. Neliubov, R. M. (2012). Problemy ta perspektyvy kolektyvnoho narodno-instrumentalnoho muzykuvannya [Problems and prospects of collective instrumental music making]. *Pedahohichna osvita: teoriia i praktyka*, 11, pp. 273–277 [in Ukrainian].
11. Pliushenko, M. V. Tembrovo-fakturna spetsyfika transkryptsii za uchatiu baiana chy akordeona kompozytoriv Kharkova kintaia XX - pochatku XXI stolittia [Timbral-textural specifics of transcriptions features accordion or button accordion by Kharkiv composers of the end of XX – beginning of XXI century]. *Candidate thesis*. Kharkiv: Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Art [in Ukrainian].

12. Povzun, L. (2009). Narodno-instrumentalne vykonavstvo v konteksti muzychnoi kultury Ukrainy [Folk instrumental performance in the context of the musical culture of Ukraine]. *Intellihtsiia i vlada. Serii: Istorii*, 15, pp. 272–279 [in Ukrainian]. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/iiv_2009_15_31
13. Rohovska, Ye., Rutetskyi, V. (2014). Orkestr narodnykh instrumentis: navchalno-metodychnyi posibnyk [Orchestra of folk instruments: a study guide]. Zhytomir: ZhDU im. I. Franka. 220 p. [in Ukrainian].
14. Sidletska, T. I. (2007). Kulturno-istorychna evolutsiia ukrainskoho orkesrtu narodnykh instrumentiv [Cultural and Historical Evolution of the Ukrainian Orchestra of Folk Instruments]. *Extended abstract of Candidate Thesis*. Kyiv. 19 p. [in Ukrainian].
15. Sidletska, T. I. (2015). Orkestr narodnykh instrumentiv Vinnytskoho uchylyshcha kultury i mystetsv im. M. D. Leontovycha: istoriia stanovlennia ta rozvytku [The Orchestra of folk instruments of the Vinnytsia College of culture and Arts named after M. D. Leontovych: history formation and development]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 21, vol. 1, pp. 200–204 [in Ukrainian].
16. Stelmashchuk, Z. M. (2014). Tvorchalnist narodno-instrumentalnykh orkestryv Ternopilshchyny druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia [Creative activity of folk-instrumental orchestral groups of Ternopil region in the second half of the XX – early XXI century]. *Scientific Notes of Volodymyr Hnatiuk Ternopil National Pedagogical University, Series Art History*, 2, pp. 50–57 [in Ukrainian].
17. Strilets, A. M. (2021). Formuvannia oryhyalnoho repertuaru dlia orkestru narodnykh instrumentiv KhNUM im. I. P. Kotliarevskoho rak istorychna misiia kharkivskykh kompozytoriv [Formation of the original repertoire for the orchestra of folk instruments of the Kotlyarevsky National University of Art as a historical mission of Kharkiv composers]. *Problem of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education*, 60, pp. 216–238 [in Ukrainian].
18. Umanets, O. (2020). Hlokalizatsiia [Glokalisierung]. In M. P. Trebin (Ed.), *Sociology of Law: encyclopedic dictionary*. (pp. 186–188). Kharkiv: Pravo [in Ukrainian].
19. Khai, M. Y. (2012). Problema inertsii rukhu paralelno-kulturnytskykh protsesiv v t.zv. «narodno-akadrmichnomu» instrumentalizmi postradianskoho period [The problem of inertia of parallel cultural processes in the so-called «folk-academic» instrumentalism of the post-Soviet period]. *Pedahohichna osvita: teoriia i praktyka*, 12, pp. 429–438 [in Ukrainian].
20. Tsytsyriev, V. M. (2023). Rozvytok ukrainskoho orkestru narodnykh instrumentiv: sotsiokulturni ta istorychni aspekty [Development of the Ukrainian Orchestra of Folk Instruments: Socio-Cultural and Historical Aspects]. *Culture of Ukraine*, 80, pp. 118–125 [in Ukrainian].
21. Shemet, L. V. (2015). Narodno-instrumentalne mystetstvo Dnipropetrovshchyny v konteksti muzychnoi kultury XX st. [Folk instrumental art of Dnipropetrovsk region in the context of musical culture of the XXth century]. *Tradysii ta novatsii vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti*, 2, pp. 61–65.
22. Sheremet, V. V. (2020). Transformatsiia sotsiokulturnykh funtsii narodno-instrumentalnoho mystetstva v istorychnii retrospektyvi XX-XXI stolittia (na prykladi Pivvnichnoho Prychornomia Ukrainy) [Transformation of socio-cultural functions of folk-instrumental art in the historical retrospective of the XX-XXI centuries (in the example of the Northern Black Sea region of Ukraine)]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 36, pp. 91–97 [in Ukrainian].

ТЕМБРАЛЬНО-ЗВУКОВИЙ ІМІДЖ СОЛЬНОЇ ПАРТІЇ У КОНЦЕРТАХ ДЛЯ ТРУБИ З ОРКЕСТРОМ КОМПОЗИТОРІВ ОДЕСЬКОЇ ШКОЛИ

Чже Ло,

аспірант кафедри історії української музики та музичної фольклористики
Національної музичної академії імені П. І. Чайковського
ORCID ID: 0000-0002-9273-9739

Метою автора статті є аналіз специфіки композиторської інтерпретації тембрально-звукового іміджу партії соліста у жанрі трубного концерту. Методологія дослідження ґрунтується на комплексному системному підході, що дозволило довести важливе значення Одеської виконавської та композиторської школи у еволюції жанру концерту для труби, розкрити новаторські напрямки моделювання композиторами динаміки звукового іміджу соліста у контексті синтетичних жанрів. Використано методи порівняльного та цілісного музично-теоретичного аналізу. Наукова новизна дослідження полягає у зверненні до широкого кола проблематики двох концертів для солируючої труби з оркестром композиторів О. Красотова та послідовника його творчих принципів О. Злотника, які створені з відчутним новаторським підходом до темброобразу солируючої труби що орієнтуються на регіональні віртуозно-виконавські потужності Одеської школи трубачів. Висновки. Концерти композиторів О. Красотова та послідовника його творчих принципів О. Злотника є новаторськими творами, що творчо презентували нову парадигму титульного тембру трубного концерту у 80-х роках ХХ ст. Важливим фактором концепції авторів є радикальна зміна усталених норм інтерпретації солируючого тембру. Нова композиторська модель орієнтується на новий тип тематизму сольної партії, сучасні принципи композиторської техніки, оновлений тип драматургії, що органічно інтегрує трагічні змістові колізії. Відповідно, ускладнюються сталі жанрові архетипи тематизму сольної партії титульного тембру. У підсумку жанровий стиль сольної партії концерту синтезує моторність, пісенність, декламацію та пластичність, ці елементи виявляють себе у динамічній єдності на усіх етапах форми. Концерти набувають симфонізованої єдності, монотематичні комплекси, що покладено в основу музики творів, орієнтуються на збагачення палітри виконавського шару, на інтенсивні темброві метаморфози, завдячуючи чому відчутно динамізується звуковий образ титульного інструменту – труби.

Ключові слова: концерт для труби, українська музика, композиторська школа, симфонічна драматургія, тембр, звуковий образ, синтетичний жанр.

Zhe Luo. The timbral-sound image of the soloist's part in Odesa composers' trumpet concerto

The purpose is to analyze the specifics of the composer's interpretation of the timbral-sound image of the soloist's part in the trumpet concerto genre. The research methodology is based on a complex system approach, which made it possible to prove the importance of the Odesa performing and composing school in the evolution of the genre of the trumpet concerto, to reveal innovative directions of modeling by composers of the dynamics of the soloist's sound image in the context of synthetic genres. The methods of comparative and inseparable music-theoretical analysis were used. The scientific novelty of the study consists in addressing a wide range of problems of two concertos for solo trumpet with orchestra by composers O. Krasotov and a follower of his creative principles, O. Zlotnyk, which were created with a tangible innovative approach to the timbre of the solo trumpet, which are oriented to the regional virtuoso-performing capacities of the Odessa school trumpet players. Conclusions. The concertos of the composers O. Krasotov and the follower of his creative principles, O. Zlotnyk, are innovative works that creatively presented a new paradigm of the title timbre of a trumpet concerto in the 80s of the 20th century. An important factor of the authors' concept is a radical change in the established norms of interpretation of salting timbre. The new compositional model focuses on a new type of thematism of the solo part, modern principles of compositional technique, an updated type of drama that organically integrates tragic content collisions. Accordingly, the constant genre archetypes of the theme of the solo part of the title timbre are complicated. As a result, the genre style of the solo part of the concert synthesizes motility, songfulness, declamation and plasticity, these elements manifest themselves in dynamic unity at all stages of the form. The concertos acquire a symphonized unity, the monothematic complexes, which are the basis of the music of the works, focus on enriching the palette of the performing layer, on intense timbre metamorphoses, and the sound image of the trumpet is title instrument is noticeably dynamized.

Key words: trumpet concerto, Ukrainian music, composer's school, symphonization, timbre, sound image, synthetic genre.

Вступ. Інтелектуальне підґрунтя виконавської діяльності видається важливою нормою та суттєвою ознакою сучасного, успішно концертуючого, музиканта. Занурення у проблематику титульного тембру у жанрі концерту для соліста розпочинається із активного процесу творчої пошукової роботи над звукообразом. Відштовхуючись від усталених звукових шаблонів, акустичних особливостей, напрацьованих ресурсів моделювання контурів певних художніх образів ресурсами тембрових барв сольного інструменту, досвідом, виконавцем вибудовується оригінальна стратегія звукообразу пар-

тії соліста. Вона прямо визначається нормами жанрово-стильової відповідності – драматургічним особливостям твору. Базовою категорією уваги музиканта у цьому напрямі роботи є звук: характеристика тембру, особливості його звуковидобування (нормативного та екстремального). Звук також є пластичним матеріалом для адекватного втілення оригінальної музичної ідеї твору. Науковець-органолог та трубач-виконавець Ігор Гишка слушно зазначає: «Саме звук є органічною матерією музики, головним засобом художньої виразності, основним визначником розвитку інструмента,

його ролі і місця в соціально-культурній сфері різних епох» [1, с. 65]. Спеціальне вивчення зазначених у темі статті аспектів має на меті викрити спільне і відмінне у тлумаченні жанрових моделей трубного концерту, їх впливу на особливості втілення звукообразу сольної партії труби у представників регіональних шкіл української музики, зокрема – Одеської, що потребує, безумовно, окремої уваги дослідника.

Матеріали та методи. Джерельною базою дослідження автора статті є партитури та аудіо-записи двох концертів для солюючої труби з оркестром композиторів Одеської школи – Олександра Красотова (1977 р., II редакція – 1983 р.) та Олександра Злотника (1983 р.), які створені з відчутним новаторським підходом до тембробудування солюючої труби та з урахуванням локальних, високого рівня, віртуозно-виконавських ресурсів Одеської школи гри на трубі. Методологія дослідження ґрунтується на комплексному системному підході, у рамках якого використано музикознавчі методи цілісного музично-теоретичного аналізу, компаративні методи. Наукові напрацювання українських теоретиків, істориків музики та виконавців-практиків також стають у нагоді для отримання достовірних висновків нашого дослідження. Образно-змістова сфера, що пов'язана з навичками технічної вправності, з інтерпретацією тембральних особливостей цього інструменту у різних жанрах української музики, розглядається у роботах науковців та виконавців-практиків духового виконавства, серед яких І. Гишка [1], О. Концевич та А. Карпак [4]. Методологічно важливою для розуміння звукового іміджу інструмента, як важливого параметру носія інтонаційного образу світу видається монографія Ю. Чекана [6]. Дослідження С. Шипа [7], особливо у розділах монографії відносно жанрового стилю видається глибоким базисом для визначення жанрових архетипів сольної партії трубача, що піддаються осучасненню у концертах композиторів Одеської школи. Творчий доробок репрезентантів Одеської композиторської школи на сьогодні вивчений досить неповно, переважно – у жанровій сфері, відмінній від інструментального концерту [2; 3]. Відтак, у відомій автору науковій літературі, ще й досі не віднайшли системного розгляду ані звуковий образ труби у сольних концертах, ані параметри жанрово-стильової єдності трубних концертів композиторів Одеської школи, ані риси новаторства у тембральній репрезентації сольної партії. Метою дослідження автора статті є розгляд специфіки композиторської інтерпретації тембрально-звукового іміджу партії соліста у жанрі концертів для труби Олександра Красотова та Олександра Злотника – представників Одеської школи.

Результати. Одеська композиторська школа та школа виконавців на трубі утворюють яскраві феномени української музичної культури. Кожен з них у повній мірі відповідає теоретичним нормам змісту поняття «школа», тобто – неформального об'єднання, утвореного за способом діяльності, технології та «спільністю художньо-естетичних принципів, стильових особливостей» [2, с. 47]. Відмічена єдність митців Одеської

школи за факторами «конкретної історичної епохи, стильового напрямку, національної або географічної приналежності» [2, с. 47] характеризується наявністю «власного творчого почерку» та певною історичною тяглістю феномену, музично-професійною якістю вищого гатунку, що й виявляється у царині духового трубного виконавства та композицій для труби з оркестром. Дійсно, серед композиторів Одеси фігурують імена знаних митців, що писали музику для труби, це: У. Молчанов, О. Золотарьов, В. Малішевський – перший ректор Одеської консерваторії, його вихованці М. Вілінський, О. Давиденко, К. Корчмарьов та їх спадкоємці – С. Орфєєв, К. Данькевич, Т. Малюкова-Сидоренко, О. Красотов. Їх творча єдність осягає велику кількість випускників Одеської консерваторії, що працюють у різних регіонах України. Провідне місце у їх переліку займає і О. Злотник – випускник класу професорів Олександра Красотова, Тамари Сидоренко-Малюкової. Саме Олександр Красотов та Олександр Злотник у 80-х роках минулого століття стали авторами резонансних концертів для труби з оркестром – творів, що репрезентували оригінальні традиції музикантів саме Одеської творчої школи, що сприяло процесам доволі відчутного жанрового оновлення трубного концерту у важливому сегменті історії української музики другої половини ХХ століття.

У 1983 році сорокасемирічний Олександр Красотов створив другу редакцію концерту для труби з оркестром: твір отримав назву «Симфонія-концерт для труби». У тому ж 1983 році тридцятип'ятирічний Олександр Злотник, його учень з композиції, також написав Концерт для труби з оркестром. У траєкторії життєтворчості кожного з композиторів ці опуси максимально розкрили як традиції Одеської композиторської школи, так і новаторське бачення концертного жанру та тембробудування трубача-соліста.

О. Красотов (1936–2007) – випускник Одеської консерваторії 1959 року, «універсальна творча особистість» (О. І. Коменда). Як композитор він навчався у класі Т. С. Малюкової-Сидоренко, як піаніст – у Б. О. Чарковського; як музикознавець – у О. Л. Когана.

Концерт для труби з оркестром № 1 у першій редакції був написаний у 1977 році. Його друга редакція під назвою «Симфонія-концерт для труби з оркестром» – у 1983 році. Цей твір цілкоміто віддзеркалює неконформістські тенденції мистецтва у творчості О. Красотова, які відображаються, зокрема, і у доволі радикальному перегляді звукового іміджу партії соліста у концерті, а також і у новаторському, доволі нетрадиційному підході до його тембрового забарвлення (як соліста, так і оркестрової партитури твору загалом).

Концерт існує під декількома неймінгами. У загальному списку творів, наведених у енциклопедичних виданнях, опус має назву «Концерт для труби з оркестром», де вказана дата написання 1977 рік. Зазначене джерело є клавіром, що зберігався у рукописному архіві нот Тимофія Докшицера, за яким здійснено швейцарське нотне видання – «Симфонія-концерт № 1 для труби з оркестром (1977 р.)». Саме цей варіант виданий під

редакторськими правками Марка Реїфта [8]. У виданні партитури «Музичною Україною» вказана інша паспортизація того ж самого твору: «Симфонія-концерт № 2 для труби з оркестром (1983 р.) : партитура». Зазначена ситуація у цілому віддзеркалює неналежний стан збереженості авторських рукописів творів О. Красотова: велика кількість видатних творів цього майстра у наш час існує саме у такому вигляді, вона не видана та не паспортизована належним чином. До того ж, частина творів ще й досі не віднайдена, особливо – тих, що були написані під час тривалої, майже десятирічної, роботи за контрактом у консерваторії м. Тяньцзінь (Китай).

Симфонія-концерт є синтетичним жанром, що значно розширює ресурси жанру сольного концерту. У 80-х роках ХХ століття до його ресурсів звертаються провідні українські композитори-нонконформісти. Наприклад, Валентин Бібик у 1986 році пише «Концерт-Симфонію для скрипки, альту та камерного складу (ор. 61)», а у 1989 році – «Симфонію-Концерт для кларнета і камерного оркестру (ор. 74)», синтетичний жанр також приваблює композиторів Одеської школи (серед яких Альона Томльонова, інші автори).

Симфонія-концерт для труби з оркестром Олександра Красотова презентує цікавий та оригінальний варіант реалізації рис концертного жанру з посиленням шаром тембрової драматургії, напруженим інтонаційним розгортанням музичного матеріалу солюючої партії та становленням масштабної ідеї твору. Дослідники етапів жанрово-стильової еволюції концертів для труби подібні опуси синтетичної жанрової природи визначають як «неоромантичні, симфонізованого типу». Мобільність творчих граней поліжанрових концертів для солюючого інструменту з оркестром (у даному випадку – для труби) є предметом гострої зацікавленості музикознавців, виконавців, а також і композиторів саме можливістю більш повного розкриття концепції за рахунок експериментів у царині темброво-звукових прийомів, тембрової драматургії, що збагачують традиційну палітру концертуючого соліста.

Колізії драматичної концепції твору Олександра Красотова для солюючої труби з оркестром вирішені засобами симфонізації концертного жанру. Симфонізація впливає на розгортання інтонаційного процесу партії соліста. Концертність – інша рівноправна та яскрава складова твору, реалізована різноманітними барвами солюючого тембру цього віртуозного інструменту з широкою палітрою можливостей. Симфонічний масштаб опусу О. Красотова спресований у одночастинну композицію, яка наділена усіма семантичними засадами сонатно-симфонічного циклу. Контраст, гра та діалог – жанровоозначувальні риси для любого концерту. Саме ці прийоми у Симфонії-концерті для труби є виразним тлом, що поживляють риси унікальності темброобразу соліста, яка вибудована О. Красотівим з елементами яскравої театральності. Дві образно-інтонаційні сфери по черзі презентовані у вступному розділі та у експозиції сонатної форми. *Перша* – драматичний внутрішній монолог (вступ), що занурює у заглиблено-інтровертний спектр буття героя, *друга* сфера побудована на

енергійних елементах активної дієвої моторики (тема головної партії). Перша репрезентована тембровим комплексом струнних інструментів (за участю арфи та фортепіано), друга – тембром труби. Саме контраст звукообразів певних інструментів, використання тембрів як *носіїв психологічних характеристик*, є поштовхом до розгортання подальших драматургічних колізій концерту-симфонії. Цікаво, що при контрасті образно-змістових характеристик двох зазначених сфер, між ними відсутній радикальний вододіл (тематичний контраст), оскільки на монотематичному матеріалі композитором експоновано два різних фокусу портрету «героя». Лінія протиставлення психологічних станів монообразу вдало зміщує опцію презентації саме за рахунок тембрових ресурсів. Зі вступу – точки перебування у внутрішньо-конфліктному інтровертному світі героя, у наступному, контрастному розділі, композитор фокусується на штучно-екстравертному, активному, дієвому стані героя. Динаміка *різномтебрових* барв майорить у інтонаційній площині монотематичного комплексу. Вона реалізована також і контрастним звучанням *однорідних* тембрів: лінія солюючої труби концерту яскраво контрастує сольним реплікам перших труб мідної групи оркестру саме на рівні штрихів та прийомів гри, динамічним та темповим параметрами. Так втілена концертність всередині споріднених інструментальних груп. Динамізація експозиції реалізована різними засобами міжтембрового діалогу при тембровому домінуванні партії соліста-трубача. Оркестрові репліки діалогічного характеру побудовані на дрібних мотивах похідного, від головної теми, характеру, а періодичні раптові *sforzando* оркестру та деякі прийоми тембрової динамізації, які «не мають ознак штрихів – *portamento, frulianto, glissando, tenuto* та *vibrato*» – за слухними висновками О. Концевич, А. Карпак [4, с. 110], розвивають провідний тематичний комплекс у тембровому просторі різних інструментів оркестрових груп.

Композиторська інтерпретація титульного тембру концерту для солюючої труби змінюється у залежності від етапів драматургії. Блиск, віртуозність, яскраве *staccato*, концертне піднесення плакатного типу тематизму у звучанні труби у високому регістрі характеризує експозиційне розгортання тематизму головної партії. Побічна партія, побудована на монотематичному комплексі, надає варіант кантиленного співу, трубного тембру. Драматизм розробкового розділу пов'язаний не тільки з активною інтонаційною трансформацією теми, але й зі зміною моторних форм руху на драматичні типи висловлювання. Тембр труби набуває тьмяного звучання, чому сприяє перенесення теми у низькій регістр, скорочення масштабу до фрази. Відповідно, з'являється тип декламаційного звуковидобування, наближеного до мовлення, враження драматичного монологічного висловлювання підкріплюється тихою динамікою та проведенням теми у повільному темпі (цифра 35). Виокремлення інтонації *lamento*: жалібного плачу, її неодноразове повторення у партії соліста з різними виконавськими прийомами та штрихами (*legato* та крещендування витриманого звуку) надає трагічного

відтінку процесу інтенсифікації тембрової динамізації партії соліста. Розпад цілісної структури монотемати (у початковому проведенні – період повторної будови) на окремі мотиви з інтенсивним темброво-динамічним варіюванням та репризне, дещо декларативно-конструктивне, проведення модифікації теми головної теми сприймається однозначно – як трагічний вирок герою. Так, послідовно впорядкований висхідний ряд звуків із повним замкненим кадансом у партії труби з сурдиною на фоні звучання поховальних дзвонів в оркестрі остаточно закріплює трагічну концепцію твору, що пов'язана із перемогою мороку смерті над життям, над її енергією та соковитими барвами. Значною мірою концепція вибудовується ресурсами тембрової виразності, оскільки монотема надає єдиний інтонаційний ґрунт твору. «Темброва подібність» мелодійних структур у партії соліста-трубача (термін Ю. Чекана [6]), цілісного звукового образу титульного інструменту протягом звучання музики концерту-симфонії принципово нівелюється. Це й є стрижневим остовом драматургії твору, у якому тембр труби набуває метаморфоз. Початково спрямований композитором на стратегічну мету: конструювання окремих змістових колізій звукової тканини, тембр волею автора і майстерністю виконавців набуває додаткового семантичного насичення. Відзначений нами фактор органічно вписується у традиційні прийоми монотематичної композиційності: симфонізованої трансформації інтонаційно-мелодичного каркасу теми та титульного тембру концерту. Новація Симфонії-концерту О. Красотова торкається тлумачення виконавцями звукообразу соліста-трубача, які мають подолати інерцію, сформувати виконавську стратегію виходу за межі тембрового іміджу соліста трубного концерту – носія наспівної кантилени або тематизму активної дієвої моторики, закріплених у традиційному репертуарі, що спирався на реалізацію, перш за все, природніх акустичних властивостей інструменту.

У іншому концерті для труби з оркестром 1983 року написання, Олександр Злотник також звертається до виражальних ресурсів тембрового звукообразу соліста-трубача як провідних у втіленні жанрової моделі концерту. Як композитор Одеської школи, маєстро отримав певний творчий поштовх розвитку традиції від своїх вчителів, найперший з яких – Олександр Красотов. Згадаємо, що О. Злотник є автором естрадних пісень та мюзиклів. Важливою частиною його доробку є академічні композиції, зокрема, опера-дума «Сліпий», балет «Суламіф», симфонічні, камерно-інструментальні, зокрема фортепіанні твори, хорові твори, музика до кінофільмів (близько 50) та два концерти: Концерт для оркестру; Концерт для солюючої труби з оркестром. У творчій біографії композитора, що належить двом осередкам музичної регіоналістики, можна виокремити ряд періодів (це питання є актуальним, воно майже не висвітлено у дослідженнях життєтворчості О. Злотника). Так, етап початкового музичного навчання та становлення відбувався у школі-десятиріччі ім. М. Лисенка. Роки професійного композиторського навчання у Київській консерваторії, нині НМАУ визна-

чають наповнення другого періоду (до 1972 р.). Зрілий період характеризуються навчанням у Одеській консерваторії (до 1983 р.) та написанням творів академічних жанрів. Твори класичної орієнтації включають ряд опусів, які ще тільки очікують свого дослідження, це: симфонічна поема «Фестивальна» (1985); Концерт для симфонічного оркестру (1988); Клівлендська симфонія (1989); вокальний цикл на слова Лесі Українки; цикл романсів «Прима-балерина» на тексти О. Севаст'янової; хорові твори на вірші Лесі Українки та Ю. Ярмиша; вокальний цикл «Хмарність» для баса та фортепіано на вірші Л. Мартинова; опера-дума «Сліпий» (1989 р.). Щодо композиторської школи, то зазначимо багатогранність митця, оскільки музична освіта набула О. Злотником за декількома профілізаціями. У стінах Київської консерваторії виконавське мистецтво маєстро опановував у Івана Алексеєва (баян), диригування вивчав у Михайла Канерштейна на факультеті оперно-симфонічного диригування, інструментовку йому викладав Євген Дергунов. Після закінчення Київської консерваторії у 1978 році Олександр Злотник вступає на факультет композиції та теорії музики Одеської консерваторії (нині – ОДМА ім. А. Нежданової). В Одеській консерваторії він навчається у класі українського композитора Олександра Красотова та знаної композиторки Тамари Сидоренко-Малюкової. Саме у цей час написаний його Концерт для труби. Від обох композиторів він отримав фундаментальні основи техніки композиції, які в подальшому успішно застосовував до створення музики в різних стилях і жанрах. Перш за все, це – почуття форми, відчуття цілісності композиції, вміння підбирати та всебічно використовувати ресурси провідного тембру, що й відбилися у Концерті для труби О. Злотника. У концепції та тембровій драматургії цього яскравого твору другої половини ХХ ст. відчутним є вплив автора іншого знакового концерту його викладача з фаху Олександра Красотова, загалом – традиції Одеської композиторської та виконавської школи на духових інструментах.

Концерту для труби О. Злотника притаманні усі риси як чистого концертного жанру, так і жанровій моделі концерту симфонізованого, поемного типу. провідними з них є: ігрова логіка, багатогранність ідейно-мистецького ракурсу концепції трубного концерту, широко розвинені форми концерткування як соліста, так і різних оркестрових груп – їх віртуозних побудов, розвиток яскраво-індивідуалізованого тематизму симфонічного масштабу, що й визначило особливий звуковий імідж інструментальної партії трубача-соліста.

Як і у аналізованому творі для труби з оркестром О. Красотова, опус О. Злотника має розлогий вступний розділ, у якому експонуються оркестрові барви солюючих інструментів групи дерев'яних духових. Тридцятитактовий повільний оркестровий розділ моделює гармонійний звуковий ландшафт, тло якого складають акордові комплекси струнної групи нетерцієвої будови та *arpeggio* арф. Цей супровід відтіняють соло гобоя та флейти, які по черзі експонують пісенну наспівну мелодію, що підхоплюється дуєтом

басового кларнету та фаготу. Поява образу «героя», якого уособлює тематизм Головної партії, репрезентованого звучанням титульного тембру соліста концерту, як і у Концерті О. Красотова, готується другим вступним розділом – енергійним ритмізованим звучанням симфонічного оркестру з саундом естрадної ударної установки. На тлі вдало змодельованого енергійного поступу вирування життя, жалісними та уривчатими виглядають «репліки» героя: у провідній темі переважають інтонації *lamento*, подані ритмічно примхливо. Це – мотиви, що розчленовуються паузами. Іноді ці тематичні утворення масштабно розкриваються у стрімких віртуозних пасажах. Декламаційна жанрова основа мелодійного рельєфу теми головної партії відразу у експозиційному розділі складає різкий контраст кантиленним побудовам першого вступного розділу. Як і у концерті О. Красотова, у тембробразі соліста виникає відчутний дисонанс у вирішенні звукообразу соліста, що закріплена у сталій жанровій традиції трубного концерту, у репертуарі до 80-х років ХХ ст. Образ головного героя, уособлено певним типом тематизму, дорученого трубі – «титульному» тембру концерту, вирішений у векторі драматизму, внутрішньо-діалогічному пульсі. І цей звуковий портрет – доволі динамічний, позбавлений плакатності. Він влучно корелюється з тематизмом нового типу, який всупереч традиції жанру заснований на символічних інтонаціях страждання. Відсутні тут і розлогі мелодійні побудови, і моторний тематизм плакатного типу. Величезного значення набувають особливі виконавські прийоми та штрихи, що дозволяють виконавцю застосувати цілу темброву палітру можливостей, втілити широкий спектр власної інтерпретації звукообразу труби. У цифрі 6 головної партії з'являється новий контр-образ, контури мелосу якого позбуваються *lamento* і вже побудовані на широких стрибках, альтерованих шаблях теситурно віддалених звуків без розв'язання. Це призводить до певної психологічної насиченості і навіть мелодійний каркас консонансів (сексти, терції) інтонаційно загострені виконавським прийомом *stacato*. Кантилений пісенний мотив першого вступного розділу стає темою побічної партії (у партитурі: цифра 14), партія солюючої труби тут повторює тему вступу у ритмічному збільшенні тривалостей. Відмічений прийом інтонаційної зцементованості тематизму концертного твору властивий також драматургії концерту-симфонії для труби О. Красотова. Ліричну тему (епізод у розробці, ц. 17) підхоплюють інструменти струнної групи. Зазначений лагідний емоційний настрій, лірична піднесеність тону, панування мелосу, підхоплюється солістом. Конкретизація образного змісту у найбільш чуттєвому епізоді концерту – його ліричній кульмінації, відбувається за рахунок алюзивного прийому. Тематизм партії соліста містить віддалений натяк на мелодію автора *Francis Lai* з кінофільму «Чоловік і жінка». Ця кульмінація огорнута особливими виконавськими прийомами, що призводить до панування тьмяного «солодкуватого» ретро-звучання. Провідна роль тут належить групі тромбонів з сурдинами, їх лінія надає тло та іноді діалогічно з солістом про-

дить тему-втору відомої мелодії французької естради. Ситуативно це можливо визначити як сюжетну колізію: епізод спогадів про давно минуле кохання. Інтонаційне загострення тематизму, болісний перехід у інший емоційний стан відбувається засобами інструментального театру: з'являються різкі інтонаційні репліки труб із сурдинами, що виконуються у високому регістрі на *stacato*, звучить сольний монолог труби траурного характеру як трагічна декламація (цифра 20, епізод *Lento*). Прийом монотембрового діалогу соліста з інструментами мідної групи оркестру реалізується повторенням мотивів їх партії, зокрема – монологу сольної труби. Це видається вдалим та дієвим засобом виразності, прийом такої мультиплікації звучання призводить до збільшення вагомості тембрів духових у просторі оркестру, певна кількісна перевага їх звукообразу перемикає увагу у зазначене темброве коло – місце «буття» головного персонажу твору. Мотивний зв'язок розробкових епізодів з тематизмом головної партії надає драматургії єдності, а етапам становлення образу – послідовності. Динамізована реприза (цифра 23) заснована на проведенні теми головної партії і мотивному діалозі, розшаруванні. Перша фраза (інтонація *lamento*) звучить у середньому регістрі і у партії кларнетів у ритмічному збільшенні. Існує і пародійний варіант цієї теми (мотив – той же, а стакато та високий регістр надають звучанню відчуття «диявольського реготіння»). Викривлена інтонаційна сутність партії солюючої труби у діалозі зводиться до прийому переінтонування: соліст виконує щось на кшталт скоморошого награвання у високому регістрі вісімками на *stacato*. Тема першої фрази головної партії поступово піднімається регістрово-теситурно (її підхоплюють гобою, вона віддзеркалюється у мелодіях ламаних пасажів флейтових дуєтів). Саме так вирішена друга кульмінація, яка змальовує драматичний злам, певний розпад головної теми, цільного образу героя. Наступний епізод має бути рятівним, але повторюючись, лірична тема побічної партії у соліста звучить спустошено, безбарвно, «нульовим тембром». Акустична перевага на стороні оркестру, епізод диявольського шабашу є виразним тлом для ствердження катастрофи (тембрового спустошення партії соліста). У репризі синтезовано дві провідних теми, що звучать на оптимістичному піднесенні, але саме партії солюючої труби доручені невеличкі мотивні репліки ламентозного характеру. У цифрі 40 відзначається драматургічний злам, пов'язаний зі ствердженням мотивної єдності теми-алюзії *Francis Lai*, що збирається до купи з дрібних мотивів і переможно звучить на кульмінації. Цьому сприяє і повторення теми побічної партії, де особливою виразністю сповнений мігруючий терцієвий тон. Це – ладове мерехтіння, відтінок джазового музикування, що слугує знаком певної свободи та вільності. Тематична арка (фінальний епізод) побудований на повторенні тематизму та інструментальних барв першого вступного розділу. Одночасно він слугує ствердженням як ліричного вектору твору у специфічному наповненні тематизму партії, так і пануванню тембру соліста-трубача, як провідного образу, його кан-

тиленної життєдайності. У кодї (цифра 52) алюзія пісні Дж. Гершвіна «Коханий мій» конкретизує образу колїзїю твору: історія кохання, що залишилося у минулому. Темброво-акустичний штрих допомагає розкриттю ідеї композитора: тема-алюзія у партїї солїста-трубача звучить із сурдиною і цей звукообраз знову набуває відчутний присмак ретро, голосу минулого.

Висновки. Концерти для труби композиторів Одеської школи (О. Красотова, та послїдовника його творчих принципів О. Злотника є новаторськими творами, що творчо презентували нову парадигму титульного тембру трубного концерту у 80-х роках ХХ ст. Важливим фактором є зміна усталених норм по відношенню до солуючого тембру у авторів музики. Композиторська інтерпретація тембру труби у жанрі віртуозного концерту для сольного інструменту з оркестром орієнтується на унікальні принципи виконавської традиції духової школи Одеських майстрів. Відповідно зміню-

ється і тип тематизму сольної партїї і принципи композиторської техніки. Драматургія концерту заснована на трагічних колїзіях, жанрові архетипи тематизму ускладнюються. У підсумку жанровий стиль сольної партїї концерту синтезує моторність, пісенність, декламацію та пластичність, ці елементи виявляють себе у динамічній єдності на усіх етапах форми. Концерти набувають симфонізованої єдності, монотематичні комплекси, що покладено в основу музики творів, орієнтуються на збагачення палїтри виконавського шару, на інтенсивні темброві метаморфози, завдячуючи чому відчутно динамізується звуковий образ титульного інструменту – труби. Звуковий імідж солїста-трубача активно оновлюється у концертах композиторів та виконавців Одеської школи 80-х років ХХ ст., що веде до стимулювання вправності та майстерності не тільки у технічному сенсі, а й до зростання ролі та значення інтелектуального підґрунтя виконавської діяльності трубачів-віртуозів.

Лїтература:

1. Гишка І. Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубача (історія, теорія, методика, практика). Львів: АСВ, 2010. 183 с.
2. Дмитрієва О. Композиторська школа у дискурсі музичної культури. *Мистецтвознавство України*. 2018. № 18. С. 46–52.
3. Кетїн Лю. Фортепіанний модерн у творчості одеських композиторів 1950-х–1960-х років (на прикладі творів К. Данькевича, С. Орфєєва, О. Красотова). *Мїжнародний вісник: Культурологія. Фїлологія. Музикознавство* : збірник наукових праць. Вип. 1. Київ : Міленіум, 2016. С. 214–219.
4. Концевич О., Карп'як А. Сучасний погляд на проблеми опанування майстерністю виконання трубного концерту ХХ–початку ХХІ столїть *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубїжжя*. Випуск 11. Рівне: Волинські обереги, 2019. С. 106–111.
5. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу : Монографія. Київ : Логос, 2009. 226 с.
6. Шип С. Теорія художніх стилів : Монографія. Суми : ФОП Цьома С.П., 2023. 138 с.
7. Reift, Ed. (1977). Alexander Krasotov. Symphony-Concerto No. 1 (Trumpet or Cornet & Piano). Editions Marc Reift. Available at: 655 <https://reift.ch/en/emr/655>

References:

1. Hyshka, I. (2010). Zvukoutvorennia yak vazhlyva skladova tekhnichnoi doskonalosti trubacha (istoriia, teoriia, metodyka, praktyka). [Sound production as an important component of the trumpeter's technical excellence (history, theory, methodology, practice)]. Lviv: ASV. 183 p. [in Ukrainian].
2. Dmitriieva, O. (2018). Kompozytorska shkola u dyskursi muzychnoi kultury. [Composer school in the discourse of musical culture]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*, 18, pp. 46–52. [in Ukrainian].
3. Ketin, Liu. (2016). Fortepiannyi modern u tvorchoosti odeskykh kompozytoriv 1950–1960-h rokiv (na prykladi tvoriv K. Dankevycha, S. Orfeieva, O. Krasotova). [Piano modernism in the work of Odessa composers of the 1950s–1960s (on the example of the works of K. Dankevicha, S. Orfeeva, O. Krasotova)]. *Mizhnarodnyi visnyk: Kulturolohiia. Filolohiia. Muzykoznavstvo*, 1, Kyiv : Milenium, pp. 214–219. [in Ukrainian].
4. Kontsevych O., Karpiak A. (2019). Suchasnyi pohliad na problemy opanuvannia maisternistiu vykonannia trubnoho kontsertu ХХ–pochatku ХХІ stolit. [A modern view of the problems of mastering the skill of performing a trumpet concerto of the 20th–early 21st centuries]. *Istoriia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoї muzyky v konteksti natsionalnoi kultury Ukrainy ta zarubizhzhia*. Rivne: Volynski oberehy, 11, pp. 106–111. [in Ukrainian].
5. Chekan, Yu. (2009). Intonatsiinyi obraz svitu : Monohrafiia. [Intonational image of the world: Monograph]. Kyiv : Lohos. 226 p. [in Ukrainian].
6. Shyp, S. (2023). Teoriia khudozhnikh styliv : Monohrafiia. [Theory of artistic styles: Monograph.]. Sumy : FOP Tsoma S.P. 138 p. [in Ukrainian].
7. Reift, Ed. (1977). Alexander Krasotov. Symphony-Concerto No. 1 (Trumpet or Cornet & Piano). Editions Marc Reift. Available at: 655 <https://reift.ch/en/emr/655> [in English].

ІНТЕРПРЕТАЦІЙНО-ВИКОНАВСЬКІ УМІННЯ ЯК ПРОФЕСІЙНЕ НАДБАННЯ МУЗИКАНТА-ПІАНІСТА

Мамикіна Анжеліна Іванівна,

старший викладач кафедри музично-інструментальної підготовки
Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського
ORCID ID: 0000-0001-5410-8461

У статті теоретично обґрунтовано значимість та сутність інтерпретаційно-виконавських умінь у фортепіанній підготовці піаніста, як важливе професійне надбання та показник спроможності до виконавсько-педагогічної діяльності. Розглядається специфіка інтерпретаційно-виконавських умінь та їх функціонування у комплексному формуванні означених умінь. Мета статті полягає в теоретичному обґрунтуванні інтерпретаційно-виконавських умінь, визначенні їх особливостей та ролі у професійній підготовці майбутніх викладачів фортепіано. У теоретичному дослідженні сформульовано сутність виконавсько-стильових умінь як професійне інтегроване надбання піаніста в процесі опрацювання музичних творів, що ґрунтується на теоретичних (структура твору, історичний контекст, стиль, жанр, фактура тощо) та практичних знаннях (виконавських навичках), які трансформуються відповідно до особистісно-духовного потенціалу, індивідуальних властивостей і спеціальних здібностей особистості; спрямовані на розкриття і втілення смислового контенту музичного твору. Охарактеризовано художній сегмент виконавської інтерпретації, де художність є сутністю ознак, властивостей, характеристик і структурних елементів, за них музика виявляється через свідомість і мислення, як засіб пізнання і відображення дійсності, як художня форма і художній зміст, як художній процес і художній образ. Розглянуто поетапний процес інтерпретації музичного твору та вказано на ключові аспекти теорії і практики під час здійснення інтерпретаційної діяльності музиканта-піаніста. Підкреслено, що інтерпретаційно-виконавські уміння складне інтегроване утворення, тому може бути розглянуто як комплекс умінь (герменевтичні, креативні, виконавські, рефлексивні). Акцентується увага на синтезованому утворенні інтерпретаційно-виконавських умінь: художньо-смислового аспекту та виконавському, які цілісно характеризують виконавську майстерність піаніста та його професійні якості. Запропоновано шляхи розв'язання проблеми організації виконавського процесу з метою набуття професійно необхідних умінь піаністу під час навчання у закладі вищої освіти.

Ключові слова: інтерпретація, художня інтерпретація, виконавські уміння, виконавські навички, піаніст, фортепіанна підготовка.

Mamykina Anzhelina. Interpretation and performance skills as a professional acquisition of a musician-pianist

The article theoretically substantiates the significance of interpretative and performance skills in the piano training of a pianist as an important professional asset and an indicator of their capability for performing and pedagogical activities. It examines the specifics of interpretative and performance skills and their functioning in the comprehensive development of these skills. The aim of the article is to theoretically justify interpretative and performance skills, to define their characteristics and role in the professional preparation of future piano teachers. The theoretical research formulates the essence of performance-stylistic skills as a professional integrated asset of the pianist in the process of working on musical works, which is grounded on theoretical knowledge (structure of the piece, historical context, style, genre, texture, etc.) and practical knowledge (performance skills) that transform according to the personal and spiritual potential, individual properties, and special abilities of the personality; aimed at revealing and embodying the meaningful content of the musical work. The artistic segment of performance interpretation is characterized, where artistry is the essence of the features, properties, characteristics, and structural elements through which music is manifested through consciousness and thought, as a means of cognition and reflection of reality, as artistic form and artistic content, as an artistic process and artistic image. The step-by-step process of interpreting a musical work is considered, highlighting the key aspects of theory and practice during the interpretative activity of the musician-pianist. It is emphasized that interpretative and performance skills are a complex integrated formation and can be seen as a set of skills (hermeneutic, creative, performance, reflexive). Attention is drawn to the synthesized formation of interpretative and performance skills: the artistic-meaning aspect and the performance aspect, which holistically characterize the performing mastery of the pianist and their professional qualities. The article proposes ways to solve the problem of organizing the performance process to acquire the professionally necessary skills for pianists during their studies in higher education institutions.

Key words: interpretation, artistic interpretation, performance skills, performance techniques, pianist, piano training.

Вступ. Важливою складовою професійної діяльності музиканта-піаніста є виконавські навички та уміння. У процесі навчання здобувач удосконалює попередньо сформовані навички гри на музичному інструменті та розвиває виконавські уміння, які є наслідком опанування теоретичних, мистецтвознавчих, методичних, педагогічних та практичних знань. У рамках комплексного навчання поступово формується професійна обізнаність, а також набирається практичний досвід.

Професійна спроможність робить фахівця, здібним до наукової діяльності, виконавства та інтеграції у глобальний культурний простір в галузі мистецтва та за її межами. Серед низки існуючих професійних умінь виокремимо ті, які мають художньо-сміслову значення у розкритті контенту музичного твору – інтерпретаційно-виконавські уміння. Саме вони актуалізують дешифрування, розуміння семантики музичної мови, розуміння усіх складових фортепіанної фактури та їх

функціонального навантаження, що цілісно утворює інтерпретаційно-виконавський процес піаніста-виконавця, піаніста-викладача.

Матеріали та методи. Екскурс наукових досліджень у сфері музичного мистецтва свідчить, що питання виконавської підготовки та шляхи її удосконалення не втрачають актуальності. Навпаки, даний напрям розширює свої межі на основі залучення психологічної сфери та висвітлення її ролі у виконавському процесі. Так науковці порушують питання емоційного і раціонального компоненту у виконавському процесі (А. Душний, В. Заєць, О. Заєць), музичного та фахового мислення (І. Пяськовський, В. Самітов), психотехніки (А. Душний, В. Заєць, О. Заєць), психологічного аспекту формування виконавської художньої майстерності (В. Білоус, І. Полубоярина) та виконавської інтерпретації (Т. Сирятська).

Взагалі проблема формування виконавських умінь і навичок розглядається у різних комбінаціях відповідно конкретних виконавських завдань, які має вміти вирішувати музикант, саме: артикуляційні уміння (Лу Чен), інтерпретаційні уміння (В. Крицький, Г. Падалка), поліфонічні уміння (Хань Ле), музично-слухові уявлення як професійне уміння (А. Грінченко, О. Щербініна), уміння рухової координації (О. Гройсман, С. Корлякова).

Проблема виконавської інтерпретації музичних творів була об'єктом дослідження багатьох вітчизняних і закордонних вчених, а саме: мистецтвознавців (Ю. Вахраньов, Бай Бінь, О. Маркова, В. Москаленко, Шен Юєн), науковців у сфері мистецької педагогіки (А. Болгарський, А. Козир, В. Крицький, О. Ляшенко, О. Олексюк, М. Петренко, М. Ткач). Наприклад, Н. Жукова розглядала інтерпретацію як один з компонентів музичної творчості; В. Москаленко займався теоретичними і методичними аспектами музичної інтерпретації; В. Крицький досліджував процес формування умінь художньої інтерпретації у студентів музичних факультетів вищих навчальних закладів.

Також вчені-музиканти (Г. Падалка, О. Полатайко, О. Щолокова) розглядають інтерпретацію у художньо-педагогічному аспекті. Зокрема, Г. Падалка звертає увагу на виховний вплив художньої інтерпретації і вказує на важливість створення середовища для сприйняття музики слухацькою аудиторією. О. Щолокова також підкреслює важливість умов щодо демонстрації музичного матеріалу під час створення художньо-педагогічної інтерпретації, яка, на думку О. Полатайко, є тлумачення художнього образу через емоційне й інтелектуальне розуміння музичного твору.

Незважаючи на значну кількість робіт з питань інтерпретації, існує необхідність розглянути інтерпретаційно-виконавські уміння через розуміння контенту музичної фактури та технічне її втілення. Саме практичний аспект у даному конструкті актуалізує проблему дослідження.

Мета статті полягає в теоретичному обґрунтуванні інтерпретаційно-виконавських умінь, визначенні їх особливостей та ролі у професійній підготовці майбутніх викладачів фортепіано.

Завдання: розкрити сутність та специфіку інтерпретаційно-виконавських умінь піаністів в процесі навчання гри на фортепіано.

Методологію дослідження становлять системний, аксіологічний, мистецтвознавчий підходи та теоретичні методи: аналіз психолого-педагогічної, виконавської та мистецтвознавчої літератури з метою визначення концептуальних положень з проблеми дослідження; ознайомлення з навчальними посібниками, методичною літературою задля виявлення ролі інтерпретаційних умінь у виконавському процесі піаніста. **Результати дослідження.** Уміння здійснювати виконавську інтерпретацію музичних творів є одним із головних завдань піаніста в процесі навчання гри на фортепіано у вищому навчальному закладі. Тому теоретично з'ясуємо специфіку інтерпретаційно-виконавських умінь та визначимо їх сутність.

У довідкових джерелах поняття «інтерпретація» (лат. *interpretatio*, від *interpretar* – роз'яснюю, перекладаю) трактується як: «дешифрування чи моделювання однієї системи (тексту, твору) в іншій – конкретніше визначеній, зрозумілішій чи загальноприйнятій»; у мистецтві – «творче виконання художнього твору, що ґрунтується на самостійному тлумаченні виконавця» [2]; у музичному виконавстві – «індивідуально-образне тлумачення виконавцем об'єктивної композиторської інформації, що характеризується рисами ідеально-уявного бачення предмета трактування» [3, с. 75].

Дешифрування нотного тексту у музичному мистецтві пов'язано з умінням перекладати знакову мову музичної тканини, через розуміння її семантично-риторичного контексту на музичну, вербальну, виконавську інтерпретацію, що і визначає основний напрям даного поняття у галузі мистецтвознавства. Як творчий процес музиканта, інтерпретація є «цілісним утворенням, що характеризується єдністю та взаємозв'язком кількох складників», серед яких виокремлюються «текстуальна (індивідуально авторська), змістова (історична) та психологічна інтерпретації» [5, с. 18]. Для всебічної інтерпретації музичного твору важливим є «ретроспективне вивчення художніх творів» та активна індивідуальна позиція інтерпретатора, його духовність, інтелект, досвід спілкування з мистецтвом [5, с. 16]. Тож інтерпретаційне прочитання мистецького твору представляє собою духовно-особистісне відображення, яке відтворює реальність через її естетичне «прочитання» та розуміння, створюючи образно-музичні картини й викликаючи психологічні стани. Це продуктивний процес художньої творчості, тому що він є віддзеркаленням авторського погляду через художні образи, уявлення, символи та знаки, що відповідають естетичним почуттям та ставленню до навколишнього середовища.

Варто зазначити, процес трактування творів музичного мистецтва на рівні особистого розуміння твору та його звукового втілення належить музиканту, зокрема піаністу. Він не лише відтворює нотний текст, а пропонує власний погляд на музичний контент твору. Тому саме виконавська інтерпретація є головною і результативною в інтерпретаційному підході та важливою скла-

довою педагогічної музичної діяльності. Як зазначає дослідник Чень Бо, виконавське інтерпретування – це «індивідуально неповторне і суб'єктивно виражене естетичне відображення дійсності у внутрішньому світі», а також «у різноманітних формах зовнішньої особистісної активності музиканта-виконавця» [6, с. 19].

Сутнісною змістовною ознакою виконавської інтерпретації є художність. Як інтегральне явище, художність є «раціональною сутністю ознак, властивостей, характеристик і структурних елементів», за них музика виявляється через свідомість і мислення, як «засіб пізнання і відображення дійсності, як художня форма і художній зміст, як художній процес і художній образ» [3, с. 76]. Виконавець повинен вміти аналізувати і зануритися в музичний матеріал, усвідомити його цінність, співпереживати те, що створено автором, знаходити відповідні виконавські засоби передачі образного змісту та доносити його до слухачів. Таким чином, інтерпретація є тим творчим актом, який пов'язує композитора, виконавця та слухача у єдине художнє ціле. Цей діалог не обмежується тільки зіграною музикою, але включає взаємодію всіх учасників художнього процесу, підкреслюючи їх суб'єктивність і індивідуальність у сприйнятті та створенні музики. На думку Д. Юника, «твори, створені людиною, мають у собі відбиток її духовної діяльності і містять певний сенс, а його виявлення та розуміння має суб'єктивний характер» [7, с. 149]. За слова В. Корзун, інтерпретація вимагає індивідуального підходу та активного ставлення до музичного твору, а також передбачає наявність у виконавця власного творчого задуму [3, с. 74]. Для таких цілей постать виконавця набуває особливої значимості і на перший план виходять індивідуальність, інтелектуальні можливості, життєвий та професійний досвід.

Взагалі процес інтерпретації музичного твору можна розподілити на декілька етапів. На першому етапі, коли музикант вивчає нотний текст, важливе розуміння його структури та виразних засобів. Аналітична діяльність включає у собі вивчення музичного матеріалу, визначення образно-сислової сфери через призму історично-культурного пласту, стилевих особливостей композитора. Виокремлення жанрових атрибутів, риторичних фігур та семантичних одиниць музичного тексту, стилістичних знаків. У цьому процесі музикант використовує герменевтичні вміння, які допомагають отримати смислові елементи музичного тексту та інтерпретувати їх відповідно конкретному стилю.

Другий – етап втілення інтерпретації, де здійснюється перенесення аналітичних знахідок у виконання. Передбачається технічне засвоєння нотного тексту у відповідності з образним змістом твору; визначення інтонаційної фабули твору; виявлення логічних вершин інтонацій та кульмінацій як по частинам так і всього твору; розв'язання виконавських труднощів за допомогою технічних прийомів та способів, які відповідають образному змісту та засобам виразності цього твору. Так, Н. Горюхіна виділяє інтонаційність як «ключовий феномен інтерпретації», вказуючи на те, що «поетична стилістика слугує засобом її осягнення». На думку вче-

ної, основою музичного тексту є «сутність інтонації в її індивідуальному художньому перевтіленні». Вона зазначає, що наявність таких компонентів, як «зв'язок і взаємодія елементів, суттєво зумовлює цінність музики як мистецького явища», оскільки саме через ці взаємозв'язки розкривається глибина музичного твору [1, с. 87]. Цілісно формується художній образ і виконавський план. Тут важливою є творча складова: музикант повинен не просто відтворити написане, а створити власне бачення твору. Креативні вміння відіграють ключову роль, оскільки вони дозволяють інтегрувати особистий досвід музиканта із задумом композитора та створити унікальну виконавську інтерпретацію.

На етапі власного оцінювання виконання музичного твору також є важливою. Для успішної реалізації контролю музикант повинен мати високорозвинені рефлексивні вміння. Вони не тільки допомагають дозволяють контролювати спираючись на слухове, а й вносити необхідні корективи у процес виконання. Такого роду самоконтроль передбачає внутрішню роботу над собою, що включає аналіз подачі своїх емоцій, інтерпретації та взаємодії з інструментом. Отже, процес інтерпретації є результатом синтезу аналітичної й творчої діяльності, сукупності художніх і технічно-виконавських факторів, а також рівня її трактування змістовності. Вона є тією ланкою між виконанням та усвідомленням художнього задуму, що допомагає піаністу досягати рівня майстерності та глибини сприйняття музичного твору.

У дисертаційному дослідженні Чень Бо вказує на ключові положення теорії і практики інтерпретаційної діяльності студентів, а саме:

- «цілісно-творче розуміння музичного твору і його суб'єктивно-особистісне відтворення»;
- «розгляд інтерпретації як фундаментальної операції мислення»;
- «опора на життєвий досвід, навички»;
- «усвідомлення виконавцем своєї значимості як інтерпретатора»;
- «виділення однієї з головних рис музичного виконавства»;
- «використання емоційної пам'яті»;
- «комбінування роботи уявлення виконавця в процесі виконавсько-інтерпретаційної діяльності» [6, с. 41].

Зазначимо, що виконання вищезазначеного неможливо без практичних навичок та умінь виконавського порядку. Виконавець повинен мати та удосконалювати:

- технічні навички: прийоми гри різних видів технік, артикуляційні, координаційно-рухові навички;
- слухові навички: аналізувати та коректувати власну гру, вміти сприймати фактуру відповідно її особливостям (по горизонталі, вертикалі, поліфонічні пласти), застосовувати педалізацію, активізувати слухові уявлення, розвивати інтонаційний, тембро-динамічний, ладо-гармонічний, метро-ритмічний, поліфонічний слух;
- піаністично-виразні елементи: туше та інтонаційну різноманітність, динамічну градацію, імітувати різні тембри інструментів на фортепіано, вільно володіти засобами музичної виразності.

Разом дані елементи формують виконавські уміння піаніста, які формують здатність свідомо та точно виконувати музичні фрази, передавати емоції, зміст та характер твору. Зазначені у теоретичному дослідженні інтерпретаційно-виконавські уміння об'єднують художньо-смысловий аспект та виконавський. Цілісно вони характеризують виконавську майстерність піаніста та його професійні якості.

Відповідно темі дослідження визначаємо інтерпретаційно-виконавські уміння як професійне інтегроване надбання піаніста в процесі опрацювання музичних творів, що ґрунтується на теоретичних (структура твору, історичний контекст, стиль, жанр, фактура тощо) та практичних знаннях (виконавських навичках), які трансформуються відповідно до особистісно-духовного потенціалу, індивідуальних властивостей і спеціальних здібностей особистості; спрямовані на розкриття і втілення смислового контенту музичного твору. Інтерпретаційно-виконавські уміння складне інтегроване утворення тому може бути розглянуто як комплекс умінь:

- герменевтичні (тлумачення та розуміння смислу музичного тексту);
- креативні (побудова власної художньої концепції музичного твору);
- виконавські (втілення художньої концепції музично-виконавськими засобами);
- рефлексивні (оцінка практичної реалізації художньої концепції).

Взагалі, фортепіано є багатим інструментом, на ньому можна виконати будь-які твори стилів, жанрів та форм, відтворити цілісну фактуру будь-якого музичного твору – від інструментальної чи вокальної п'єси до монументальної партитури, що не завжди можна зро-

бити на іншому інструменті. Можливість чути та відтворювати на фортепіано різноманітні твори цілком сприяє розвитку у студентів музичного слуху, творчого мислення, художньої культури, ерудиції та створює сприятливі умови для занять художньою інтерпретацією музичних творів. Базовим сегментом інтерпретаційно-виконавських умінь, як результат практики, навчання та емоційного сприйняття музики є виконавський досвід.

Висновки. Інтерпретаційно-виконавські уміння смисловою ланкою у здійсненні інтерпретаційно-виконавського процесу піаніста. І визначаємо їх

як професійне інтегроване надбання піаніста в процесі опрацювання музичних творів, що ґрунтується на теоретичних (структура твору, історичний контекст, стиль, жанр, фактура тощо) та практичних знаннях (виконавських навичках), які трансформуються відповідно до особистісно-духовного потенціалу, індивідуальних властивостей і спеціальних здібностей особистості; спрямовані на розкриття і втілення смислового контенту музичного твору. Оскільки дані уміння не є вродженою рисою, а формуються в процесі навчання під впливом різних чинників, це вміння повинно стати об'єктом цілеспрямованого розвитку. Ефективність цього процесу залежить від надання студентам дидактично та художньо доцільних знань щодо вивчених творів під час роботи над ними; від цілеспрямованого формування узагальнених прийомів музично-виконавської діяльності, які базуються на логіці художньо-інтерпретаційного процесу; а також від поетапного формування способу музично-виконавської діяльності у напрямку від вербально-аргументованого тлумачення до музично-виконавської інтерпретації.

Література:

1. Горюхіна Н. О. Нариси з питань музичного стилю та форми. Київ: Музична Україна. 1985. 112 с.
2. Інтерпретація: Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс]. Режим доступу : <https://esu.com.ua/article-12420>
3. Корзун В. В. Художня інтерпретація музичних творів як вищий щабель виконавської майстерності. *Наукові записки*: Серія: Педагогічні науки: НПУ імені М. П. Драгоманова. 2014. Вип. 120. С. 74–79.
4. Крицький В. М. Формування уміння художньої інтерпретації у студентів музичних факультетів педагогічних закладів вищої освіти : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01; Київ, 1999. 20 с.
5. Ляшенко О. Художньо-педагогічна інтерпретація музичного твору в професійній підготовці майбутніх учителів музики: автореф. дис. ... канд. пед. наук; 13.00.04. Київ. 2001. 22 с.
6. Чень Бо Формування готовності майбутнього вчителя музики до виконавсько-інтерпретаційної діяльності у процесі інструментального навчання : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02; Київ, 2017. 236 с.
7. Юник Д. Г. Виконавська надійність митців музичного мистецтва: концептуальний аспект : Теорія та методика мистецької освіти. Київ: НПУ імені М.П. Драгоманова, 2011. С. 121–150.

References:

1. Horiukhina N. O. (1985). *Narysy z pytan muzychnoho stylu ta formy*. [Essays on musical style and form]. Kyiv: Muzychna Ukraina – Kyiv: Musical Ukraine. 112 p. [in Ukrainian]
2. Interpretatsiia: Entsiklopediia Suchasnoi Ukrainy [Elektronnyi resurs]. Rezhym dostupu [Interpretation: Encyclopedia of Modern Ukraine] <https://esu.com.ua/article-12420>
3. Korzun V. V. (2014). *Khudozhnia interpretatsiia muzychnykh tvoriv yak vyshchyi shchabel vykonavskoi maisternosti*. [Artistic interpretation of pieces of music as higher stage of performance trade]. *Naukovi zapysky: Seriiia: Pedagogichni nauky* [Scientific notes: Series: Pedagogical sciences]. V.120. pp.74-79 [in Ukrainian]
4. Krytskyi V. M. (1999). *Formuvannia uminnia khudozhnoi interpretatsii u studentiv muzychnykh fakultetiv pedagogichnykh zakladiv vyshchoi osvity* [Formation of the skill of artistic interpretation in students of music faculties of pedagogical institutions of higher education]: avtoref. dys. ... kand. ped. nauk [autoref. dis. ... candidate ped. of science]: 13.00.01; Kyiv, 20 s. [in Ukrainian]

5. Liashenko O. (2001). Khudozhno-pedahohichna interpretatsiia muzychnoho tvoruu v profesiinii pidhotovtsi maibutnikh uchyteliv muzyky [Artistic and pedagogical interpretation of a musical work in the professional training of future music teachers]: avtoref. dys. ... kand. ped. nauk [autoref. dis. ... candidate ped. of science]: 13.00.04; Kyiv, 22 p. [in Ukrainian]

6. Chen Bo (2017). Formuvannia hotovnosti maibutnoho vchytelia muzyky do vykonavsko-interpretatsiinoi diialnosti u protsesi instrumentalnoho navchannia. [Formation of the future music teacher's readiness for performance and interpretation activities in the process of instrumental training]. dys. ... kand. ped. nauk [dis. ... candidate ped. of science]: 13.00.02; Kyiv. 236 p. [in Ukrainian]

7. Yunyk D. H. (2011). Vykonavska nadiinist myttsiv muzychnoho mystetstva: kontseptualnyi aspekt [Performance reliability of musical artists : conceptual aspect]: Teoriia ta metodyka mystetskoi osvity [Theory and methodology of art education] Kyiv pp. 121-150 [in Ukrainian]

СИНТЕЗ СХІДНОЇ І ЗАХІДНОЇ КУЛЬТУРНИХ ТРАДИЦІЙ У МУЗИЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ СІЦЯНЬ ЛІ

Чжоу Ні,

аспірантка кафедри теорії та історії музики
Харківської державної академії культури
ORCID ID: 0009-0007-5691-0125

У статті аналізується виконавська діяльність лауреатки численних міжнародних конкурсів, зокрема Міжнародного конкурсу юних піаністів Володимира Крайнева (Харків, 2006), Сіцян Лі – одної з багатьох яскравих представниць молодого покоління талановитих китайських музикантів. Органічно поєднуючи в концертній практиці національні й західні виконавські традиції, яскраво інтерпретуючи сольні фортепіанні і камерні інструментальні твори багатьох європейських, американських та сучасних китайських композиторів, блискуча музикантка демонструє глибоке розуміння розмаїття стилів музики, яку вона презентує слухачам. Маючи довершений піаністичний апарат, молода піаністка має рідкісне обдарування встановлювати безпосередній емоційний контакт зі слухачами, що забезпечує більш глибоке осягнення аудиторією виконуваних нею творів. Наводиться широкий перелік композиторів, творчість яких пропагує Сіцян Лі, окреслюються її виконавські пріоритети та аналізується досвід, набутий нею під час навчання в Китаї (у Бао Хуйцяо), США (в Олександра Корсантії) та у Великій Британії (у Норми Фішер) і вплив на неї як на особистість і яскраву індивідуальність творчих і людських настанов цих професорів. Розглядається й досвід музично-просвітницької і наукової діяльності Сіцян Лі, зокрема низка її інтерв'ю з молодими талановитими музикантами – представниками різних культур, а також акцентується увага на її дослідницькій праці, присвяченій впливу східної естетики і філософії на творчість Дж. Кейджа. Корисними видаються й професійні поради юним музикантам щодо подолання сценічного хвилювання від Сіцян Лі, яка у свій молодий вік (31 рік), має вже двадцятирічний досвід конкурсно-концертних виступів на багатьох провідних сценах світу. Доведено, що Сіцян Лі являє собою яскравий і, водночас, типовий для сучасної культури зразок органічного поєднання східних і західних традицій у фортепіанному виконавстві і позиціює себе як транснаціональна миткиня.

Ключові слова: музичне мистецтво, фортепіанне виконавство, Сіцян Лі, китайські та європейські піаністичні традиції, конкурсно-концертні виступи, репертуарні пріоритети, музично-просвітницька і дослідницька діяльність.

Zhou Ni. Synthesis of Eastern and Western cultural traditions in the musical activity of Siqian Li

The article analyzes the performance of the laureate of numerous international competitions, in particular the Volodymyr Krainev International Competition of Young Pianists (Kharkiv, 2006), Siqian Li, one of the many bright representatives of the young generation of talented Chinese musicians. Organically combining national and Western performance traditions in her concert practice, vividly interpreting solo piano and chamber instrumental works of many European, American and modern Chinese composers, the lightning-fast musician demonstrates a deep understanding of the variety of styles of music she presents to listeners. Having a perfect technical piano apparatus, the pianist has a rare gift to establish a direct emotional contact with the listeners, which ensures a deeper understanding of musical works by them. A wide list of composers whose work is promoted by Siqian Li is given, her performance priorities are established, and the experience she gained during her studies in China (with Bao Huiqiao), the USA (with Alexander Korsantia) and in Great Britain (with Norma Fisher). The impact on her as a person and bright individuality of the creative and human instruction of these professors is analyzed. The experience of musical educational and scientific activity of Siqian Li is also considered, in particular, a number of her interviews with young talented musicians – representatives of different cultures, and attention is also focused on her research work devoted to the influence of Eastern aesthetics and philosophy on the work of J. Cage. Professional advice to young musicians on overcoming stage anxiety from Siqian Li, who at her young age (31 years old) already has twenty years of experience in competition and concert performances on many of the world's leading stages, is also useful. It has been proven that Siqian Li is a bright and, at the same time, typical for modern culture example of an organic combination of Eastern and Western traditions in piano performance and positions herself as a transnational artist.

Key words: musical art, piano performance, Siqian Li, Eastern and Western pianistic traditions, competition and concert performances, repertoire priorities, music education and research activities.

Вступ. Декілька останніх десятиріч китайська піаністична культура здійснила велетенський кількісний (за масовістю зацікавлення молодих людей країни фортепіанним виконавством як майбутньою вельми перспективною професією) і якісний (за рівнем спочатку технічної, згодом вишукано кольорової тембрової палітри інструменту, нарешті – за глибиною інтерпретацій творів світової скарбниці) стрибок: спочатку одиниці, згодом десятки, якщо не сотні китайських піаністів найвищого ґатунку заповнили найширшу концертну нішу, яку в попередні часи традиційно обіймали представники

слов'янських, західноєвропейських, американської шкіл, що базувалася й досі базується на європейських піаністичних традиціях. Такий прорив китайських піаністів на найпрестижніші світові академічні сцени, зумовлений первісним бажанням вирватися за межі повсякденної побутової рутини, а згодом – жагою до справжньої популярності й міжнародного визнання, спровокований і стимульований показовим прикладом – незаним раніше в Китаї кар'єрним (художнім і матеріальним) успіхом найяскравішого представника цього покоління Ланг Ланга, вже в 2000–2010-ті рр. став, без

перебільшення, масовим. Однак, попри появу в цей час на міжнародній академічній естраді численних високо-класних піаністів, лише найталановитішим і глибоким музикантам вдається протягом вже значного часового проміжку утримувати увагу до себе й небайдужу прихильність як пересічних слухачів з різних країн, так і численних видатних партнерів по виступах: провідних інструменталістів, вокалістів, диригентів з їхніми оркестровими колективами, а також зацікавлених продюсерів, організаторів фестивалів, різноманітних творчих акцій тощо. Одною з таких сучасних молодих піаністок із Китаю безумовно зараз є 31-річна Сіцянь Лі, творча діяльність і знакові для біографії виступи якої неодноразово в різні часи її становлення були пов'язані з Україною (Харків, Київ). Попри значну цілком заслужену популярність Сіцянь в багатьох країнах світу її багатовекторна творча діяльність досі не ставала предметом наукового аналізу в Україні, тому на сьогодні ще не знайдено жодної наукової публікації, присвяченої аналізу творчості піаністки, що робить дану розвідку вельми актуальною і своєчасною.

Матеріали та методи. Матеріалами дослідження стали численні публікації про Сіцянь Лі в Інтернеті (низка англо- і китайськомовних ресурсів), офіційний Інтернет-сайт піаністки, де оприлюднені, зокрема, її наукові роботи, ряд інтерв'ю, що вона провела як ведуча з яскравими музикантами різних національностей і художніх напрямів, з якими Сіцянь перетнулася в останні часи в Лондоні, два інтерв'ю самої піаністки, її інтернет-сторінки на Facebook, в Telegram, аудіо- та відеозаписи низки концертних і конкурсних виступів, оприлюднені конкурсні програми тощо, а також довідкові енциклопедичні матеріали, що стосуються творчої і педагогічної діяльності її учителів. Методологія дослідження поєднує загальнонаукові методи (аналізу і синтезу, компаративний, дедуктивно-індуктивний) зі спеціальними (біографічний метод, музикознавчий комплекс, зокрема музично-інтерпретаційний, музично-історичний методи). Їхнє застосування дало можливість набути достовірних вивірених висновків.

Результати. Ознайомлення із біографією Сіцянь Лі (нар. 12 грудня 1992 р.) дає підстави стверджувати, що її становлення як яскравої самобутньої піаністки відбувалося в трьох великих культурних центрах трьох континентів під керівництвом видатних музикантів: Бао Хуйцяо (Пекін, 2003–2015), Олександра Корсантії (Бостон, 2015–2019) та Норми Фішер (Лондон, 2019–2020, неофіційно й у наступні роки), кожний з яких має величезний досвід концертно-виконавської діяльності.

Наведемо маленькі уривки з характеристик молоді піаністки своїх професорів. Про одну з найшанованіших преставниць старшого покоління китайських піаністів, професорку Центральної музичної консерваторії Бао Хуйцяо (нар. 1940) Цісянь Лі казала: «Вона була вчителем, сім'єю та зразком для наслідування, <...> її якості як жінки-музиканта справили незгладимий вплив на моє життя» [7]. «Її уроки вийшли за рамки музики й перейшли в моє життя, навчили мене краще переживати важкі періоди» [8]. «Зараз ми за

тисячі миль одна від одної, але вона продовжує стежити за моєю кар'єрою, і ми все ще говоримо про все. <...> Коли я почала брати участь у міжнародних змаганнях приблизно у віці десяти років, вона супроводжувала мене на кожному виступі, і якщо вона не могла прийти, я отримувала від неї листівку з повідомленням: “насолоджуйся музикою, моє серце завжди з тобою”. Це <...> давало мені духовну підтримку» [13]. Ще за часів навчання в Бао Хуйцяо Цісянь найпершою із студентів-піаністів була нагороджена дипломом «Краща із найкращих – найкращий та інноваційний талант» і стипендією від Міністерства культури Китаю [12].

Свого наступного викладача, відомого грузинського піаніста і педагога Олександра Корсантію (нар. 1965) Цісянь Лі охарактеризувала так: «У грі Саші є безстрашна пристрасть <...>, його музичний стиль також чудово відображається в його викладанні. <...> Саша постійно заохочував мене вийти із зони комфорту <...>, він надзвичайно суворий учитель із високими стандартами для своїх учнів, тому ми завжди працювали супер наполегливо. Але в житті він дуже хороший друг. <...> Мій час навчання з ним можна описати девізом “Наполегливо працюй, наполегливо грай”» [13]. «Він показав мені, як звертатися до своїх емоцій за допомогою музики і як мистецтво походить від життя художника. Його емоційний підхід до музики зворушив мене і змусив зупинитись у самій крайності музики – по-справжньому відчуті її духовну силу. Час навчання в Бостоні справді змінив моє життя» [11].

Нарешті, навчання в Норми Фішер, за твердженням Сіцянь «... надихнуло замислитися про глибокий зв'язок між людьми та культурами, а також призвело мене до глибшого мислення про музику. Адже музиканти ніколи не навчаються і не працюють у вакуумі – ми повинні вивчати всі сторони життя. <...> Без її безумовної підтримки я б не змогла психологічно пережити пандемію або не мала би мужності продовжувати виступати [13]. І, нарешті, підсумовуючи характеристики своїх чудових учителів, Сіцянь зазначає: «Пані Бао, Саша та Норма подарували мені перлини мудрості, які я дуже бережу. Усі вони показали мені, що лише любов і віра в музику можуть дати силу вижити попри дилеми, що виникають у житті, і зрозуміти, що будь-яка боротьба, через яку проходить артист, зрештою стане його скарбом» [13]. Сіцянь Лі також брала майстер-класи в низки видатних музикантів – представників різних культур і стильових напрямів: Емануеля Акса, Сергія Бабаяна, Рассела Шермана, Родіона Щедріна, Бориса Слуцького, Оксани Яблонської, Арі Варді та Рамзі Ясси.

Отже, навчаючись в Америці, Великобританії, виступаючи в різних країнах світу, переймаючи безцінний досвід у старших колег під час майстер-класів молода піаністка кардинально збагатила свій світоглядний досвід, дедалі глибше сприймаючи західну культуру, що, безумовно, вплинуло на її інтерпретації творів європейських та американських композиторів, що поєднали східні колоритний звуковий шарм, витонченість нюансів та бездоганне технічне оздоблення із притаманними західним музикантам розумінням стилів європейських

митців різних епох, мисленням у побудові музичних форм, відчуттям розвитку мелодійних і гармонійних ліній, що суттєво різняться із східними. Впливові музичні видання і видатні музиканти різних країн відзначали в Сіцянь Лі «віртуозність і талант» (Annecy Classic Festival, Франція), її «величезний емоційний діапазон і невимушений піаністичний контроль» (Пол Льюїс, Британія), «витончений і зворушливий» підхід до музичних творів (Емануель Акс, США) [цит. за: 12]. Варто відзначити, що, за свідченням самої музикантки, серед її улюблених піаністів не китайські світові кумири останніх десятиріч (старший за неї на 10 років Ланг Ланг або старша за неї на 5 років Юджа Ванг), а видатні європейські особистості, чи не найяскравіші представники покоління, котре сформувалося на кращих європейських традиціях середини – другої половини ХХ ст.: румун Раду Лупу і аргентинка з іспанськими і єврейськими коріннями Марта Аргеріх [8].

Важливі віхи формування Цісянь Лі як висококласної піаністки пов'язані саме з хоча й нетривалими, але вельми значимими часами її перебування в Україні. Уперше це сталося в березні 2006 р., коли 13-річна дівчинка стала володаркою Гран-прі в молодшій групі Міжнародного конкурсу юних піаністів Володимира Крайнева, що з часів його заснування (1992) і до початку повномасштабної російської агресії майже три десятиліття (за виключенням 2014 р., та років карантину і російської агресії) відбувався раз на два роки в Харкові. Юна піаністка під час виконання кожного з турів програми якимось невідомим чином наелектризувала етер у залі і з першого дотику до інструменту і до останнього звуку зачаровувала слухачів своєю чуттєвістю і щирістю в передачі найтонших нюансів у кожному творі, що виконувався нею: від Й. С. Баха та В. А. Моцарта, композиторів-романтиків (Ф. Шопен, Ф. Ліст, Р. Шуман, К. Сен-Санс) до творів композиторів ХХ ст. – Чен Пейксуна («Осінній місяць і озеро Піньхау») та А. Хінастери («Аргентинські танці») [1, с. 33]. Це була найвища оцінка гри Сіцянь членами поважного міжнародного журі на чолі з маестро Крайневим на одному із найскладніших європейських фортепіанних молодіжних конкурсів, котрий з 1997 р. зареєстрований в офіційному переліку Європейської спілки музичних молодіжних конкурсів (ЕМСУ). Харківська перемога Цісянь з наступними її виступами як володарки найвищої нагороди конкурсу в Києві та столицях інших країн, які влаштував В. Крайнев, стала потужним стимулом до подальшого вдосконалення її піаністичної майстерності.

Вісьмома роками пізніше, у найтрагічніші лютевні дні Революції Гідності в Києві Сіцянь Лі взяла участь у запланованому задалегідь фестивалі. Сама піаністка назвала цей виступ найбільш екстремальним і чи не найважливішим в її кар'єрі, який переконав її у великій значущості музики в житті людей: «... у лютому 2014 року я брала участь у музичному фестивалі в Києві і мала зіграти фортепіанний концерт № 1 Чайковського. <...> У цей час вибухнула Українська революція. Кілька днів на Майдані Незалежності в Києві, поруч із консерва-

торією імені Чайковського, тривала жорстока боротьба за участь протестувальників, стрільців і ОМОНу. Тоді мені був лише двадцять один рік, і мені було страшно опинитися в місці, де щойно було так багато насильства. Мене надзвичайно здивувало те, що після всього, що сталося, фестиваль все ще тривав. Це був дуже емоційний момент, дивитися на публіку і бачити, скільки людей попри все прийшло на концерт. Я можу сказати, що всі шукали щось у музиці, і це було те, що я мала можливість запропонувати. Це був найбільш унікальний концертний досвід у моїй кар'єрі, і він нагадує мені значення, яке музика може принести кожному» [11].

За часи навчання в Китаї, США та Англії Сіцянь взяла участь, окрім конкурсу В. Крайнева, у більш ніж десяти міжнародних конкурсах, що відбувалися на різних континентах, ставала лауреаткою деяких із них (перші премії молодіжної групи в Міжнародній фортепіанній академії в Імолі (2012, Італія), на Міжнародному конкурсі піаністів, а також на 1-му консерваторському конкурсі піаністів Yamaha China. У 2013 р. 20-річна піаністка успішно виступила з сольним концертом на 33-му фестивалі Овер-сюр-Уаз (Франція). Наступного року Сіцянь завоювала першу премію на Міжнародному фестивальному конкурсі Puigcerdà (Іспанія, 2014), а п'ятьма роками пізніше – другу премію і спеціальний приз на Міжнародному конкурсі піаністів у Сан-Хосе (США, 2019). Нарешті, нею також була отримана перша премія (найвища нагорода Королівського музичного коледжу для піаністів) на конкурсі піаністів Chappell Medal (Велика Британія, 2020). Окрім названих вище конкурсів, Сіцянь також була півфіналісткою Міжнародного конкурсу піаністів у Тбілісі (2013) і Міжнародного конкурсу піаністів у Лідсі у (2018), а також змагалась на відбіркових етапах низки дуже вагомих конкурсів, включаючи Міжнародний музичний конкурс імені королеви Єлизавети (Бельгія), Міжнародний конкурс піаністів імені Вана Кліберна (США), Міжнародний конкурс майстрів піаністів імені Арт. Рубінштейна (Ізраїль) та Міжнародний конкурс піаністів у Сідней (Австралія).

Протягом 2010-х – початку 2020-х рр. з перервою на час епідемії COVID 19 Сіцянь Лі виступала з концертами в Китаї, США, Великій Британії, Німеччині, Франції, Італії, Іспанії, Україні, Єгипті, Японії та Південній Кореї, у різні роки грала в концертах з філармонічним оркестром Сямень, симфонічним оркестром опери Сямень, Академічним симфонічним оркестром Національної філармонії України, Національним заслуженим академічним симфонічним оркестром України та Молодіжним академічним симфонічним оркестром «Слобожанський».

Сіцянь, крім названих вище концертних майданчиків, конкурсів і фестивалів, також давала сольні концерти на Dinard International de Musique, Lancaster Music Festival, Shanghai International Music Festival і BNP Paribas Rising Star Piano Festival. Піаністка з однаковим успіхом виступає як в міжнародних концертних залах, зокрема в Bridgewater Hall, Beijing Forbidden City Concert Hall, Tokyo Ginza Yamaha Concert Hall, Cairo

Arabic Music Institute і Jordan Hall у Бостоні тощо, так і в невеличких артистичних клубах Лондона на кшталт “1901 Arts Club”, кафе “Fidelio”, виставці “GAIA The Earth від Люка Джеррама”. У 2022 р. Сіцян Лі виступила наживо на BBC Radio 3 – In Tune і на BBC Radio London – The Scene [12].

Сіцян Лі постійно розширює свій репертуар, доповнюючи його, окрім Д. Скарлатті, В. А. Моцарта, Л. Бетховена та найулюбленіших нею творів романтиків – К. М. Вебера, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Ф. Ліста, С. Рахманінова, О. Скрябіна, П. Чайковського, французьких (К. Дебюссі, М. Равель) і китайських (Тан Дун, Чень Пейсюнь, Ванхуа Чу, Чень І та ін.) майстрів, композиціями Е. Саті, М. Мусоргського, Р. Щедрина, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, М. Капустіна, Дж. Гершвіна, Р. Штрауса, М. Понсе, Ф. Ржевського, Д. Куртага К. Вайна, А. П'яцоллі та ін. Під час своїх виступів Сіцян Лі також із захопленням пропагує традиційну китайську музику та взаємопроникнення і злиття західних і східних музичних стилів. Так, ансамблі що склала Сіцян Лі (фортепіано) разом із віртуозкою гри на піпі Чен Юй і скрипачкою Лауре Чан було із захопленням сприйняті на Ланкастерському музичному фестивалі в 2022 р. [10]. У числі інших творів китайських авторів Сіцян і Лауре виконали у власному аранжуванні яскраву п'єсу Тан Дуна “For The World & Warriors” [14]. Серед записів Сіцян є й китайська художня пісня Ван Хуачу «Фантазія квітки жасмину» для фортепіано соло [17]. Вже в 2024 р. Сіцян Лі зробила запис аранжованого в 1975 р. для фортепіано Чень Пейсюнем відомого в Китаї твору “Autumn Moon over the Calm Lake” («Осінній місяць над спокійним озером»). Ця версія, як зазначається в анотації до відео, «...втілює бездоганну інтеграцію західних класичних форм із глибокою чутливістю китайського художнього вираження» [18].

Серед частих партнерів по виступах піаністки чимало молодих талановитих віртуозів із різних країн, які стали відомими на міжнародній академічній сцені в останні роки: лагиські скрипалі Робертс і Крістіне Баланас (саме із Сіцян Робертс Баланас у 2021 р. записав свій перший диск [9]), музикантки китайського походження: виконавиця на піпі Чен Юй і скрипачка Лауре Чан, британсько-німецький скрипаль Джек Лібек, флейтистка Мішель Сунг, віолончелістка Іва Касіан-Лаккош, китайський піаніст і композитор Янг Яньфан та ін.

Окрім потужної виконавської діяльності піаністка у 2020-х рр. із зацікавленістю розпочала займатися викладацькою діяльністю (має приватну практику в Лондоні), проводить майстер-класи за кордоном, у різних закладах від Yamaha Music China до школи Rossall у Ланкаширі, влаштовувала благодійні концерти в Китаї на підтримку музичної освіти дітей [12]. Головну пораду юним музикантам Сіцян висловила в одному з інтерв'ю: «Завжди будьте щирими з музикою та композиторами, вивчайте передумови та історію музики та композитора, намагайтеся зрозуміти справжнє значення, яке композитори хотіли передати та інтерпретуйте твори власним голосом. Щоб побудувати кар'єру

музиканта, наша наполегливість і любов до музики завжди є основою для підтримки наших мрій» [8].

Паралельно з педагогікою Сіцян дедалі більше уваги приділяє музичному просвітництву і науковим пошукам. Так, ділячись власними думками та ідеями з різних проблем фортепіанного виконавства, піаністка презентувала їх на веб-сайтах, включаючи Classical Music UK і Piano Addict Blog, а також на власній офіційній Інтернет-сторінці [2]. Перша з названих публікацій [13], деякі фрагменти з якої цитувалися вище, присвячена роздумам про впливи талановитих педагогів на музичний, загальнокультурний і особистісний розвиток учнів, друга [6] – вивченню причин сценічного хвилювання в музикантів і вельми корисним рекомендаціям щодо подолання цього хвилювання, котрі базуються на власному багатому досвіді виконавиці. Нарешті, третя публікація є справжньою науковою роботою, в якій робиться вдала спроба молодої дослідниці розглянути впливи східної естетики і філософії на творчість Джона Кейджа 1940-х – 1950-х рр. і демонструються її глибокі знання індійської філософії, зокрема естетичної теорії Ананди Кумарасвами [5].

З кінця 2023 р. молода піаністка започаткувала власний проєкт “The Interlude: Dialogue with Artists” («Інтерлюдія: діалог з митцями») [16] – серію змістовних інтерв'ю, в яких відчутно намагання Сіцян дослідити думки її співрозмовників щодо творчого процесу. Її гостями за цей час були молоді, але вже відомі далеко за межами Великобританії музиканти: британська франко-китайська скрипачка Лаура (Лор) Чан, яка висвітила проникливі подробиці щодо процесу створення свого нового альбому та подій, що відбувалися в цей час за лаштунками студії запису [4]; китайський співак (баритон) і гравець на гучжен Кан Янг, палкий пропагандист національної китайської музики, який поділився своїм мистецьким баченням різних культур та їхньої взаємодії [3]; шотландські/египетські інструменталістки (скрипачка і віолончелістка) та композиторки сестри Сара і Лора Аюб, які розповіли про власний унікальний підхід до музичної творчості [15].

Знайомство з цим нещодавно розпочатим Сіцян Лі новим напрямом діяльності дає всі підстави стверджувати, що талановита людина, як правило, є талановитою в багатьох сферах: настільки ці бесіди логічно вибудовані і широко розкривають різні аспекти творчості, повсякденного життя й національної специфіки кожного з її гостей.

Висновки. Справжня щирість виконавиці, примножена на високий професіоналізм, що сполучає бездоганне технічне оздоблення й глибокий інтелект, не може залишити байдужими відвідувачів її концертів. На підтвердження цієї думки, в нещодавньому (червень 2024 р.) інтерв'ю Сіцян Лі наголосила: «Я прагну розкрити справжню емоційну сутність кожної ноти, яку я граю на сцені, маючи на меті не просто представити саму музику, а сприяти справжній зустрічі, де слухачі можуть глибоко з'єднатися з музикою на емоційному рівні» [7].

Поєднуючи багатий досвід набуття специфічних виконавських і методичних, а також більш глибоких

культурно-філософських знань на своїй батьківщині, де Сіцян навчалася до 22-річного віку, із західними традиціями, прищепленими їй педагогами і колегами після переїзду піаністки до США, згодом до Англії, а також її багатим досвідом участі у численних конкурсах, фестивалях і концертах у різних країнах Азії, Європи та в США, нині талановита музикантка перебуває в постійному творчому зростанні. Своєю багатовекторною діяльністю Сіцян Лі являє один із численних прикладів, що становлять когорту надзвичайно обдарованих і успішно реалізованих на Заході китайських піаністів, котрі вдало трансформують в нову якість

найцінніші національні з європейськими та американськими культурними традиціями. З огляду на величезний попит широкої аудиторії в багатьох країнах на талановитих і креативних митців, які здатні до часом неочікуваного за запропонованими засобами реалізації, проте дуже плідного і цікавого міжкультурного діалогу «Схід-Захід», Сіцян Лі, як і багатьох інших талановитих азійських музикантів – представників її покоління, зокрема й китайських піаністів, можна вважати транснаціональними митцями, що будують надійні й такі важливі міжкультурні містки в сьогоденному трагічному і непередбачуваному світі.

Література:

1. VIII Міжнародний конкурс юних піаністів Володимира Крайнева. Харків, 2006. 62 с.
2. Concert Pianist Siqian Li. URL: <https://www.siqian-li.com/> (дата звернення: 07.09.2024)
3. Kang Yang: Fearlessly, intoxicated with music. 2024. Apr. 29. URL: <https://www.siqian-li.com/post/kang-yang-fearlessly-intoxicated-with-music> (дата звернення: 06.09.2024)
4. Laure Chan: Our voices should always be heard. 2024. Feb. 22. URL: <https://www.siqian-li.com/post/laure-chan-our-voices-should-always-be-heard> (дата звернення: 08.09.2024)
5. Li Siqian. The Influence of Eastern Aesthetics and Philosophy on Cage. 2023. Dec. 26. URL: <https://www.siqian-li.com/post/the-influence-of-eastern-aesthetics-and-philosophy-on-cage> (дата звернення: 07.09.2024)
6. Li Siqian. Top Tips on Performing Well Under Pressure. 2022. July 15. URL: <https://pianoaddict.com/2022/05/top-tips-on-performing-well-under-pressure/> (дата звернення: 07.09.2024)
7. Meet Siqian Li | Concert Pianist. 2024. June 10. URL: <https://shoutoutla.com/meet-siqian-li-concert-pianist/> (дата звернення: 05.09.2024)
8. Meet the Artist – Siqian Li, pianist. By The Cross-Eyed Pianist. 2020. May 7. URL: <https://crosseyedpianist.com/tag/interviews-with-pianists/page/7/> (дата звернення: 08.09.2024)
9. Ravel, Shostakovich & Kapustin (The Royal Academy of Music Bicentenary Series). Roberts Balanas, Siqian Li. URL: <https://music.apple.com/ua/album/ravel-shostakovich-kapustin-the-royal-academy-of/1595588289> (дата звернення: 07.09.2024)
10. Siqian Li – Pianist. URL : <https://www.facebook.com/reel/230484322832306> (дата звернення: 07.09.2024)
11. Siqian Li – Piano. Interview. 2019. July. URL: <http://www.talent-unlimited.org.uk/siqian-li-interview.html> (дата звернення: 06.09.2024)
12. Siqian Li. URL: <https://www.leedspiano.com/competitor/siqian-li/> (дата звернення: 07.09.2024)
13. Siqian Li on the power of teachers. 2022. Feb. 21. URL: <https://www.classical-music.uk/features/article/siqian-li-on-the-power-of-teachers> (дата звернення: 07.09.2024)
14. Tan Dun – For The World & Warriors (arr. Laure Chan & Siqian Li for violin and piano). 2022. Oct. 20. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rvRL9Z-28jI> (дата звернення: 07.09.2024)
15. The Ayoub Sisters: Find yourself and the unique voice comes from within. 2024. Jul. 7. URL: <https://www.siqian-li.com/post/the-ayoub-sisters-find-yourself-and-the-unique-voice-comes-within> (дата звернення: 08.09.2024)
16. The Interlude. Dialogue with Artists. URL: <https://www.siqian-li.com/dialoguewithartists/categories/the-interlude-dialogue-with-artist> (дата звернення: 06.09.2024)
17. Wanghua Chu “Jasmine Flower Fantasia”. URL: <https://www.youtube.com/shorts/96ucz4jU3IM> (дата звернення: 07.09.2024)
18. 陈培勋 – 平湖秋月 Autumn Moon over the Calm Lake (Siqian Li). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OvJjd1mJKqo> (дата звернення: 07.09.2024)

References:

1. VIII Mizhnarodnyi konkurs yunikh pianistiv Volodymyra Krainieva (2006) [VIII Volodymyr Krainev International Competition of Young Pianists]. Kharkiv. 62 p. [In Ukraine]
2. Concert Pianist Siqian Li. URL: <https://www.siqian-li.com/> (date of application: 07.09.2024) [In English]
3. Kang Yang (2024): Fearlessly, intoxicated with music. Apr. 29. URL : <https://www.siqian-li.com/post/kang-yang-fearlessly-intoxicated-with-music> (date of application: 06.09.2024) [In English]
4. Laure Chan (2024): Our voices should always be heard. Feb. 22. URL: <https://www.siqian-li.com/post/laure-chan-our-voices-should-always-be-heard> (date of application: 08.09.2024) [In English]
5. Li Siqian (2023). The Influence of Eastern Aesthetics and Philosophy on Cage. Dec. 26. URL: <https://www.siqian-li.com/post/the-influence-of-eastern-aesthetics-and-philosophy-on-cage> (date of application: 07.09.2024) [In English]
6. Li Siqian (2022). Top Tips on Performing Well Under Pressure. July 15. URL: <https://pianoaddict.com/2022/05/top-tips-on-performing-well-under-pressure/> (date of application: 07.09.2024) [In English]
7. Meet Siqian Li (2024) | Concert Pianis. June 10. URL: <https://shoutoutla.com/meet-siqian-li-concert-pianist/> (date of application: 05.09.2024) [In English]
8. Meet the Artist – Siqian Li, pianist (2020). By The Cross-Eyed Pianist. May 7. URL: <https://crosseyedpianist.com/tag/interviews-with-pianists/page/7/> (date of application: 08.09.2024) [In English]

9. Ravel, Shostakovich & Kapustin (The Royal Academy of Music Bicentenary Series). Roberts Balanas, Siqian Li. URL: <https://music.apple.com/ua/album/ravel-shostakovich-kapustin-the-royal-academy-of/1595588289> (date of application: 07.09.2024) [In English]
10. Siqian Li – Pianist. URL: <https://www.facebook.com/reel/230484322832306> (date of application: 07.09.2024) [In English]
11. Siqian Li – Piano (2019). Interview. July. URL: <http://www.talent-unlimited.org.uk/siqian-li-interview.html> (date of application: 06.09.2024) [In English]
12. Siqian Li. URL: <https://www.leedspiano.com/competitor/siqian-li/> (date of application: 07.09.2024) [In English]
13. Siqian Li on the power of teachers (2022). Feb. 21. URL: <https://www.classical-music.uk/features/article/siqian-li-on-the-power-of-teachers> (date of application: 07.09.2024) [In English]
14. Tan Dun (2022) – For The World & Warriors (arr. Laure Chan & Siqian Li for violin and piano). Oct. 20. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rvRL9Z-28jI> (date of application: 07.09.2024) [In English]
15. The Ayoub Sisters (2024): Find yourself and the unique voice comes from within. Jul. 7. URL: <https://www.siqian-li.com/post/the-ayoub-sisters-find-yourself-and-the-unique-voice-comes-within> (date of application: 08.09.2024) [In English]
16. The Interlude. Dialogue with Artists. URL: <https://www.siqian-li.com/dialoguewithartists/categories/the-interlude-dialogue-with-artist> (date of application: 06.09.2024) [In English]
17. Wanghua Chu “Jasmine Flower Fantasia”. URL: <https://www.youtube.com/shorts/96ucz4jU3IM> (date of application: 07.09.2024) [In English]
18. 陈培勋 - 平湖秋月 [Chen Peixun – Autumn Moon over the Calm Lake] Autumn Moon over the Calm Lake (Siqian Li). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OvJjd1mJKqo> (date of application: 07.09.2024) [In Chinese / In English]

ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ КОНЦЕПЦІЇ ДРУГОГО КОНЦЕРТУ ДЛЯ ТРУБИ З ОРКЕСТРОМ М. БЕРДИЄВА

Паращук Тарас Володимирович,

аспірант творчої аспірантури
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
ORCID ID: 0009-0006-8822-3533

Стаття присвячена аналізу інтерпретаційних концепцій Другого концерту для труби з оркестром М. Бердієва. Особлива увага приділяється значенню індивідуальної виконавської ідентичності та акустичного ландшафту труби, що виступають ключовими факторами у формуванні унікального виконавського стилю та релевантному осмисленню композиторського задуму.

Індивідуальна виконавська ідентичність трактується як визначальний елемент інтерпретаційного процесу, що зумовлює специфічне звучання твору через призму особистого досвіду, емоційної чутливості та творчого підходу виконавця. Інша ключова концепція стосується акустичного ландшафту інструменту, який впливає на загальну концепцію інтерпретації твору. Труба розглядається не лише як технічний засіб, але і як джерело створення специфічного звукового простору, який формує виразні засоби виконавської поетики. Темброві, динамічні та артикуляційні можливості інструменту стають важливими факторами в передачі композиторської ідеї та визначенні стилістичних особливостей виконання.

В статті проведено композиційно-драматургічний аналіз, виявлено одночастинну наскрізну форму (умовно поділену на три розділи відповідно традиції інструментального концерту), в якій поєднуються жанрові риси концерту, симфонії та поеми, а завдяки використанню лейттем, композитору вдається досягти монолітності форми та наскрізної драматургії.

Автор наголошує на тому, що інтерпретаційний процес є нелінійним, а динамічним, де всі компоненти тісно взаємодіють. Виконавцеві надається свобода у виборі пропорційності використання запропонованих концепцій, що дозволяє створити унікальну «рецептуру» власного прочитання твору. Такий підхід забезпечує глибоке художнє осмислення та високий рівень виконавської майстерності, що відображає як композиторський задум, так і творчу індивідуальність виконавця.

Ключові слова: інтерпретація, концептуальний підхід, труба, драматургія, виконавська концепція, індивідуальна виконавська ідентичність, акустичний ландшафт інструменту.

Parashchuk Taras. Interpretive concepts of Second Trumpet Concerto by M. Berdyev

The article is devoted to the analysis of the interpretive concepts of Second Trumpet Concerto by M. Berdyev. Particular attention is paid to the importance of individual performing identity and the acoustic landscape of the trumpet, which are key factors in the formation of a unique performing style and relevant comprehension of the composer's intention.

Individual performing identity is interpreted as a defining element of the interpretive process, which determines the specific sound of a work through the prism of the performer's personal experience, emotional sensitivity and creative approach. Another key concept relates to the acoustic landscape of the instrument, which influences the overall concept of the interpretation of a work. The trumpet is seen not only as a technical instrument, but also as a source of creating a specific sound space that forms the expressive means of performance poetics. The timbre, dynamic and articulation capabilities of the instrument become important factors in conveying the composer's idea and determining the stylistic features of the performance.

The article conducts a compositional and dramaturgical analysis, reveals a one-part through form (conditionally divided into three sections according to the tradition of the instrumental concerto), which combines genre features of the concerto, symphony and poem, and through the use of leitmotifs, the composer manages to achieve monolithic form and through drama.

The author emphasises that the interpretive process is not linear but dynamic, where all components interact closely. The performer is given the freedom to choose the proportionality of the use of the proposed concepts, which allows him or her to create a unique 'recipe' for his or her own interpretation of the work. This approach ensures a deep artistic understanding and a high level of performance skills, reflecting both the composer's intention and the performer's creative personality.

Key words: interpretation, conceptual approach, trumpet, drama, performance concept, individual performance identity, acoustic landscape of the instrument.

Вступ. Інтерпретація музичних творів є одним із ключових аспектів виконавської діяльності, що забезпечує творче відтворення композиторського задуму. Сучасний музичний ландшафт ставить перед виконавцями нові виклики, що вимагають не лише технічної досконалості, але й здатності до глибокого аналітичного осмислення музичного тексту. У цьому контексті дослідження інтерпретаційних концепцій стає важливим завданням музикознавства та виконавської практики.

Для реалізації цього підходу ми обрали Другий концерт для труби з оркестром М. Бердієва, твір,

що відкриває широкий простір для інтерпретаційних пошуків, який ставить перед виконавцями складні питання вибору стратегії інтерпретації.

Актуальність цієї статті зумовлена потребою у систематизації наявних виконавських підходів та виявленні нових можливостей для трактування цього твору. У цьому контексті концептуальний підхід до інтерпретації набуває особливого значення, оскільки дозволяє розкрити приховані смисли твору та втілити авторський задум у живому виконанні.

Матеріали та методи. У процесі дослідження інтерпретаційних концепцій Другого концерту для труби з оркестром М. Бердієва використовувалися як первинні, так і вторинні джерела інформації. Первинні джерела включають оригінальний нотний текст концерту, аудіозаписи виконань різних виконавців, а також відеозаписи концертних виступів, що дозволяють виокремити концептуальні засади інтерпретації цього твору. Вторинні джерела складають музикологічні наукові праці, що охоплюють питання теорії інтерпретації (Шаповалова Л. [1], Концевич О. [2, 3], Карп'як А. [2]).

Методологічною основою дослідження став аналітичний метод, що застосовується для детального вивчення музичного тексту та виявлення специфічних технічних і художніх особливостей твору, що впливають на вибір інтерпретаційної стратегії.

Актуалізація концептуального підходу до інтерпретації детально вивчається багатьма провідними українськими музикознавцями, зокрема Л. Шаповалова оцінює її як «...потужну тенденцію до кристалізації в царині академічної науки про музику окремого напрямку досліджень, присвячених діяльності виконавців як суб'єктів музичної діяльності, носіїв високого мистецтва інтерпретації творчої спадщини минулого та сьогодення» [1, с. 143].

Загальна концепція інтелектуального підходу із широкими міждисциплінарними зв'язками можна розглядати як «систему категоріального мислення» (Л. Шаповалова), тобто можна стверджувати, що виконавські школи України поступово переналаштовується на вищій щабель осмислення виконавського мистецтва. Надважливу концепцію такого підходу формулює Л. Шаповалова, говорячи про інтерпретацію як «...синергію трьох підсистем Я-свідомості виконавця (технології звуковибудування, психології та духовно-розумової волі)» [1, с. 143-144]. З цього слідує, що виконавець має поєднувати в собі ці три концептуальні іпостасі, задля досягнення найвищого рівня своєї майстерності.

Для детального вивчення внутрішніх процесів інтерпретації ми обрали твір М. Бердієва саме в жанрі «концерт», оскільки вважаємо його найбільш показовим та складним в розрізі проблематики цієї статті. Нашу думку підтверджує цитата про те, що саме «сольний оригінальний репертуар, на відміну від ансамблевого та оркестрового, містить величезний потенціал для поступового розвитку саме персональних технічних, художніх, виконавських та лідерських якостей трубочача» [2, с. 106]. Цей потенціал і стає об'єктом нашої розвідки.

Крім теоретичних концепцій мають враховуватися й суто виконавські аспекти, такі як виконавська техніка, амбушур, пальцева та губна техніка, особливості атаки звуку, дихання тощо. В комплексі всі ці параметри й надають повну картину внутрішньої інтерпретаційних процесів. Це нерідко в професійних виконавських колах називають універсалізмом, розуміючи під цим терміном не лише свободу володіння стилями гри, а й саме інтелектуально-виконавський підхід, що перед-

бачає глибоке занурення в наукове осмислення своєї гри та свого репертуару.

З цього приводу О. Концевич пише, що «виникає потреба в опануванні усіма зразками виконавської звуковимови, володіння якими трубочач зможе поєднувати у власній фаховій системі навичок та застосовувати їх у виконанні різностильового матеріалу» [3, с. 112]. На нашу думку, до цієї «фахової системи навичок» обов'язково мають відноситися й широкий музикознавчий кругозір та музикологічно-аналітичні навички.

Тож, перейдемо безпосередньо до комплексного аналізу Другого концерту для труби з оркестром М. Бердієва, щоб отримати змогу викристалізувати інтерпретаційні концепції. Цей твір має цікаву композиційну структуру, що вирізняється міжжанровими комунікаціями інструментального концерту, симфонії та поеми. Має одночастинну наскрізну форму, що формально можна розділити на три розділи (умовно, три частини інструментального концерту).

Перший розділ, *Allegro affetuoso*, відкриває твір інтенсивним та емоційно зарядженим мотивом, який одразу ж задає основний тон драматичного розвитку. Цей розділ характеризується енергійною ритмікою та активним тематичним розвитком, що нагадує експозицію в класичній сонатно-симфонічній формі. Втім, матеріал розвивається не за стандартною схемою тонального та образного протиставлення, а через постійне варіювання і модифікації.

Другий розділ, *Meno mosso, mesto*, виконує функцію ліричної інтермедії, де на перший план виходять емоційні та експресивні можливості солюючої труби. Ця частина побудована на контрасті до першого розділу: якщо *Allegro affetuoso* представляє енергію та напруженість, то *Meno mosso, mesto* занурює слухача в атмосферу суми та роздумів. Тембри оркестру тут використовуються для створення насиченого звукового простору, де кожна нота труби відлунує та перегукується з оркестровими партіями.

Третій розділ, *Allegro con fuoco*, є динамічним фіналом, що маніфестує технічну віртуозність соліста. Цей розділ побудований на синтезі матеріалу попередніх частин, зокрема, лейттеми, що постійно трансформується та адаптується до різних контекстів. Фінал сповнений драматичного напруження, яке досягається шляхом активізації ритмічних, фактурних та гармонічних засобів.

Окремо зауважимо про лейттеми, які також відіграють подвійну роль в драматургії цього твору. Ми називаємо їх лейттемами, через те, що при розгляді цілісної одночастинної композиції вони неодноразово повертаються та мають своє семантично-емоційне забарвлення та певні образні характеристики. Але, при розгляді кожного з трьох розділів окремо, їх можна трактувати як основні теми в контексті внутрішньої форми кожного розділу. Таким чином, М. Бердієву вдається досягнути надзвичайної монолітності форми та наскрізності драматургічних ліній.

В цьому творі М. Бердієва труба не просто виступає як солюючий інструмент, але й бере на себе роль своє-

рідного драматургічного «співтворця», де кожен звук, кожна фраза має свою емоційну вагу. Важливо зазначити, що М. Бердієв уникає тривалих каденцій, характерних для концертного жанру, замість цього надаючи перевагу концентрованої подачі матеріалу, де драматургічна концентрація на одиницю часу має дуже високий рівень.

Крім цього, тембри оркестру створюють багатошаровий звуковий простір, де соліст постійно взаємодіє з оркестровими голосами. Ця взаємодія нагадує діалог, де кожна репліка соліста знаходить свій відгук у партіях оркестру. Таке композиторське рішення додає концерту додатковий вимір глибини та експресії, де оркестрові голоси не просто підкреслюють гру труби, а стають активними учасниками музичної дії.

Результати дослідження. Інтерпретаційні концепції для виконавців Другого концерту для труби з оркестром М. Бердієва мають ґрунтуватися на глибокому розумінні технічних, драматургічних та семантичних аспектів твору. З огляду на проведений аналіз наукових джерел з питань концептуальних засад інтерпретаційних процесів та композиційно-драматургічний аналіз безпосередньо нотного тексту цього твору, ми здійснимо спробу формулювання двох провідних концепцій, що мають бути враховані інтерпретаторами цього твору:

– **Індивідуальна виконавська ідентичність:** ця концепція підкреслює значення особистості виконавця в процесі інтерпретації музичного твору. Інтерпретатор розглядається не лише як технічний виконавець, а як творча особистість, що формує унікальне звучання та образ музики через призму власного досвіду, індивідуальних емоцій та внутрішнього світу. Така ідентичність стає ключовим фактором у створенні неповторного виконавського стилю та прочитання авторського задуму твору. Це співвідноситься з елементом концептосфери інтерпретології Л. Шаповалової «стиль виконавця» [1, с. 144].

– **Акустичний ландшафт інструменту:** в основі цієї концепції лежить спектр художніх амплуд, в нашому випадку, труби. Тобто інструмент розглядається як джерело специфічного звукового ландшафту, що впливає на загальну концепцію інтерпретації. Цей підхід наголошує на значенні тембру, динамічних можливостей та інших акустичних характеристик інструменту, які стають основою для формування виразних засобів виконавської поезики. Інструмент виступає як засіб передачі композиторської ідеї, але водночас визначає стилістичні особливості інтерпретації через свої унікальні звукові можливості. У своїй концептосфері інтерпретології Л. Шаповалова ідентифікує це як «стиль інструменту» [там само].

Використання в інтерпретаційному процесі цих двох концепцій передбачає повну свободу у виборі пропорції їх міксування або виборі лише однієї з них. Тобто «рецептура» власної інтерпретації на базі цих концепцій і є тим ексклюзивним волевиявленням творчої особистості, що заведено називати виконавським стилем.

При цьому важливо приділяти увагу конкретним аспектам Другого концерту для труби з оркестром

М. Бердієва, без чого реалізація висунутих нами інтерпретаційних концепцій не є можливою, а саме:

1. **Баланс технічних та семантично-художніх параметрів в прочитанні авторського тексту.** Одним із ключових викликів для виконавця є поєднання технічної віртуозності з емоційним наповненням. Технічна складність твору, зокрема у швидких пасажах та складних ритмічних конструктах, може відвертати увагу від змісту музики. Тому важливо, щоб виконавець зосередився не лише на технічних аспектах, а й на передачі закладених смислових ідей. Наприклад, під час виконання першого розділу (*Allegro affetuoso*), виконавець має зберігати енергію та напруження, при цьому залишаючись уважним до нюансів і динаміки, щоб кожен звук передавав емоційну зарядженість цього розділу. В разі переважання одного з аспектів повністю втрачається інший (якщо виконавець зосереджений на технічних аспектах і не вкладає у своє виконання концепції, про які писалося вище, навряд чи йому вдасться досягти високого художнього результату).

2. **Симфонічна модель сольо-оркестрової партитури.** У цьому концерті труба не виступає як окремий соло-інструмент, її партія постійно переплітається з оркестровими тембрами, утворюючи єдине звукове полотно. Виконавець має бути уважним до партій оркестру, особливо у моменти, коли оркестрові голоси вступають у діалог (або диспозицію) із солістом. Тут потрібно враховувати ансамблевий та тембровий баланс цього діалогу.

3. **Збереження семантичного ядра лейттем.** Концерт містить кілька лейттем, які постійно трансформуються протягом твору. Інтерпретація цих лейттем потребує від виконавця уваги до їх розвитку та варіювання. Виконавець має одночасно зберігати семантичне навантаження кожної лейттеми, при цьому намагатися розкрити кожен її «виток еволюції», що з'являється в різних музичних контекстах, підкреслюючи зміну настрою та етап драматургічного розвитку. Це досягається через використання різних технічних прийомів, таких як зміна артикуляції, динамічних відтінків та тембрових фарб.

4. **Робота з акустичним ландшафтом інструменту.** Тембр труби відіграє важливу роль у створенні музичних образів, тому виконавець має приділити особливу увагу роботі над звукотворенням. Кожен розділ концерту потребує свого тембрового забарвлення: перший розділ вимагає яскравого та енергійного звуку, другий розділ – м'якого та ліричного, а фінал – насиченого та драматичного. Гнучка «гра» з тембром та динамікою дозволяють виконавцеві створити різноманітні звукові палітри, які підкреслюють характер кожного музичного образу. При цьому вкрай важлива робота з образною сферою в тому чи іншому епізоді: *семантичний потенціал нотного тексту* → *стиль виконавця* (образ, який відчуває інтерпретатор) → *стиль інструменту* (образ з художньої «палітри» труби, відповідний до драматургії цього епізоду). І це нелінійний процес, саме тому ми використовуємо при складанні цієї схеми хвилясті стрілки. Такий порядок більш схожий на алгоритм

роботи над твором, а в реальному часі виконання це «живий», гнучкий процес, в якому всі три вектори дуже тісно переплітаються.

Висновки. Результати дослідження свідчать про те, що інтерпретація Другого концерту для труби з оркестром М. Бердієва має базуватися на всебічному аналізі кожним інтерпретатором (який він має робити власноруч) технічних, драматургічних та семантичних компонентів твору. Важливим компонентом є виконавська ідентичність, яка визначає його роль не лише як технічного інтерпретатора, але і як творця унікального музичного образу, що формується через індивідуальний досвід та емоційний стан. Такий підхід сприяє розкриттю виконавського потенціалу і забезпечує глибоке розуміння авторської ідеї.

Додатковим компонентом інтерпретаційної концепції є фокус на акустичному аспекті інструменту, який визначає специфіку звукового простору інтерпретації. Темброві та динамічні характеристики труби стають базою для розробки виразних засобів (звукообразів), які допомагають розкриттю художньої ідеї твору.

Ефективне застосування цих концепцій вимагає від виконавця не лише технічної майстерності, але й здатності до глибокого художнього осмислення музичного матеріалу. Необхідно забезпечити гармонійне поєднання технічних і семантичних аспектів, аби досягти цілісності музичної композиції. Особливого зна-

чення набуває симфонічна модель взаємодії соліста з оркестром, що вимагає тонкого відчуття балансу та ансамблевої єдності.

Збереження та варіативність семантичних елементів лейттем у різних музичних контекстах є критично важливими для виконання. Інтерпретатор має пильнувати за еволюцією цих елементів, використовуючи темброві та динамічні ресурси для створення багатозарового музичного образу.

Робота з художньо-образною сферою під час інтерпретації цього твору вимагає гнучкого підходу, що враховує семантичний потенціал нотного тексту, стиль виконавця та стиль інструменту. Ці аспекти не існують окремо, а тісно переплітаються в процесі виконання, формуючи багатогранний та динамічний музичний образ. Виконавець має свободу вибору і може міксувати різні концепції або зосередитися на одній з них, створюючи таким чином власну унікальну інтерпретацію, яка відображає його особистий виконавський стиль.

Таким чином, застосування виконавської ідентичності та врахування акустичного ландшафту інструменту в процесі інтерпретації (які ми розглянули на прикладі Другого концерту для труби М. Бердієва, але вони застосовні й до інших зразків концертного репертуару трубачів) сприяють формуванню індивідуального стилю виконання, що забезпечує високу художню цінність інтерпретації та її відповідність авторському задуму.

Література:

1. Шаповалова Л. Інтерпретологія як музикознавча дисципліна: досвід системного моделювання мистецьких процесів та явищ культурного буття. *Українське мистецтво, культура, освіта: актуальні проблеми, тенденції та перспективи розвитку: збірник наукових праць*. Івано-Франківськ: «Фоліант», 2021. С. 143-146.
2. Концевич О., Карп'як А. Сучасний погляд на проблеми опанування майстерністю виконання трубного концерту ХХ початку ХХІ століть. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник наукових праць*. Рівне: Волинські обереги, 2019. Випуск 11. С. 106-111.
3. Концевич О. Виконавський універсалізм мистецтва трубача як сучасна стратегія. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник наукових праць*. Рівне: Волинські обереги, 2021. Випуск 13. С. 112-117.

References:

1. Shapovalova L. (2021) Interpretologiya yak muzykoznava dystyplina: dosvid systemnoho modeliuвання mystetskykh protsesiv ta yavysch kulturnoho buttia [Interpretology as a musicological discipline: experience of systematic modelling of artistic processes and phenomena of cultural existence]. *Ukrainske mystetstvo, kultura, osvita: aktualni problemy, tendentsii ta perspektyvy rozvytku*. Ivano-Frankivsk. Pp. 143-146 [in Ukrainian]
2. Kontsevych O., Karpiak A. (2019). Suchasnyi pohliad na problemy opanuvannya maisternistiu vykonannya trubnoho kontsertu XX pochatku XXI stolit [A modern view on the problems of mastering the skill of performing a trumpet concerto of the XX-early XXI centuries]. *Istoriia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoї muzyky v konteksti natsionalnoi kultury Ukrainy ta zarubizhzhia*. Rivne. Pp. 106-111 [in Ukrainian]
3. Kontsevych O. (2021) Vykonavskiyi universalizm mystetstva trubacha yak suchasna stratehiia [Performing Universalism of the Trumpeter's Art as a Contemporary Strategy.]. *Istoriia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoї muzyky v konteksti natsionalnoi kultury Ukrainy ta zarubizhzhia*. Rivne. Pp. 112-117 [in Ukrainian]

REVIEW OF CHORAL CREATIVITY PROTESTANT CHURCHES OF THE BAPTIST DENOMINATION OF KYIV REGION BOUNDARIES OF THE XX – XXI CENTURIES

Pryvalova Olga Hryhorivna,

Graduate Student

Faculty of Musical Arts and Choreography

Department of Musicology and Music Education

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

ORCID ID: 0009-0009-3036-1724

The article is devoted to the review of choral creativity of Protestant (Baptist) churches of Kyiv and Kyiv region of the XX – XXI centuries. The purpose of work: to highlight the basic choral liturgical traditions of the Baptist Church and outline the ways of their transformation. Scientific novelty lies in the identification of Protestant (Baptist) choral singing as one of the manifestations of the Christian liturgical tradition. In domestic musicology, for the first time, a review of conductor-choral and composer education was made, and its founders were indicated in Protestant (Baptist) seminaries of Kyiv region. The urgency of the problem. For various reasons, Ukrainian Protestant music is still little known not only to a wide range of listeners, but also to specialists. In isolated cases, it is almost not identified in special areas of Ukrainian musicological scientific literature among other traditions. Therefore, the relevance of the study is due to the importance of synthetic understanding of the choral singing of the Protestant churches of the Kyiv region of the chosen period and its unique place in the history of the development of choral art. Conclusions. Historical and political events that developed in Ukraine in the early 90s of the twentieth century became the basis for the active development of choral singing in the Baptist environment. Opportunities to obtain state higher musical education, which became available to Protestants during these years, gave the church high-class specialists and the opportunity to develop music faculties in the Theological seminaries of the Kyiv region and professionally train regents and singers. This, in turn, influenced the professional level and performance skills of Baptist church choirs and made it possible to overcome the crisis of choral singing that arose in the early 20s of the XXI century, preserve the sound quality, enrich the repertoire and technical capabilities of the performing groups of the Kyiv region, which participated in many state (concert) and church (liturgical) events.

Key words: Protestant liturgical tradition, choral singing, modern Ukrainian Protestant choral music, music collections, Baptist church, regents.

Привалова Ольга. Огляд хорової творчості протестантських церков баптистської деномінації Київщини межі XX – XXI століть

Стаття присвячена огляду хорової творчості протестантських (баптистських) церков Києва та Київщини межі XX – XXI століть. Мета роботи: висвітлити основні хорові богослужбові традиції баптистської церкви та окреслити шляхи їх трансформації. Наукова новизна полягає у ідентифікації протестантського (баптистського) хорового співу, як одного із проявів християнської богослужбової традиції. У вітчизняному музикознавстві вперше зроблено огляд диригентсько-хорової та композиторської освіти та зазначено її фундаторів у протестантських (баптистських) семінаріях Київщини. Актуальність проблеми. З різних причин українська протестантська музика дотепер маловідома не тільки широкому колу слухачів, а й фахівцям. За поодинокими випадками, вона майже не ідентифікується в спеціальних напрямках української музикознавчої наукової літератури серед інших традицій. Тому актуальність дослідження зумовлена важливістю синтетичного осмислення хорового співу протестантських церков Київщини обраного періоду та його унікального місця в історії розвитку хорового мистецтва. Висновки. Історико-політичні події, що склалися в Україні на початку 90-х років XX століття стали підґрунтям для активного розвитку хорового співу в баптистському середовищі. Можливості здобувати державну вищу музичну освіту, які стали доступними для протестантів в ці роки, дали церкві висококласних спеціалістів і можливість розвивати музичні факультети в Духовних семінаріях Київщини та професійно готувати регентів і співаків. Це, в свою чергу, вплинуло на професійний рівень та виконавську майстерність баптистських церковних хорів та дало змогу подолати кризу хорового співу, що виникла на початку 20-х років XXI століття, зберегти якість звучання, збагатити репертуар та технічні можливості виконавських колективів Київщини, які брали участь у великій кількості державних (концертних) та церковних (богослужбових) заходів.

Ключові слова: протестантська богослужбова традиція, хоровий спів, сучасна українська протестантська хорова музика, нотні збірки, баптистська церква, регенти.

Introduction. Protestant choral singing art of Ukraine, in contrast to the similar heritage of Western and Central European countries, is one of the most unexplored branches of church singing, spiritual tradition and musical culture and art. This situation brings a significant imbalance in the processes of scientific and creative comprehension of national history: after all, Protestantism, along with Catholicism and Orthodoxy, and in particular – their musical

composer's creativity and performance, is an integral and significant component of religious history, the history of world Christian movements and musical culture of many countries.

Materials and methods. The Protestant liturgical tradition is analyzed from different angles in the works of O. Zosim, issues of terminology, church traditions, the study of musical collections, the intersection of musical

styles are covered. In the work "Modern Protestant Song and Music Creativity as a Form of Ministry: Problems and Challenges" O. Psep reviewed the current musical trends in the neo-Protestant churches of Ukraine, conducted a comparative analysis of singing in Baptist, Pentecostal, Adventist churches [1, p. 160-166]. Y. Petrescu in the article "Genres of spiritual music of Protestant churches" defines the peculiarities of the origin of the main genres of spiritual music of Protestantism and their functioning in various denominations [2, p. 122-136].

Methodology of this study: structural and functional method used to study the social and church environment; the diachronic-synchronous method was used to consider choral singing in the unity of its historical development and modern trends; the historical and chronological method made it possible to build a sequence of events in the church environment with the active involvement of choirs; historical and typological method used in the analysis of interdependence, preservation and renewal of performing traditions; the biographical method is due to the need to involve personological angles in the analysis of composer and regent creative activity; generalization method involved with the purpose to summarize the results.

Discussion. Protestantism in Ukraine has deep historical roots, covering more than 400 years of our existence. But it received the most favorable opportunities for development only in the last decade of the twentieth century. This is inextricably linked with the evolution of the state itself. Modern Ukrainian Protestantism is represented by late currents/denominations. They are Baptism, Pentecostalism, Adventism, charismatic denomination, Presbyterianism, also Lutheranism. By the period of perestroika, the policy of state atheism had an extremely painful effect on all Christian denominations. But those churches that opposed the repressive measures of the government, most of all felt its destructive impact. Protestant cells took a position of rejection of state policy, disagreement with anti-democratic laws that nullified religious freedom in the country.

Within the Protestant denomination at that time, anti-social sentiments intensified, which led to the extinction of the activity of churches in the social and cultural life of the country and, as a result, a decrease in the educational, cultural, professional level of believers. Their communication took place only in their religious environment, and Protestants at that time tried to avoid other spheres of life. Issues of public life, politics, national relations, the place of man in the world, issues of science, culture, art – to which Protestants traditionally showed interest – during the time of the policy of militant atheism lost significance for them. At this time, it was impossible for members of Protestant churches to obtain a leadership position, a high professional category, public gratitude or remuneration for work. Kyiv region was under special, total control of the Soviet government, the NKVD and the Communist Party. As a result, Protestants had no opportunity to get an education or develop creatively.

The last decade of the twentieth century gave the Protestant denomination hope for further active life

and development of churches, strengthening its influence in the Ukrainian religious environment. During this period, the attitude of the Protestant (Baptist) church to the cultural life of the country also underwent significant qualitative changes.

Despite the fact that in the 90s of the twentieth century there is a certain degree of cautious attitude of Baptists to elements of secular culture, some forms of youth culture actively penetrate into the life of the community. In many churches, along with the continuation of purely choral traditions, vocal and instrumental ensembles are created. The process of reorganization of the musical ministry is long and in subsequent years recalls its struggle with conservatism. In the second decade of the 21st century, there are still Baptist churches where electric guitars and percussion instruments are not allowed to be used for service, but acoustic guitars and synthesizers sound. Analyzing this fact, it can be argued that previously could cause a negative reaction of the older generation of believers, over time began to be perceived as permissible, normal, and even desirable. A significant factor in this process was the performances of vocal and instrumental Christian groups not only in the religious environment: they popularized Protestant music at secular artistic events, participating in music festivals [3, p. 299-321].

Considering musical creativity as a type of spiritual practice of man, we note that it is one of the means of God's knowledge, through which a person can come closer to understanding the Creator. We also note that the path of the truths of God to the heart of man opens wider through creativity, through art, complementing the influence of preaching, prayer, confession. Famous German Protestant composers Heinrich Schütz and Johann Sebastian Bach, through their work, established the perception and understanding of church music not only as a means of worship, but also as a sermon, a way of interpreting Scripture [2, p. 122-136]. The place occupied by singing in the liturgical tradition of the Protestant church is one of the key ones. He concedes primacy only by preaching the Word of God. Through singing, the glorification of God, worship of Him, confession, request, instruction and instruction are embodied. Music sets up worship in a special way, so it is an integral part of it [4, p. 205].

In Protestant musical terminology, there is a unique term that conventionally denotes a type of choral group: "youth choir." This concept refers to the age of choral singers. And by type, mainly, these are mixed choirs. The quantitative composition can vary from choral ensembles, chamber choirs, to consolidated choirs, with the involvement of 100 or more singers (such groups participated in all-Ukrainian Baptist congresses, conferences).

In churches, choirs of various types are performed: mixed, "youth," male, female, children. Mixed choirs in large churches can be several, so the names "main," "senior," "first," "second," etc.

The first public performance of the Protestant Baptist choir and chamber orchestra took place during the Soviet era, in 1988, in the October Palace of Culture in Kyiv, under the direction of Ivan Mileev. Here, along with

the works of D. Bortnyansky, M. Glinka, S. Rachmaninov, E. Goncharenko, a cantata dedicated to the 1000th years of the baptism of Rus "Millennium" by I. Mileeva.

Choral life in the Baptist denomination of Protestantism cannot be separated from church-wide life and church-wide events. Choral singing, its development, the creation of new choral groups, the preparation of regents, the writing of choral works – all this was not an end in itself for the Protestant musical choral community. United choirs and powerful preparation was carried out as part of the evangelistic process (from the Greek. euangelidzo – carry, pronounce the good news) – activities aimed at converting people to Christianity [5]. This way of preparing and participating in choral life ensured the development of church music and choral culture, the growth of the performing skills of choral groups, the acquisition of new practical experience by conductors and the involvement of a large number of new choristers.

We note the most massive events in the Baptist environment in the post-Soviet period with the involvement of choral groups. In 1996, a Baptist congress was held in Vinnitsa, at which each region was represented by a choral group that performed a program that lasted about 15 minutes. Larisa Denisyuk conducted the Kyiv choir. May 7, 2000 – general church meeting "Towards the Renaissance," held in the Kyiv Sports Palace. The church choir of Kyiv churches, consisting of more than 200 choristers, as well as wind and symphony orchestras, jointly numbering more than 120 orchestra artists, under the direction of Alexander Kreschuk [6, p. 46-47]. 2000, September 6-9 – Second All-Ukrainian Congress of Evangelical Christian Baptists and evangelistic ministries of the Renaissance mission, with the participation of evangelist Victor Gamm. 2003: creation of the Kyiv United Youth Choir (KUYC). Leaders – Vitaly Bolgar, Sergey Belokin, Mikhail Tsypan. 2004 – KUYC participated in the Festival of Folk Choirs at the National Philharmonic of Ukraine. 2007 – Festival "Hope." Venue – Republican Stadium. Kyiv region is represented by the Choir from the Kyiv Association of Baptist Churches, which had a record number of participants: about 1000 choristers. The entire choir can be called a "choral array" because its number numbered 4,000 singers. In the same year, the Festival of Choirs of the Kyiv Region was held, in which 10 leading choral groups of the ECB took part. 2008 – United Youth Choir and Orchestra participated in the Youth Congress of the Baltic States, held in Odessa. 2016 – I All-Ukrainian Music Conference "Service, Creativity, Mission" (April). Missionary Forum (August). The second all-Ukrainian children's festival of creativity (October). The united choir for the celebration of Christmas on the European Square, under the auspices of the R500 (500th anniversary of the Reformation) – more than 1000 choristers. 2017 – on the occasion of the 500th anniversary of the Reformation, in Ukraine 2017 was declared the year of the Reformation – this was approved by the corresponding decree of the President of Ukraine on August 26, 2016 [7]. It was a year rich in events among Protestant churches. In the Baptist churches

this year there were: a trip with an orchestra to the ATO zone (April); II All-Ukrainian Music Conference "Service, Creativity, Mission" (May); National Day of Prayer for Ukraine (June); Thanksgiving holiday (September). Also in 2017, a male choir group sang at the celebration of the 150th anniversary of Baptism in Tbilisi (October) and the Festival of Youth Choirs was held. 2018, January 1 – Christmas concert of KUYC "Oh rejoice, earth!" in the House of Officers of Kyiv, for the military and their families. The head is Vitaly Bolgar. In the same year, the III All-Ukrainian Music Conference "Service, Creativity, Mission" (January) was held.

For a long time, throughout the twentieth century, in Baptist churches for choral singing, the works of European and American authors were used in translation, mainly in Russian, and the works of Russian authors. Among the printed music publications were domestic and foreign. In 1902, a collection of hymns was published in St. Petersburg, mainly for general church singing, "Gusli." The preparation, editing and publication of the publication was carried out by Ivan Prokhanov. In 1924, on the basis of the collection "Gusli," the ten-book "Spiritual Songs" was published, which also gained extraordinary popularity among evangelical churches. This thorough edition was replaced by the equally popular hymn collection "Song of Revival," first published in 1978 by the Union of Unregistered Baptists [2, p. 122-136]. In addition, the following collections were used during the services: "Moneybox," Kremenets, 1930; "Christian soprano" m. Lodz, 1932; "Psalmspivy," m. Kremenets 1937; "Gospel Singer of the Renaissance," Chicago, 1954; "Songs of the Saved," Council of Churches of the ECB, 1975; "Songs of the Christian," New York, 1977; "Collection of Dukhovnich Songs," Moscow, 1984; "Gospel Song," Kyiv, 1988; "Favorite Song," Kyiv, 1994.

Over time, Ukrainian collections based on previous editions are compiled, but most of the works have been translated into Ukrainian and works by modern authors have been added. "Gospel Songs," Kyiv, 1997/compiler O. Kreschuk, "Glorious God" – an author's collection of spiritual songs for choral performance by Sergey Khashchuk (Kyiv, 1998), "Songs of Praise 1" (1998), "Songs of Praise 2" (2001), "Songs of Praise 3" (2002) "Praise the Name of the Lord" (2004), "Bless, my soul, the Lord" (2005, Kyiv), "Sing Glory to God!" (2012) – a collection of songs for the mixed choir of the German composer Klaus Heitzmann, translated into Ukrainian by F. Yuditsky, a collection of choral works "National Day of Prayer for Ukraine" (2016, 2017, 2019). In 2020 a collection of spiritual choral works by modern Ukrainian composers belonging to Protestant communities was published, "You cannot be silent, sing!" It appeared as a result of the All-Ukrainian Festival of Youth Choirs, held on November 9, 2019 in Kyiv, and is a good indicator of the activation of composer creativity and an incentive for the further development of choral performance in the Baptist denomination of Protestantism. The authors of this collection note that it is important to rethink

the form and role of choral singing/service in the modern life of the church so that this "instrument" is effective. Attention is also focused on the development of the national Ukrainian choral tradition.

As already noted, to get higher education, including music, during the reign of the communist regime, members of the Protestant churches had no opportunity. Professional domestic composer creativity in the bosom of the Protestant church, during the Soviet era, did not have the resources for formation and development. Svetlana Ostrova (born 28.02.1961, Kyiv) – a multifaceted musician: composer, organist, conductor, teacher, Member of the National Union of Composers of Ukraine (1999), Honored Artist of Ukraine (2019), who stood at the origins of composer and conductor education in the Baptist musical environment.

In the 90s of the twentieth century in the Kyiv region Baptist fraternities opened training centers. One of the centers of musical and theoretical education of future regents was the Kyiv Theological and Educational Seminary founded in the Kyiv region, the city of Irpin, in 1990 (in 1997 it was renamed the Irpin Bible Seminary (IBS)). Here, in 1992, the music and choral faculty was launched and recruitment for the first correspondence course of training choral conductors was carried out. The faculty was headed by Alexander Kreschuk – a graduate of the Kyiv State Conservatory in 1992, a class of choral conducting of M. Berdennikov and I. Shilova. In 1993, a stationary music department was opened and a male choir of the seminary was created, led by O. Kreschuk.

At that time, future regents studied music theory, harmony, polyphony, solfeggio, arrangement, analysis of musical forms, piano, music literature, choral studies, reading choral scores, vocals, conducting, choral practice, work with the choir. The faculty also had a composer department, where Svetlana Ostrov taught composition and other professional disciplines. In addition, the leading teachers of the music and choral faculty of the seminary were Alexander Kreschuk and Larisa Denisyuk (graduate of the Higher Music Institute named after N. Lysenko (class of choral conducting of I. V. Zhuk). IBS teachers who graduated from the Kyiv Conservatory passed their musical experience and knowledge to future regents: vocals – B. Medyanik, I. Melnichuk, M. Topchiiy; musical literature – N. Polyakov, solfeggio, harmony – L. Afanasyev, piano – I. Gorodnyanskaya. Piano teacher A. Golovanova graduated from the Lviv Conservatory; National Academy of Leading Personnel of Culture and Arts – T. Tregub – teacher of conducting, piano, accompanist. Thus, we can state the high professional level of the teaching staff of the seminary, which provided the opportunity for a thorough musical and theoretical education for future regents.

Since studying at the Faculty of Music of the IBS in the nineties gained considerable popularity, in 2000 the Christian Music Academy (CMA) was opened in Kyiv, the rector of which was appointed by the Council of the Ukrainian Union of Churches of Evangelical

Christians Baptists O. Kreschuk. The training program at the Academy was divided into two levels: the initial – 2 years, and the main – 3 years. Also, students, in addition to the main conductor program, received the opportunity for additional specialization as a accompanist, vocalist, or composer. The best students and graduates became teachers of the choir school (primary music education) or regional regency programs.

The student choir of CMA in collaboration with the Choir and the symphony orchestra of the church "House of the Gospel" participated in studio recordings of albums of sacred music. Also, students regularly made trips with music programs in different cities of Ukraine. The best graduates of CMA after the completion of the study program continued their further studies in state higher educational institutions, namely: in Kyiv Institute of Music named after R. Glier, in Kyiv National Music Academy, in Kyiv University of Culture, in Odessa, Dnipropetrovsk, Kharkov conservatories.

Another educational institution that provided musical education to future regents – the Kyiv Theological Seminary of the Brotherhood of Independent Churches and Missions (KTS) – was opened in 1994 in the city of Kyiv. The music department appeared simultaneously with the opening of the seminary. In the beginning, he trained conductors of church choirs. In the 2010s, he retrained to prepare more universal musical leaders of church services. This happened under the influence of several factors: the active development of ensemble singing, the creation of vocal and instrumental groups, which gradually pushed choral singing into the background, the growth of sound recording quality and a certain crisis of choral singing. The latter was manifested in a critical attitude to the performance skills of church choirs and the great "resource consumption" of the choir as a service unit of the church. With the opportunity to receive new auditory experience through Internet resources, the demanding of listeners (parishioners/believers) to the skill of choral performance, to the formation of musical programs of worship has increased. These facts in the early 2010s caused some decline in choral singing. But in the future – they worked as an incentive for effective changes in the field of choral performance: the activation of professional composer's creativity, the renewal of the repertoire due to modern domestic choral works, the improvement of the methodology for working with choral groups.

Results. Modern Ukrainian Protestant choral music is at the stage of active development, transformation of traditions, comprehension and realization of its potential. This work creates a chronology of the main church events of the All-Ukrainian Union of Churches of Evangelical Christians Baptists of Kyiv region, with the involvement of church choral groups, of the late 20th – early 21st centuries. We find promising further studies of the choral music of Protestantism by denominations, coverage of the life and work of artists who influenced the formation and development of the choral tradition of the Protestant church of Kyiv region.

Bibliography:

1. Спис О. Сучасна протестантська пісенно-музична творчість як форма служіння: проблеми і виклики. *Релігія та соціум*. 2011. Вип. 1(5). С. 160-166.
2. Петреску Я. Жанри духовної музики протестантських церков. *Музичне мистецтво і культура*. 2021. Вип. 32. Книга 1. С. 122-136.
3. Історія протестантизму в Україні : курс лекцій / В. Любащенко ; за ред. К. Шевченко. Львів : Просвіта, 1995. 349 с.
4. Євангельські християни-баптисти України: історія і сучасність / Всеукраїнський союз об'єднань євангельських християн-баптистів. Київ, 2012. 429 с.
5. Словник.ua : портал української мови та культури URL: <https://slovyk.ua/index.php?swrd=%D0%84%D0%92%D0%90%D0%9D%D0%93%D0%95%D0%9B%D0%86%D0%97%D0%90%D0%A6%D0%86%D0%AF> (date of appeal 19.05.2024)
6. На ниві Божій. *Євангельська нива*. 2000. №2. С. 46-47.
7. Про відзначення в Україні 500-річчя Реформації : Указ Президента України від 26 серпня 2016 р. №357/2016 / Президент України. URL: <https://www.president.gov.ua/documents/3572016-20423> (date of appeal 19.05.2024)
8. Романенко О. Реформація і музика. URL: <https://www.baptyst.com/reformatsiya-i-muzyka/> (date of appeal 23.05.24)
9. Personal interview-archive of the author. 2023.

References:

1. Spys O. (2011). Suchasna protestants'ka pisenno-muzychna tvorchist' yak forma Sluzhinnya: problemy i vyklyky [Modern Protestant song and music creativity as a form of service: problems and challenges]. *Relihiya ta sotsium – Religion and society, 1 (5)*, 160-166 [in Ukrainian].
2. Petresku Y. (2021). Zhanry dukhovnoi muzyky protestantskykh tserkov [Genres of sacred music of Protestant churches]. *Muzychne mystetstvo i kultura – Musical art and culture, 32, Vol. 1*, 122-136 [in Ukrainian].
3. Liubashchenko V. (1995). Istoriia protestantyzmu v Ukraini: kurs lektsii [History of Protestantism in Ukraine: course of lectures]. K. Shevchenko (Eds.). Lviv: Prosvita [in Ukrainian].
4. Yevanhelski khrystyiany-baptysty Ukrainy: istoriia i suchasnist (2012). [Evangelical christians-baptists of Ukraine: history and modernity]. Kyiv: Vseukrainskyi soiuz ob'iednan yevanhelskykh khrystyian-baptystiv [in Ukrainian].
5. Slovyk.ua : portal ukrainskoi movy ta kultury [Dictionary.ua portal of Ukrainian language and culture]. (n.d.). *slovyk.ua*. Retrieved from <https://slovyk.ua/index.php?swrd=%D0%84%D0%92%D0%90%D0%9D%D0%93%D0%95%D0%9B%D0%86%D0%97%D0%90%D0%A6%D0%86%D0%AF> [in Ukrainian].
6. Na nyvi Bozhyy [In the field of God]. *Yevanhel's'ka nyva – Gospel field, 2000, 2*, 46-47 [in Ukrainian].
7. Pro vidznachennya v Ukrayini 500-richchya Reformatsiyi : Uraz Prezydenta Ukrayiny vid 26 serpnnya 2016 №357/2016 [On the celebration in Ukraine of the 500th anniversary of the Reformation: Decree of the President of Ukraine of August 26, 2016 №357/2016]. Prezydent Ukrayiny – *President of Ukraine*. (n.d.) *president.gov.ua*. Retrieved from <https://www.president.gov.ua/documents/3572016-20423> [in Ukrainian].
8. Romanenko O. Reformatsiya i muzyka [Reformation and music]. (n.d.). *baptyst.com*. Retrieved from <https://www.baptyst.com/reformatsiya-i-muzyka/> [in Ukrainian].
9. Osobystyy interv'yu-arkhiv avtora [Personal interview-archive of the author]. (2023). [in Ukrainian].

КУЛЬТУРА ДАНІЇ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

Руденко Олександр Федорович,

PhD, старший викладач кафедри музичного мистецтва

Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

ORCID ID: 0000-0002-0368-6445

Web of Science ResearcherID: HGV-1255-2022

У статті розглядається мистецтво Данії першої половини ХІХ століття. Розгляд саме становлення нової данської культури, яка стала невід'ємною частиною європейського музичного мистецтва в цілому, зумовлений наявністю історичних епізодів, які мають місце і у сьогоденному житті України. Розглянуті важливі культурні явища Данії першої половини ХІХ століття дозволяють зрозуміти чинники, які рухали мистецтво того періоду, і це, в свою чергу, дозволяє зрозуміти сам механізм цього важливого історичного та культурного процесу.

Важливим висновком є і те, що так звана «Золота епоха» стала можливою завдяки цілому комплексу як позитивних, так і негативних подій у тогочасній Данії. Значне місце у статті приділено видатним культурним діячам тогочасної Данії. Висвітлено важливість взаємодії митців різних напрямків, об'єднаних любов'ю до рідної культури, що сприяло розвитку національної культури. Серед головних постатей: письменник Ганс Крістіан Андерсен, художник Крістофер Вільгельм Екерсберг, драматург Адам Еленшлегер, балетмейстер Август Бурнонвіль, скульптор Бертель Торвальдсен, композитори Йоганн Петер Еміль Гартман та Нільс Гаде.

Музичне мистецтво Данії, на рівні з іншими видами мистецтв, внесло значний внесок у розвиток музичної культури Європи в цілому. Завдяки творчості композиторів Гартмана та Гаде в данській музичній культурі цього періоду виникла національна опера та симфонічна школа, що є найважливішим показником при розгляді досягнень музичної культури держави в цілому. Відмічено, що творчість цих музичних діячів захоплювала таких композиторів як Фелікс Мендельсон, Роберт Шуман та Едвард Гріг.

Разом з тим, данська культура залишається малодослідженою в українському музикознавчому просторі. Подальші дослідження культурних процесів цього періоду дозволять більш глибоко зрозуміти витoki загальноєвропейських культурних напрямків та цінностей. Важливими джерелами для вивчення данської музики ХІХ століття є праці Д. Шора, С. Равнкілде, листи Гартмана, а також дослідження А. Селенца, М. Маттер, Ж. Л. Карон, А. Хаммеріх, Г. Шепелерн, Н. Краббе. Методи дослідження включають комплексний та міждисциплінарний підходи.

Це був час, коли мистецтво було життям, а життя було мистецтвом. І ці митці, як казкові персонажі, які блукають у історії Данії, залишили свій вагомий слід у європейській культурі.

Ключові слова: Музична культура, європейське мистецтво, золота епоха, данська література, опера, симфонія.

Rudenko Oleksandr. Culture of Denmark in the first half of the 19th century

The article examines Danish art in the first half of the 19th century. It focuses on the emergence of a new Danish culture that later became an integral part of European musical art as a whole. There are historical episodes in Danish history that have parallels in contemporary Ukrainian life. Important cultural phenomena of Denmark in the first half of the 19th century are discussed. They allow us to understand the factors that drove Danish art of that period, offering deeper insight into the mechanism of this significant historical and cultural process.

An important conclusion is that the so-called "Golden Age" was made possible by a complex mix of both positive and negative events in the country's life at that time. The article devotes significant attention to prominent cultural figures of 19th-century Denmark. It highlights the importance of the interaction between artists from various fields who were united by their love for their native culture, which fostered the development of national culture. Among these key figures are: writer Hans Christian Andersen, painter Christoffer Wilhelm Eckersberg, playwright Adam Oehlenschläger, ballet master August Bournonville, sculptor Bertel Thorvaldsen, and composers Johann Peter Emilius Hartmann and Niels Gade.

Danish musical art, alongside other forms of art, made a significant contribution to the development of European musical culture as a whole. Thanks to the works of composers Hartmann and Gade, a national opera and symphonic school emerged in Danish musical culture during this period. This is an important indicator when considering the achievements of the country's musical culture overall. It is noted that the work of these musical figures captivated composers such as Felix Mendelssohn, Robert Schumann, and Edvard Grieg.

Nevertheless, Danish culture remains underexplored in Ukrainian musicology. Further research into the cultural processes of this period will allow for a deeper understanding of the origins of pan-European cultural trends and values. Important sources for the study of 19th-century Danish music include the works of D. Schor, S. Ravnkilde, Hartmann's letters, as well as studies by A. Selentz, M. Matter, J. L. Caron, A. Hammerich, G. Schepelern, and N. Krabbe. Research methods include comprehensive and interdisciplinary approaches.

This was a time when art was life, and life was art. And these artists, like fairy-tale characters wandering through Denmark's history, left their significant mark on European culture.

Key words: Music culture, European art, golden age, Danish literature, opera, symphony.

Вступ. Важливим вектором, як сучасного українського, так і так і європейського музикознавства, є дослідження магістральних напрямків розвитку європейського музичного мистецтва ХІХ століття.

Мистецтво Данії є невід'ємною складовою загальної скарбниці європейських мистецьких досягнень. Перша половина ХІХ століття у мистецтві Данії вважається «Золотою епохою». Така назва закріпилася завдяки

виникненню у державі необхідних умов, які надихнули на мистецькі досягнення мистецьких діячів. Безумовно, у світі літератури, першим на згадку приходиться всевітньо відомий Г. К. Андерсон. У світі художнього данського мистецтва з'являється К. В. Екерсберг, який завдяки викладацькому таланту, згодом, стане засновником національної художньої школи. Поряд з цими іменами, якими по праву пишається сучасна Європа, можна сміливо перелічувати прізвища інших данчан: драматург А. Еленшлегер, балетмейстер А. Бурнонвіль, скульптор Б. Торвальдсен, композитори Й. П. Э. Гартман та Н. Гаде.

Завдяки двом останнім іменам у данській музичній культурі цього періоду з'являється такий важливий індексатор мистецької самобутності, як національна опера та симфонічна школа. На превеликий жаль, імена, які були прикладом та об'єктом уваги Ф. Мендельсона, Р. Шумана та багатьох інших композиторів, серед яких і відомий композитор Е. Гріг, надзвичайно малодосліджені в українському музикознавчому просторі.

Як і в багатьох інших європейських та світових державах, такий стрімкий злет національної культури став можливий завдяки тісній взаємодії митців різних напрямків, об'єднаних коханням до культури рідного краю.

Безумовно, дослідження національної культури Данії дозволить глибше зрозуміти загальноєвропейські культурні напрямки та цінності.

Матеріали та методи. До найбільш вагомих досліджень данської музики XIX століття можна віднести труди Д. Шора «Виникнення Данської національної опери» та «Данська музика 1800–1850. Золотий вік» С. Равнкілде. Важливими є і листи Гартмана надруковані І. Серенсен.

Творчості перлини музичного мистецтва Н. Гаде присвячені праці данських музикознавців А. Селенца, М. Маттера, Ж. Л. Карона, публікації Н. Фолтмана, Б. Хонга, Н. Йенсена, Б. Маршнера, З. Ексле, Ф. Маттіассена, Й. Сьоренсена, Г. Шваба. Діяльності Гартмана присвячені досить ґрунтовні праці А. Хаммеріха, Г. Шепелерна, Н. Краббе.

Серед європейських науковців, які досліджували музичне мистецтво Данії першої половини XIX століття, особливо значущими стають здобутки М. Флоріана, Й. Йенсена, К. Монрада, М. Флоріана, М. Б. Корінга, Б. Кіррмсе, Ф. Лундгрена-Нільсена, Б. Скавеніуса.

Представники літературного мистецтва Данії органічно переплітають свою творчість з музичним мистецтвом, саме тому оминати творчість Г. Х. Андерсена неможливо. Важливими є напрацювання Г. Брандеса та Л. Брауде.

У якості основних методів дослідження застосовувалися комплексний та міждисциплінарний підходи, а також метод стилістичного аналізу мистецьких творів.

Результати дослідження. Данська культура першої половини XIX століття по праву називається «золотим віком». Вперше такого роду термін з'являється вже у 1828 році. Про це говорить літературознавець К. Л. Рабек під час опису творчості сучасних данських

письменників у своїй «Історії данської літератури» (1828). Назви набула поширення, і у 1890 році данський критик В. Ведель наголошував, що літературу Данії початку XIX століття треба назвати «золотим віком» [1, с. 11]. Саме відтоді такий термін вживається у наукових працях критиків та знавців данського мистецтва того періоду у різних європейських державах.

У наукових працях зазначають, що цей період данського мистецтва припадає на відрізок часу з 1800 по 1850 роки, тобто доволі точно на першу половину XIX століття. Це зумовлено досить різними причинами. Найважливіша – політичні зміни, а саме скасування монархічного строю держави та запровадження конституційної, що припадає на кінець першої половини століття. Безумовно, інша важлива причина – початок дансько-пруської війни, яка проходила з 1848 по 1850 роки. Як і будь-яка крупна подія у житті держави, війна мала значний вплив і на мистецько-культурне життя.

Серед інших, на початку другої половини століття відходить у небуття значна кількість видатних діячів митців, серед яких скульптор Б. Торвальдсен, драматург А. Г. Еленшлегер, художники К. Кьобке та Т. Лундбю.

Як логічний наслідок будь-яких крупних потрясінь, у другій половині XIX століття в данському мистецтві з'являються нові течії, які критично відображають оточуючу дійсність.

Одразу зазначимо, що ключові фігури саме музичного мистецтва Золотого віку Данії першої половини XIX століття, про які далі піде мова, продовжували працювати і у другій розповсюджуючи власний стиль.

В цілому, у XIX столітті мистецтво Данії налічувало досить велику кількість видатних майстрів у самих різних видах мистецтв. Їх взаємозв'язок як між собою, так і з європейськими майстрами сприяв зародженню характерного данського стилю та його подальшому розповсюдженню кранами Центральної Європи.

Композитори Й. П. Е. Гартман (1805–1900) та Н. Гаде (1817–1890), працювати, інколи переїжджаючи з міста на місто, що було звичайною тогочасною композиторською, виконавською та диригентською європейською практикою. Завдяки їх діяльності все XIX століття можна вважати «золотим» для музичного мистецтва. Але є суттєве уточнення. Найулюбленіші публікою твори цих композиторів були створені у першу половину століття. «Відлуння Оссіана» та Перша симфонія Н. Гаде були створені у сорокові роки XIX століття. Опера Гартмана «Маленька Кірстен» також була створена у цей же період.

Розглядаючи тогочасні події, можна відмітити, як майже співпадають тогочасні історичні події в Данії з сьогоденними подіями в Україні. У 1800 році Данія приєдналася до збройного нейтралітету. Після цього інша країна нападає на Данію і майже повністю знищує її флот. У 1807 році, під тиском Наполеона, Данія приєдналася до континентальної блокади, що спровокувало другий напад. У вересні 1807 року флот Великобританії підійшов до берегів Данії і без оголошення війни почав обстріл Копенгагена. Через чотири дні місто було спа-

лене і зруйноване до основи. Так почалася англо-данська війна, яка тривала до падіння наполеонівської імперії у 1814 році.

У власних записках Н. Гаде, датованих 1885 роком можна прочитати «Жахлива бідність навкруги, казна пуста, економіка не працює. Переважна більшість людей живе одним днем» [8, с. 12]

Досить часто політичні потрясіння сприяють підйому патріотичного настрою широких верств населення. Варто відмітити, що історично Данія була домінуючою державою. У X було створена єдина країна, до якої входила Данія, Англія та Норвегія. Пізніше Данія контролювала Швецію, Норвегію, Ісландію та інші території. І все це на потку XIX століття почало стрімко приходити до розладу. Данський поет та драматург А. Г. Еленшлегер (1779–1850, який відіграв важливу роль у розвитку романтизму в Данії, відгукнувся на події 1807 року, створивши історичну трагедію «Ярл Хакон», де він прославляв героїчне минуле Скандинавії. У іншій трагедії, «Пальнатоке» драматург проголосив:

«І щоб збудувати кораблі нові,
Раб незначної долі малодушний,
У грізний час біди у відчай не впаде,
Як справжній чоловік-могутній».

Слова поета добре відобразили недалеке майбутнє. Талановитий архітектор К. Ф. Хансена своїми проектами надав Копенгагену нової неповторності та краси. Серед його робіт – собор та ратуша, які є визначними пам'ятками столиці країни.

Драматург А. Г. Еленшлегер займає важливе місце у літературі Данії XIX століття. У своїй творчості драматург представив орієнтири, на які повинні були орієнтуватися діячі мистецтва та культури. Ці ідеали були настільки привабливими, що надихнули інших тогочасних діячів. Серед них М. Ф. С. Грундвік (1783–1872). Цей визначний тогочасний філософ звернувся до тогочасної міфології.

Говорячи про Данську культуру в цілому та музичне мистецтво як невід'ємну складову мистецтва її соціуму в цілому не можливо оминати постать Х. К. Андерсена (1805–1875). Геніальний письменник став культовим для багатьох поколінь скандинавських та європейських письменників. Його романи, повісті, п'єси та нотатки відображають дух свого часу та філософські й естетичні погляди. Письменник зробив значний внесок у музичне життя Данії XIX століття як автор текстів та лібретист. Музичні твори за його текстами звучали у театрах країни, зокрема у Данському королівському театрі, який є найбільшим у країні. Досить цікаво, що спочатку творчість Х. К. Андерсена сприймалася художнім керівництвом театру досить критично, а його твори часто відхилялися для постановки у театрі. Разом з тим це абсолютно не заважало іншим театрам замовляти у письменника твори. Наприклад, для театру «Казіно», який був приватним, спеціально були створені п'єси «Дорожче за перли та злата», «Оле-Лукойє», «Бужинна матінка».

У XVIII столітті значний вплив на розвиток театру мав Л. Хольберг (1684–1754), видатний норвезько-дан-

ський письменник. Його комедії та соціально-політичні сатири відображають життя та риси оточуючої його тогочасної Данії. Л. Хольберг фактично створив підґрунтя для майбутньої популярної данської драми. Творчість цього драматурга стала епохальною в данській літературі та значно вплинула на скандинавське мистецтво на багато часу вперед. Вшановуючи письменника, Н. Гаде створив оркестрову сюїту «Хольбергіана». У 1906 році відбулася прем'єра опери К. Нільсена «Маскарад» за однойменною комедією Хольберга.

Основу репертуару Королівського театру Золотого віку склали трагедії Еленшлегера. Саме тому сьогодні на його території знаходяться пам'ятники Хольбергу та Еленшлегеру. Завдяки останньому вперше до репертуару театру були додані твори У. Шекспіра.

Поряд із репертуаром «Alvorlig» на сцені з'явився і водевіль. Це відбулося завдяки наполегливій праці драматурга Й. Л. Хейберг (1791–1860). Саме він вважається засновником цього напрямку у Данії. На сцені Королівського театру надзвичайно популярними були водевілі «Цар Соломон та Йорген-шапочник» (1825), «Квітневі жарти, або Інтриги в школі», (1826), «Пригоди у Королівському саду», (1827).

Досягненнями у сфері образотворчого мистецтва Данія XIX століття зобов'язана діяльності К. В. Екерсберга, який був вихованцем Академії мистецтв Копенгагена. Стиль відомого на весь світ портретиста почав формуватися у «Вічному місті» (Рим), де він вперше спробував працювати на вулиці. Там він створив низку міських пейзажів, серед яких «Вид Тибру поблизу Понте-Ротто», «Дворик базиліки Сан-Лоренцо-фуоріле-Мура в Римі» та «Пергола». Як і інші європейські тогочасні майстри-художники, він активно експериментував з композицією, перспективою та передачею світлотіні. Екерсберг був справжнім новатором, який не боявся виходити за межі звичного і шукати нові шляхи в мистецтві. Скрупульозна передача деталей на полотнах Екерсберга дивовижно поєднується з умінням передати гру світла та тіні. Яскравим прикладом робіт початку століття слугує картина «Жінка, яка відпочиває» де розмежування та взаємодія світла та тіні надає картині неперевершеного реалізму.

Будучи професором Академії мистецтв Копенгагена, Екерсберг навчав мистецтву про перспективу та малюнок. Як викладач виховав ціле покоління майстрів, серед яких М. Рербю (1803–1848), К. Хансен (1804–1880), Ф. Пецхольт (1805–1838), К. Кьобке (1810–1848), В. Марстран (1810–1873) та інші. Утверджене в Данії у 20-х роках XIX століття, поняття «школа Екерсберга» використовується і у наш час.

Данський скульптор Б. Торвальдсен, який народився у 1770 році, був справжнім творчим генератором ідей свого часу. У 1797 році він прибув до Риму, і цей день, за його словами, став одним з найважливіших днів у його житті. Там, серед руїн античного світу, він знайшов своє натхнення. Його монументальна скульптура «Ясон із золотим руном» принесла йому європейське визнання, а слава розлетілася по всьому світу. Завдяки новому баченню Торвальдсен вдихнув нове життя у вже

існуючі традиції античності та Ренесансу, створивши такі шедеври як «Геба», «Ганімед, що годує орла», «Меркурій».

Данці настільки пишалися своїм великим співвітчизником, що після повернення до Копенгагена у 1819 році його тріумфально зустрічали з величезним натовпом. Вищезгаданий поет Еленшлегер присвятив йому свої вірші, бо Торвальдсен був не тільки видатним скульптором, а й одним з символів відродження данського мистецтва, людиною, яка змогла поєднати минуле своєї країни з майбутнім.

У такому буянні мистецтв музика Данії просто не могла бути осторонь. На початку XIX століття музика Данії вступила в нову еру. Це був час, коли митці, подібні К. Е. Ф. Вайзе, створювали свої шедеври, хоча справжніми зірками цього періоду стають Й. П. Е. Гартман та Н. В. Гаде. Останні працювали в різних жанрах, залишивши після себе величезну спадщину. Гартман був майстром опери, тоді як Гаде підкорив симфонічну музику. Їхня творчість стала основою датської музики XIX століття.

Після виснажливих війн початку XIX століття музична культура Данії опиняється у занепаді. Концерти стають рідкістю. Деякі музичні заклади Копенгагена припиняють своє існування. Майже єдиним професійним музичним колективом залиється симфонічний оркестр Королівської капели. Саме тут надавалася і музична освіта. У 1834 році тут навчався Нільс Гаде.

Критики 1820–1830-х років доволі часто висловлювали своє невдоволення станом мистецького життя столиці. Вони вважали програми занадто консервативними та нецікавими, зазначаючи, що оркестровим творам, таким популярним у інших європейських закладах, приділяється недостатньо уваги.

Поступово, завдяки зусиллям Й. П. Е. Гартмана та Н. Гаде, музична культура Данії поступово почала відроджуватися надаючи столиці Данії славу музичного мистецького центру [7, с. 5]. У 1836 році Й. П. Е. Гартман засновує Музичне товариство. З 1836 по 1841 роки директором цього товариства був відомий композитор Іоганн Фрідріх Фрєоліх. Разом з тим, діяльність товариства не набуваю великої популярності аж до 1848 році

коли керівником став Н. Гаде. Завдяки його новому баченню та прогресивним методам Музичне товариство набуло популярності. Одним з дієвих факторів стає заснування Н. Гаде симфонічного оркестру та хору, що спричинило перетворенню столиці на культурний центр, до якого приїздили любителі симфонічної музики з усієї Європи. Саме під його безпосереднім керівництвом відбулася прем'єра Дев'ятої симфонії Бетховена. Разом з тим популярними були і твори композиторів-романтиків, які приваблювали слухача своєю витонченістю. Серед них Р. Шуман, Ф. Ліст та Ф. Мендельсон

Висновки. Данська культура першої половини XIX століття справедливо називається «золотим віком». Цей термін вперше з'явився у 1828 році завдяки літературознавцю К. Л. Рабеку, який використовував його в описі творчості сучасних данських письменників у своїй «Історії данської літератури». У 1890 році данський критик В. Ведель також підкреслив, що літературу Данії початку XIX століття слід називати «золотим віком». Відтоді цей термін широко використовується в наукових працях критиків та знавців данського мистецтва.

Цей яскравий культурний період охоплював час з 1800 по 1850 роки і був зумовлений різними причинами. Найважливіші з них – політичні зміни, зокрема скасування монархічного ладу та запровадження конституційного, а також початок дансько-прусської війни (1848–1850 роки), яка мала значний вплив на мистецько-культурне життя.

Ключові фігури музичного мистецтва Золотого віку Данії, такі як композитори Й. П. Е. Гартман та Н. Гаде, продовжували працювати і в другій половині століття, розповсюджуючи свій стиль. Їхні знакові твори, такі як увертюра «Відлуння Оссіана» та Перша симфонія Н. Гаде, були створені у 1840-х роках. Опера Гартмана «Маленька Кірстен» також належить до цього періоду.

Загалом, у XIX столітті данське мистецтво налічувало багато видатних майстрів у різних видах мистецтв. Їхній взаємозв'язок, як між собою, так і з європейськими майстрами, сприяв зародженню характерного данського стилю та його поширенню країнами Центральної Європи.

Література:

1. Брандес Г. Скандинавська література. Київ, 1902. 213 с.
2. Храпливий Є. Данія – край хліборобів. Київ, 1935. 98 с.
3. Axboe M., Harding M. Guldhornene / Morten Axboe, Merete Harding // Den Store Danske, Gyldendal. URL : <http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=87087>.
4. Brodbeck D. The symphony after Beethoven after Dahlhaus / David Brodbeck // The Cambridge Companion to the Symphony / ed. by Julian Horton. Cambridge University Press, 2013. 468 p.
5. Busk G. Weyses klavermusik / Gorm Busk // Dansk årbog for musikforskning. No. 23. 1995. P. 11–21.
6. Celenza A. Hans Christian Andersen and Music: The Nightingale Revealed / Anna Harwell Celenza ; Michigan State University, USA. Abingdon ; New York : Routledge, 2017. 282 p.
7. Niels W. Gade: Optegnelser og Breve / Udgivne af D. Gade. København: Gyldendalske Boghandels Forlag (F. Hegel & Son), 1892. [8], 328, V s.
8. Ravnkilde S. Danish music 1800–1850. Golden Age / Svend Ravnkilde ; ed. By Flemming Madsen. Denmark : Byrlev & Jørgensen, 1994. 26 s.

References:

1. Brandes H. Skandinaviska literatura. [Scandinavian Literature]. Kyiv. 1902. 213 s. [in Ukrainian].
2. Khraplyvyi Ye. Daniia – krai khliborobiv. [Denmark – Land of Farmers] Kyiv, 1935. 98 s. [in Ukrainian]
3. Axboe M., Harding M. Guldhornene / Morten Axboe, Merete Harding // Den Store Danske, Gyldendal. URL : <http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=87087>. [Denmark].
4. Brodbeck D. The symphony after Beethoven after Dahlhaus / David Brodbeck //The Cambridge Companion to the Symphony / ed. by Julian Horton. Cambridge University Press, 2013. 468 p. [England]
5. Busk G. Weyses klavermusik / Gorm Busk // Dansk årbog for musikforskning. No. 23. 1995. P. 11–21. [Denmark].
6. Celenza A. Hans Christian Andersen and Music: The Nightingale Revealed / Anna Harwell Celenza ; Michigan State University, USA. Abingdon ; New York : Routledge, 2017. 282 p. [The United States of America].
7. Niels W. Gade: Optegnelser og Breve / Udgivne af D. Gade. København: Gyldendalske Boghandels Forlag (F. Hegel & Son), 1892. [8], 328, V s. [Denmark]
8. Ravnkilde S. Danish music 1800–1850. Golden Age / Svend Ravnkilde ; ed. By Flemming Madsen. Denmark : Byrlev & Jørgensen, 1994. 26 s. [Denmark].

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНИЙ ІНВАРІАНТ МУЗИЧНОГО ТЕКСТУ ЯК ТЕКСТУ КУЛЬТУРИ: ПРАКТИЧНИЙ АСПЕКТ

Смоляк Олег Степанович,

доктор мистецтвознавства,
професор кафедри мистецтвознавства та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
ORCID ID: 0000-0002-3766-1246

Водяний Богдан Остапович,

кандидат мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка,
заслужений діяч мистецтв України
ORCID ID: 0000-0003-2723-7393

Романюк Ірина Вікторівна,

кандидатка мистецтвознавства,
заступниця директора з виховної роботи
Тернопільського мистецького фахового коледжу ім. Соломії Крушельницької,
асистентка кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
ORCID ID: 0009-0004-3654-4656

У статті представлено новітні аналітичні алгоритми щодо реального музичного тексту як Тексту культури, що розглядається в ролі його структурно-семантичного інваріанту як засобу комунікації. Методи дослідження – структурно-герменевтичний, моделювання, функціональний. Результати дослідження формуються на основі доведення того, що конструкти цього інваріанту володіють синергічною природою – тісною взаємодією та наскрізністю вияву. Задля уявлення цієї взаємодії пропонується модель архітекtonіки Світу музики як звукоінтонаційного середовища та мистецтва інтонowanego смислу. Це – концентрично розташовані площини, які є рівнями його побудови. А саме: музичні лексеми (осереддя моделі); інтонаційний рельєф тематичного матеріалу; тип композиційно-драматургічної логіки; інваріант жанрової форми; інваріант стилю; історичний тип культури у вимірах «духовної ситуації часу»; історично актуальна світоглядна парадигма; інтонаційний континуум. Наголосимо, що поміж названими конструктами моделі існують взаємозумовлюючі зв'язки, у яких щоразу «просвічує» слід інших конструктивів. Тому велике значення має як доцентровий, так і відцентровий рух від осереддя моделі до її замикаючого «поля», який фактично пронизує усю модель ідеєю щодо інтонаційної природи Світу музики в цілому. Практичну доцільність розробленої моделі забезпечено новітніми поняттями та категоріями сучасного систематичного музикознавства зразка «інтонаційна модель» (В. Москаленко), «інтонаційний образ світу» (Ю. Чекан), «типологія композиційно-драматургічного структурування» (Н. Горюхіна), «семантика жанрової форми» (М. Арановський, Т. Симонова); «металогіка стилю» (О. Зав'ялова, М. Ярکو), «психоаналітичні виміри індивідуального композиторського стилю» (М. Ярکو), «національно-культурна ідентичність у матрицях етнічної та національної форм ідентичності» (М. Ярکو), «алюзійний спосіб розвитку національного стилю» (М. Ярکو), «українська академічна пісня» (Б. Водяний, Т. Задорожна) та ін. Висновкові судження щодо проведеного дослідження та його практичне значення тісно пов'язані з музикознавчою та музично-освітньою практикою: відомості щодо архітекtonіки Світу музики та структурно-семантичного інваріанту музичного тексту як Тексту культури здатні забезпечувати високу міру праксеологічного (раціонально-логічного й ефективного) та евристичного (творчого) потенціалу як дослідницької, так і навчально-освітньої практики. Зокрема, перспективи подальших досліджень в обраному напрямі бачаться у зв'язку з проєкціями розвитку когнітивної експансії свідомості в намірі глибокого пізнання духовного світу мистецької творчості.

Ключові слова: національно-культурна ідентичність, музичний текст, звукоінтонаційне середовище, мистецька творчість, архітекtonіка, інваріант, модель, модерн.

Smoliak Oleh, Vodiany Bohdan, Romaniuk Iryna. Structural and semantic invariant of the musical text as a cultural text: a practical aspect

The purpose of the article is to present the latest analytical algorithms for the real musical text as a cultural text, which is considered as its structural and semantic invariant as a means of communication. The research methods are structural and hermeneutic, modeling, and functional. The results of the study are based on the proof that the constructs of this invariant have a synergistic nature – close interaction and transversality of manifestation. To visualize this interaction, the author proposes a model of the architectonics of the World of Music as a sound intonation environment and the art of intoned meaning. These are concentrically located planes that are the levels of its construction. Namely: musical lexemes (the center of the model); intonational relief of thematic material; type of compositional and dramatic logic; invariant of genre form; invariant of style; historical type of culture in the dimensions of the “spiritual situation of time”; historically relevant worldview paradigm; intonational continuum. It should be emphasized that there are interconnections

between the above-mentioned constructs of the model, in which the traces of other constructs “shine through” each time. Therefore, both centripetal and centrifugal movement from the center of the model to its closing “field” is of great importance, which actually permeates the entire model with the idea of the intonational nature of the World of Music as a whole. The practical feasibility of the developed model is ensured by the latest concepts and categories of modern systematic musicology, such as “intonation model” (V. Moskalenko), “intonation image of the world” (Yu. Chekan), “typology of compositional and dramatic structuring” (N. Horyukhina), “semantics of genre form” (M. Aranovsky, T. Sumonova); “meta-logic of style” (O. Zvyalova, M. Yarko), ‘psychoanalytic dimensions of individual composer’s style’ (M. Yarko), ‘national-cultural identity in the matrices of ethnic and national forms of identity’ (M. Yarko), ‘allusive way of developing national style’ (M. Yarko), ‘Ukrainian academic song’ (B. Vodiani, T. Zadorozhna), etc. The conclusions of the study and its practical significance are closely related to musicology and music education practice: information about the architectonics of the World of Music and the structural and semantic invariant of the musical text as a cultural text can provide a high degree of praxeological and heuristic potential for both research and educational activities. In particular, the prospects for further research in this area are seen in connection with the projections of the development of cognitive expansion of consciousness with the intention of deeper knowledge of the spiritual world of artistic creativity.

Key words: national and cultural identity, musical text, sound and intonation environment, artistic creativity, architectonics, invariant, model, modernity.

Вступ. Дотепер в музикознавчій та музично-освітній практиці існує звичка апелювати до теоретичних основ формально-логічного методу аналізу реального музичного тексту – із визначенням кількісного показника так званої «музичної форми» та її складових елементів; тобто, поза їх осмисленням у семантичній площині, що б відповідало сучасним методологічним основам так званого «цілісного» аналізу музичного Тексту. Суттєво, що зміна методологічного ґрунту на основі ідеї «філософії цілісності» як новітньої культурологічної константи спричинила значні понятійно-сміслові перетворення в категоріальному апараті сучасного систематичного музикознавства, а також оснащення щоразу новими алгоритмами аналітичної діяльності. Їх апробація в полі практичного музикознавства та музично-освітньої практики спроможна значно «оживити» їх концептуальні основи з боку процесуально-психологічних позицій (ефект поширення когнітивної експансії свідомості) й тим самим удосконалити інтелектуальні способи «входження» у Світ музики задля досягнення його буттєвості. Відтак, *мета статті* – представити новітні аналітичні алгоритми щодо реального музичного тексту як Тексту культури, що розглядається в ролі його структурно-семантичного інваріанту як засобу комунікації.

Матеріали та методи. Стосовно структурно-семантичних проєкцій музичного тексту як Тексту культури та намірів глибокого пізнання духовного світу мистецької творчості на сьогодні відпрацьовано низку новітніх понятійних позначень, якими оновлено категоріальний апарат сучасного систематичного музикознавства. Це – поняття зразка «інтонаційна модель» (В. Москаленко [5]), «інтонаційний образ світу» (Ю. Чекан [9]), «типологія композиційно-драматургічного структурування» (Н. Горюхіна [1]), «семантика жанрової форми» (Н. Симонова [8]); «металогіка стилю» (О. Зав’ялова, М. Ярکو [3]); «психоаналітичні виміри індивідуального композиторського стилю» (М. Ярکو [13]; «національно-культурна ідентичність у матрицях етнічної та національної форми ідентичності» (М. Ярکو [13]); «українська академічна пісня» (В. Водяний, Т. Задорозжна [2]). Водночас, під впливом культурологічної думки притаманні для неї питання комунікативних властивостей «тексту» (В. Різун, А. Мамалига, М. Феллер [7]) здобули своє продовження у музикознавчих

розвідках з приводу: алгоритмів семіотичного аналізу реального музичного тексту (І. Пясковський [6]); аналізу музичних творів у версії герменевтики музичного тексту (М. Каралюс, М. Ярکو [4]); методичних принципів опанування музичним текстом як текстом культури в музично-освітній практиці (Ярко М. [11]); епістемологічних (знанневих) пріоритетів в освітній компоненті сучасного систематичного музикознавства (М. Ярکو [10]).

Методи дослідження:

– *структурно-герменевтичний* – задля виокремлення та обґрунтування тлумачних алгоритмів сприйняття складових музичного тексту як Тексту культури у його комунікативних здатностях;

– *моделювання* – спосіб уможливлення унаочнення ієрархічних рівнів структурно-семантичного інваріанту музичного тексту під виглядом такого його цілісного образу, як архітектоніка Світу музики у його буттєвій характерності – як звукоінтонаційного середовища та мистецтва інтонованого смислу;

– *функціональний* – алгоритми методико-практичної апробації відомостей про структурно-семантичний інваріант музичного тексту як Тексту культури.

Результати дослідження. На сьогодні текстологія є одним із провідних напрямів культурологічної думки, що має великий вплив на методологічні перетворення в лоні сучасного систематичного музикознавства. Сприяють цьому новітні світоглядні переконання – синергетична наукова картина світу, що визнає існування духовних енергій (квантів). Відтак, саме духовний світ мистецької творчості постає основним предметом дослідження у його цілості і це зобов’язує до застосування адекватних аналітичних алгоритмів.

Так, передовсім бачиться необхідність в обговоренні умов поширення основ *герменевтичної (тлумачної) практики*, яка єднає предмет психології музики з науковою психологією (явища когнітивної експансії музичної свідомості), і в такому вигляді спричиняє методологічні перетворення у галузі музикознавчого знання та музикознавчої практики. Наприклад – засобом методу *каузально-динамічного аналізу* в намірі пізнання *інформаційних конструктів музичного тексту*.

Загально метод *каузально-динамічного аналізу* (лат. *causa* – причина; гр. *dynamis* – сила) передбачає не що інше,

як методологічну стратегію – спрямовану на виокремлення «специфічного продукту» власне аналізу. При цьому йдеться не про власне «аналіз» як алгоритм поділу «тексту» на його окремі частини. Адже зазвичай аналіз як такий передбачає розкладання цілого й тим самим обмежує можливість його вивчення в усій багатоманітності, бо зводить її до процесів більш елементарного порядку. Натомість для здійснення каузально-динамічного аналізу необхідно дотримуватися уповні конкретних умов.

Умова перша – *аналізувати «процес», а не «річ»*. Стосовно реального музичного тексту це значить, що необхідно, наприклад:

- не констатувати розмір метричного такту, а розглядати *тип метричної стопи* (ямб, хорей, дактиль, амфібрахій, анапест, розряд пеону) [11, с. 103];

- не вичисляти конструкцію форми-схеми, а тлумачити *композиційно-драматургічну логіку* – вид структуротворчої ідеї та її драматургічне амплуа [1];

- не вказувати на «риси стилю», а з'ясовувати *металогіку* або ж *ментальність стилю* [3];

- адаптувати поняття «*індивідуальний композиторський стиль*» на ґрунті *теорії індивідуалізації та типології особистостей* (за К.-І. Юнгом) [13];

- розглядати «*національний стиль*» не стільки за ознаками лексичних запозичень фольклорного походження, скільки як *модальне утворення* культурологічного порядку за матрицями етнічної та національної форм ідентичності [14];

- адаптувати поняття «*український модерн*» як особливий спосіб розвитку національного стилю, що аж ніяк не залежить від мотивацій «впливості», а є заснованим на усвідомлених мовностилістичних запозиченнях під виглядом «*алюзій*» (букв. «натяк»; вид непрямого цитування) [там само].

Умова друга – *виявляти реальні каузально-динамічні зв'язки, а не зовнішні (фенотипні) ознаки процесу*. Стосовно аналізу реального музичного тексту це значить, наприклад:

- не стільки фіксувати наявність музичної теми, скільки виявляти стилістичний ресурс інтонаційної моделі як первинної звукової форми музичної матерії, на основі якої слід планувати *спостереження за процесуальним здійсненням інтонаційного рельєфу музичного тематизму* [4];

- визначати жанр у музиці не за виконавським ресурсом, а згідно з *типом змісту та його семантичним забезпеченням* – в означеннях структурно-семантичного інваріанту жанрової форми [8];

- адаптувати понятійне позначення «*українська академічна пісня*» та її концептосфера супроти позначення за виконавським ресурсом «*солоспіву*» як вокального соло з інструментальним супроводом [2].

Умова третя – *здійснювати генетичний аналіз, який відтворює особливості процесів розвитку*. Так, в *архітектоніці музичного тексту* – це, наприклад, *заданість стилістичної системи* «духовною ситуацією часу» в культурі, історично-актуальною світоглядною парадигмою, провідними художніми ідеями мистецької епохи та естетичною програмою стилю [12].

Тому дещо випереджуючи подальший хід дослідження дозволимо собі зазначити, що виняткову практичну значущість дотримання названих умов каузально-динамічного аналізу матиме метод *тлумачного аналізу конструктів інформаційного поля Світу музики під виглядом його архітектоніки*. Таке поле візуально (у графічному вираженні) поглинає свідчення структурно-семантичного інваріанту музичного тексту у вигляді концентрично розташованих конструктів – у сенсі вимірів, де у кожному з них зберігається слід решти вимірів усього поля. Відповідно, безпосередньо модель архітектоніки Світу музики (про це мова йтиме далі) матиме *знаковий і монадологічний* водночас сенс, який не стільки розподіляється, скільки радше *поширюється* на усі її конструкти. Останні – *суть семантичні утворення*, що вбирають у себе інформаційне поле усієї моделі; а отже, є тісно *взаємопов'язаними*.

Так, первинним алгоритмом структурно-семантичного аналізу музичного тексту, що відповідає текстологічним умовам комунікації, є розпізнавання *музичних лексем* (у мовознавстві «лексема» – слово-тип, мовленнєвий зворот) як певного «модального принципу музичного вираження» [11, с. 118–120]. Це:

- «*кантиленність*» (її конструктивною засадою є плавність мелодичної лінії, нерівномірна ритміка, розлогість лінійного викладу) в модальності «співу душі»;

- «*декламаційність*» (її конструктивною основою є асиміляція мовленнєвих інтонем) в модальності «мовленнєвого жанру»;

- «*моторика*» (її конструктивною основою є організуюча роль метро-ритміки) в модальності відтворення «*рухових форм*» тіла та їм відповідного настрою;

- «*загальні форми руху*» (їх конструктивною основою є тематично недиференційовані фігурації, пасажі тощо) в модальності узагальненого відтворення образно-настрєвої атмосфери певного фрагмента музичного тексту;

- «*сигнальність*» (її конструктивною основою є інтонаційне відтворення «заклику») в модальності мобілізації уваги;

- «*звукова імітація*» (її конструктивною основою є наслідування звукових форм природи) в модальності «картинного» зображення.

Варто усвідомлювати, що музичні лексеми утворюються завдяки конструктивній та виразовій ролі елементів музичного мовлення і загально є засобами музичного вираження певних граней художнього образу.

За тим панівна виразово-смісловна дія музичної лексеми переростає в *інтонаційний рельєф тематичного матеріалу* музичного твору, але її тривкість визначає хіба що зміна на іншу лексему.

Відповідно, лексичний зріз музичного тексту та музичний тематизм є підставою для вистежування *типу композиційної форми* та її *драматургічної специфіки*. Це – рівень, за яким розпізнається *типологія композиційного структурування* у версіях «простої», «складної» та «проміжної» композиційних форм, відмінності поміж якими організуються згідно з *семантичним рівнем структурної логіки*. Так, «про-

ста» композиційна форма – це одновимірність образно-сміслового змісту, що не прагне концептуальних узагальнень. Натомість «складна» композиційна форма покладається на смислову диференційованість своїх складових сегментів у ролі семантичних «згустків», що перебувають у зіставленнях та синтезі. Своєю чергою, «проміжна» композиційна форма – це двоєдність ознак як простої, так і складної композиційних форм, але – без пружності діалектично налаштованих стосунків поміж складовими сегментами.

Наступний рівень осягнення структурно-семантичного інваріанту музичного тексту – це уявлення про *тип і категорію жанрової форми* в її семантичних означеннях. Причому, питання *жанрової типології* розпочинається з рівня *родової спеціалізації* за ознаками іманентності:

- інструментальної музики як чистої» (без присутності позамузичних чинників);
- жанрів вокальної музики як синтетичного утворення за співвідношеннями Слова і Музики;
- жанрів музично-театральної та музично-обрядової природи як синкретичних утворів, де трьохчленність складових передбачає їх іманентну виразову автономність: театр (режисура, сценічна постановка, інтер'єр) / храм (сценарій обряду) + вокал / хореографія / молитва + Музика.

Услід за тим набуває чинності питання *семантики жанрової форми*, пізнання якої варто розпочинати з дешифрування її жанрового «імені» та наступного за тим розуміння «типу змісту». Наприклад:

- соната – від *sonare* як «звучання»;
- симфонія – від *sinfonia* як «суголося» ідей у цілісній концепції життєдіяльності Людини історичної;
- кантата – від *canto* (співаю) як оспівування / звелічування певного ідеалу;
- концерт – від *conchertare* (змагаюся) як ефектне представлення технічних та виразових можливостей виконавця / виконавців (інструментальні та хорові концерти), що немов змагаються із самим собою на вправність виконання;
- ораторія – від «*місце для молитви*» як тлумачення істинного;
- елегія – як вираження смутку за втраченим;
- ноктюрн – як «*пісня ночі*» тощо.

На моменті вирізнення типології жанрової форми фактично завершується опис суто *стилістичних прикмет* реального музичного тексту. Однак, щодо останніх визначальну роль відіграють вже наступні рівні його структурно-семантичного інваріанту, про які варто вести мову вже з позицій *архітектоники Світу музики*, що має власні *ієрархічні рівні*, які «повідомляють» про зони «загального», «особливого» та «унікального / одиничного».

Так, зона «особливого» – це:

- інваріант стилю;
- історично актуальна «духовна ситуація часу» (вислів К. Ясперса);
- історично актуальний тип світоглядної парадигми (аксіологічна – оперта на ціннісні орієнтування;

теологічна – оперта на вірування в Боже веління; антропоцентрична з домінантністю раціонального чинника – оперта на діалектичні закони; антропоцентрична з домінантністю емоціонального чинника – оперта на ірраціональні погляди; технократична – оперта на інтелектуальний експеримент).

Відповідно, зона «загального» – це цілісний звукоінтонаційний Континуум, до якого входять «інтонаційні словники епох» (визначення Б. Асаф'єва) та фіксується звукоінтонаційна природа Світу музики в цілому.

Відтак, безпосередній зв'язок цих «зон» із стилістичним забезпеченням реального музичного тексту як його зумовлення і творить «унікальність» реального музичного тексту як певне «одиничне».

Безпосередньо архітектонику Світу музики доцільно представити у вигляді *моделі*, ієрархічні рівні якої позначають конструкти структурно-семантичного інваріанту музичного тексту як Тексту культури. Унаочнення цієї моделі бачиться у версії її *графічного образу* – восьми концентрично розташованих площин, за кожною з яких закріплено певний «предмет» осягнення у йому притаманному дослідницькому алгоритмі.

Важливо усвідомлювати, що концентричне розташування площин моделі унаочнює таку дію, коли у кожній з них зберігається слід решти вимірів усього поля. Саме тому безпосередньо *логіка осягнення* усього поля виявляє адекватність щодо «*монади*» – утворення, що ним у філософії термінологічно позначають «*принципово неподільну духовну першооснову явища*». Тобто, монадологічний сенс моделі вбачається у тому, що він не стільки розподіляється, скільки радше *поширюється* на усі її конструкти. Останні – суть *семантичні утворення*, що вбирають у себе інформаційне поле усієї моделі за принципом *заданості* або ж *зумовленості*.

Як вже зазначалося, осередням поля виступає знакове вираження музичних лексем, з яких формується «*інтонаційна модель*» (визначення Ю. Чекана) [9, с. 50]. Умова осягнення виміру цього поля – безпосередній зв'язок з Абсолютом / інтонаційним Континуумом Світу музики, який є звукоінтонаційним середовищем та мистецтвом інтонованого смислу. Вирішальною, отже, є *категорія інтонації* – як відношення та трансльований смисл цього відношення.

Услід за тим послідовно, *ефектом накопичення* розгортаються ті інформаційні конструкти, що услід за моментом встановлення типів лексем та інтонаційної моделі як первинної звукової форми музичної матерії розгортають спектр суто *стилістичних значень* реального нотного тексту – висуваючи питання:

- інтонаційного рельєфу тематичного матеріалу, який прочитується під виглядом типу психоемоційних реагувань, на підставі чого робляться певні висновки щодо типу музичної образності;
- виду і категорії композиційної форми, що осмислюється з боку типу структуротворчої ідеї та лише їй притаманних драматургічних співвідношень сегментів концепції (діалектичний, параболічний, лінійний, тотожність);

– інваріанту жанрової форми, що як тип змісту доцільно розпізнавати у зв'язку з її семантичним значенням.

Названі виміри (усього – чотири) так званого стилістичного ресурсу вирішено графічно позначити засобом такої геометричної фігури, яка у живій природі не має аналогів: це концентрично розташовані *квадратні площини* у щоразу більших масштабних пропорціях, які своєю конфігурацією увиразнюють *конструктивну наміреність* самого стилістичного ресурсу.

Поза цими площинами зовні також у концентричний спосіб розташовуються ще чотири інформаційні конструкти: вони огортають стилістичний ресурс мисленими *колами* як такою геометричною формою, що символізує досконалість, упорядкованість та цілісність, тобто є *природовідповідною*. Причому, природа цих вимірних проєкцій – *метафізична*: вони сприймаються як такі, що *задають тон-інтонацію* та безпосередньо визначають зону стилістичного ресурсу: стильової спеціалізації жанрової форми, драматургічних властивостей композиційної форми, процесуальної перспективи музичного тематизму та стилістичної комбінаторики формування інтонаційної моделі.

А саме, у відцентровому векторі опісля зони стилістичного ресурсу музичного тексту розміщуються:

- естетична програма стилю;
- «духовна ситуація часу» в культурі;
- історично актуальний тип світогляду та пріоритетна щодо нього світосприймальна настанова.

Довершує усю картину Світу музики вимір, що його слід мислити *духовною першоосновою* або ж *абсолютною ідеєю – інтонаційного Континууму (вічності)*: він налаштовує бачення цієї картини як ментального поля або ж психодумкосфери, де в енергетичній формі (квантові згустки) згущується безконечний простір такого інтонаційного тезаурусу (скарбнички), як «інтонаційні образи світу» (визначення Ю. Чекана [9, с. 20]). Відповідно, найважливішим є те, що увесь концентрично пройдений відцентровий рух згущується до усвідомлення звукоінтонаційної природи Світу музики як мистецтва інтонованого смислу: відтепер вимір Абсолюту вмить згортається (доцентровим рухом) до позначення інтонаційної моделі, яка постає деякою точкою інтенсивності екзистенційного (смыслежиттєвого) втілення власне Абсолюту.

А отже, описаний аналітичний алгоритм осягнення архітекtonіки Світу музики є доволі показовим прикладом пізнання каузально-динамічної (заклик: «аналізувати процес, а не річ») на спосіб взаємодії поміж інформаційними конструктами цього Світу:

– власне архітекtonіку Світу музики задає «рух» взаємозумовленості та взаємопосилення поміж самими конструктами. Тому логіка цього руху принципово потребує його осягнення як у відцентровому, так і в доцентровому векторах, що сприяє принциповому перенесенню акценту з «диференційованих» значень на «інтегровані»;

– обидва вектори «прочитування» архітекtonіки Світу музики надають можливість углядіти у реаль-

ному музичному тексті «текст» історично актуальної культури, що у собі властивий або ж, власне, особливий за стилем спосіб втілює саму ідею Світу музики – ідею звукоінтонаційної трансляції смислу;

– кожний конкретний музичний текст розглядається як завжди унікальне і тому одиничне втілення Абсолюту; бо «одиничне, що втрачає зв'язок з Абсолютом – нонсенс» (вислів В. Петрушенка).

Висновки. Запропонована аналітична розробка питання щодо структурно-семантичного інваріанту музичного тексту як Тексту культури має загальним висновком судження про те, що в практичних музикознавчих студіях та музично-освітній діяльності здобутий аналітичний ресурс сприятиме уневаженню звички покладатися винятково на ефекти «художньо-естетичного сприймання» і натомість кристалізуватиме музичну свідомість «сприймаючого» (слухач, аналітик, виконавець) в умовах інтелектуально наснаженого розуміння-знання певних закономірностей організації Світу музики в намірі глибокого пізнання духовного світу мистецької творчості.

Наголосимо, зокрема: осягнення структурно-семантичного інваріанту музичного тексту як Тексту культури, що його покріплено засобом методу теоретичного моделювання архітекtonіки Світу музики, має практичним призначенням структурування музичної свідомості за логікою *інтеграційних «рухів»* – під виглядом наміру перенесення акценту з «диференційованих» значень на «інтегративні», що методологічно відповідає історично актуальній ідеї «філософії цілісності». Практична реалізація цієї ідеї покликана розв'язувати завдання щодо прояснення *структури* (а не «будови») реального музичного тексту (його устрою, внутрішньої організації, системного взаємозв'язку складових тощо), семантично «прочитуючи» його як Текст культури. Із виконанням цього завдання, власне, пов'язані здобуті відомості щодо комунікативних здатностей структурно-семантичного інваріанту музичного тексту як Тексту культури у світлі архітекtonіки Світу музики, яка:

- має монадологічну природу;
- мислиться як психодумкосфера (ментальне поле), яку складають мислеформи (інформаційні конструкти);
- передбачає «продуктом» послідовне розгортання та згущення самого поля «від» і «до» провідної мислеформи – «інтонаційної моделі»;
- покладається на такий результат («продукт» аналізу), як вирізнення «загального» (інтонаційний Континуум), «особливого» (стильова модель) та «одиничного» (унікальне, індивідуалізоване вираження абсолютної ідеї «Музика» у конкретному музичному тексті);

– виявляє при орієнтуванні на просторовий образ-модель архітекtonіки Світу музики прояви синергічного ефекту на умовах заданості кожного з рівнів інтонаційного поля музики.

Наголосимо також на тому, що кожен з вимірів стилістичного забезпечення реального музичного тексту (інтонаційна модель, інтонаційний рельєф тематичного

матеріалу, композиційно-драматургічний план, жанрова форма) мають можливість бути сприйнятими як задані у своєму унікальному (одиночному) вираженні у зв'язку з *метавимірами* (естетична програма стильової системи, духовна ситуація часу або ж специфіка історичного моменту культури, історично актуальна світоглядна парадигма), що сукупно надає можли-

вість вести мову про такий феномен, як «*мегатекст*» культури.

Перспективи із подальшого дослідження порушених у статті питань та здобутих висновків бачаться у зв'язку зі спостереженнями над результатами їх практичного упровадження до музикознавчих досліджень та музично-освітньої діяльності.

Література:

1. Горюхіна Н. Композиція музичного твору. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. К., 2000. С. 16–30.
2. Водяний Б., Задорожна Т. Українська академічна пісня у сучасному соціокультурному просторі: проблеми, перспективи. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрямок «Мистецтвознавство»* : збірник наукових праць Рівненського державного гуманітарного університету та Інституту культурології Національної академії мистецтв України. Випуск 38/2021. С. 88–94.
3. Зав'ялова О., Ярмо М. Сучасні алгоритми тлумачення історії музики: епістемологічний дискурс. *Культурологічна думка* : збірник наукових праць. Том 22, № 2. Київська Академія мистецтв України; Інститут культурології Національної академії мистецтв України. К., 2022. С. 8–16.
4. Каралюс М., Ярмо М. Аналіз музичних творів у версії герменевтики музичного тексту. *Молодь і ринок*. № 3–4 (182–183) серпень–вересень 2020. С. 145–151.
5. Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення». *Українське музикознавство* : науково-методичний міжвідомчий збірник. Київ: видавництво НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 28 (Музична україністика в контексті світової культури), 1998. С. 48–53.
6. Пяковський І. До проблеми семіотичного аналізу музичного тексту. *Київське музикознавство* : збірник статей. Київ, вип. 7 (Текст музичного твору: практика і теорія), 2002. С. 37–41.
7. Різун В., Мамалига А., Феллер М. *Нариси про текст : теоретичні питання комунікації і тексту* : колективна монографія. Київ : РВЦ «Київський університет», 1998. 352 с.
8. Симонова Н. До проблеми жанрового інваріанту в музикознавстві. *Українське музикознавство* : республіканський міжвідомчий науково-методичний збірник. Київ: видання КДК ім. П. І. Чайковського, 1991. Вип. 26. С. 191–211.
9. Чекан Ю. До питання визначення предмету історії музики. *Музично-історичні концепції в минулому і сучасності* : матеріали Міжнародної наукової конференції. Львів : Сполом, 1997. С. 17–23.
10. Ярмо М. Епістемологічні пріоритети в освітній компоненті сучасного систематичного музикознавства. *Здобутки, реалії та перспективи освіти в сучасному світі* : матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (Дніпро, 28 червня 2021 р.). Дніпро : Міжнародний гуманітарний дослідницький центр, 2021. С. 67–69.
11. Ярмо М. Методичні принципи опанування музичним текстом як «текстом» культури. *Ярко М. Сучасна загальна музична освіта: теоретичні основи* : монографія. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2012. С. 102–160.
12. Ярмо М. Реінтерпретаційні координати модерного способу національного стилутворення. *Микола Лисенко та українська композиторська школа: до 160-річчя від дня народження композитора* : зб. наук. пр. К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2004. С. 230–242.
13. Ярмо М. Психоаналітичні виміри індивідуального композиторського стилю: методологія питання. *Матеріали до українського мистецтвознавства (пам'яті академіка О. Г. Костюка)* : збірник наукових праць. К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2003. Вип. 2. С. 211–217.
14. Ярмо М. Українська професійна музична традиція у матрицях етнічної та національної форм ідентичності: методологічні основи постановки питання. *Тези Міжнародної науково-практичної конференції «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях»*. 1–2 листопада 2018 р., м. Київ. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2018. С. 63–66.

References:

1. Horyukhina N. (2000) Kompozytsiia muzychnogo tvoriv [Composition of a musical work]. *Naukovyj visnyk NMAU imeni P. I. Tchajkovskogo*. Kyiv, pp. 16–30 [in Ukrainian].
2. Vodianyі B., Zadorozhna T. Ukrainska akademichna pisnia u sutchasnomu sotsiokulturnomu prostori: problemy, perspektyvy [Ukrainian academic song in the modern socio-cultural space: problems and prospects]. *Ukrainska kultura: mynule, sutchasne, shlahy rozvytku. Napriam «Mystetstvovnavstvo»* : zbirnyk naukovykh prats Rivnenskogo derzhavnogo humanitarnogo universytetu ta Instytutu kulturologii Natsionalnoi akademii mystetstv Ukrainy. Vypusk 38/2021. pp. 88–94 [in Ukrainian].
3. Zavyalova O., Yarko M. (2022) Sutchasni alhorytmy tлумatchennia istorii muzyky: epistemologitchnyj dyskurs. [Modern algorithms for interpreting the history of music: an epistemological discourse]. *Kulturologitchna dumka: zbirnyk naukovykh prats*. Tom 22, № 2. Kyivska Akademiia mystetstv Ukrainy; Instytut kulturologii Natsionalnoi akademii mystetstv Ukrainy. Kyiv, pp. 8–16 [in Ukrainian].
4. Karalyus M., Yarko M. (2020). Analiz muzytchnykh tvoriv u versii hermenevtyky muzytchnogo tekstu. [Analysis of musical works in the version of hermeneutics of musical text]. *Molod i rynek*. № 3–4 (182–183) serpen–veresen 2020. pp. 145–151 [in Ukrainian].

5. Moskalenko V. (1998). Do vyznatchennia poniattia «muzytchne myslennia». [To the definition of the concept of “musical thinking”]. *Ukrainske muzykoznavstvo: nauково-metodytchnyj mizhvidomtchnyj zbirnyk*. Kyiv: vydavnytstvo NMAU im. P. I. Tchajkovskogo. Vyp. 28 (Muzytchna ukrainistyka v konteksti svitovoi kultury). pp. 48–53 [in Ukrainian].
6. Pyaskovskiy I. (2002). Do problemy semiotychnogo analizu muzytchnogo tekstu. [To the problem of semiotic analysis of musical text]. *Kyivske muzykoznavstvo : zbirnyk statej*. Kyiv, Vyp. 7 (Tekst muzytchnogo tvoruu: praktyka i teoriia). pp. 37–41 [in Ukrainian].
7. Rizun V., Mamalyga A., Feller M. (1998). *Narysy pro tekst : teoretychni pytannia komunikacii i tekstu : kolektyvna monografiia*. [Essays on the text: theoretical issues of communication and text: a collective monograph]. Kyiv : PVTs «Kyivskiy universytet». 352 p. [in Ukrainian].
8. Simonova N. (1991). Do problemy zhanrovogo invariantu v muzykoznavstvi. [To the problem of genre invariant in musicology]. *Ukrainske muzykoznavstvo : respublikanskyj mizhvidomtchnyj nauково-metodytchnyj zbirnyk*. Kyiv: vydannia KDK im. P. I. Tchajkovskogo. Vyp. 26. pp. 191–211.
9. Chekan Y. (1997). Do pytannia vyznatchennia predmetu istorii muzyky. [To the question of defining the subject of music history]. *Muzytchno-istorytchni kontseptsii v mynulomu i sutchasnosti : materialy Mizhnarodnoi naukovoï konferentsii*. Lviv: Spolom. pp. 17–23 [in Ukrainian].
10. Yarko M. Epistemologitchni priorytety v osvittij komponenti sutchasnogo systematychnogo muzykoznavstva [Epistemological priorities in the educational component of modern systematic musicology: achievements, realities and prospects of education in the modern world] *Zdobutky, rtalii ta perspektyvy osvity v sutchasnomu sviti : materialy Mizhnarodnoi nauково-praktychnoi konferencii (Dnipro, 28 tchervnia 2021 r)*. Dnipro: Mizhnarodnyj gumanitarnyj doslidnytskyj tsentr, 2021. pp. 67–69 [in Ukrainian].
11. Yarko M. (2012) *Metodytchni peyntsyropy opanuvannia muzytchnym tekstem yak «tekstom» kultury*. Yarko M. *Sutchasna zagalna muzytchna osvita: teoretychni osnovy : monografiia*. [Methodological principles of mastering musical text as a “text” of culture. Modern general music education: theoretical foundations: a monograph]. Drogobytch : Redaktsijno-vydavnytchnyj viddil Drogobytського derzhavnogo pedagogitchnogo universytetu imeni Ivana Franka. pp. 102–160 [in Ukrainian].
12. Yarko M. (2003) *Psyhoanalytichni vymiry indyvidualnogo kompozytorskogo stylu: metodologiiia petannia*. [Psychoanalytic dimensions of individual composer's style: methodology of the issue]. *Materialy do ukrainskogo mystetstvoznavstva (pamiaty akademika O. G. Kostiuka) : zbirnyk naukovykh prats*. Kyiv: IMFE im. M. T. Rylskogo NANU, 2003. Vyp. 2. pp. 211–217 [in Ukrainian].
13. Yarko M. (2004) *Reinterpretatsijni koordynaty modernogo sposobu natsionalnogo styleutvorennia* [Reinterpretative coordinates of the modern method of national style formation]. *Mykola Lysenko ta ukrainska kompozytorska shkola: do 160-ritchtchia vid dnia narodzhennia kompozytora : zb. nauk. pr*. Kyiv: IMFE im. M. T. Rylskogo NANU. C. 230–242 [in Ukrainian].
14. Yarko M. (2018) *Ukrainska profesijna muzytchna tradytsiia u matrytsiah etnatchnoi ta natsionalnoi form identychnosti: metodologitchni osnovy postanovky pytannia*. [Ukrainian professional musical tradition in the matrices of ethnic and national forms of identity: methodological foundations of the question]. *Tezy Mizhnarodnoi nauково-praktychnoi konferentsii «Ukraina. Yevropa. Svit. Istoriiia ta imena v kulturno-mystetskykh refleksiiiah»*. 1–2 lystopada 2018 p., m. Kyiv: NMAU im. P. I. Tchajkovskogo. pp. 63–66 [in Ukrainian].

ЛАДОТОНАЛЬНІ ТА КОЛОРИСТИЧНІ ФУНКЦІЇ ГАРМОНІЇ ОРКЕСТРОВОЇ СЮЇТИ №2 З БАЛЕТУ «ДАФНІС ТА ХЛОЯ» МОРІСА РАВЕЛЯ

Філатова Тетяна Володимирівна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри теорії музики
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
ORCID ID: 0000-0001-5869-631X

Зінченко-Гоцуляк Вероніка Михайлівна,

докторка філософії,
викладачка кафедри гуманітарних та музично-інноваційних дисциплін
Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра
ORCID ID: 0000-0001-8607-3582

Стаття присвячена аналізу ладотональних та колористичних функцій гармонії у Оркестровій сюїті №2 з балету «Дафніс та Хлоя» французького композитора Моріса Равеля. Дослідниця увага зосереджена на унікальності гармонічної мови М. Равеля, яка стала невід'ємною частиною розвитку європейської музики початку ХХ століття. Доведено, що гармонія в цій Оркестровій сюїті №2 виступає як один із ключових елементів, що сприяє створенню різноманітних звукових образів. Визначено яким саме чином Моріс Равель використовує різноманітні гармонічні техніки для досягнення насиченого колористичного ефекту. Підкреслено, що використання розширених акордів, альтерованих гармоній, а також полігармонічних структур стає підґрунтям для формування унікального звукового ландшафту аналізованого твору. Осмислено вибір засобів музичної виразності, які використовує композитор для підкреслення головних музичних ідей та центральних образів. Підкреслено, що стилістичне мислення композитора включає активну роботу із різноманітними оркестровими колористичними ефектами, свідченням чого є долучення тембрової фарби мішаного хору, кастаньєт, альтова флейти, челести та двох арф для збагачення палітри оркестру. Проакцентовано, що колористичні ефекти впливають на гармонічне сприйняття твору та його емоційне забарвлення. Доведено, що саме гармонія у сюїті №2 з балету «Дафніс та Хлоя» є ключовим елементом, що формує музичну композицію та драматургію твору. Виявлено, що ладогармонічні та колористичні аспекти не тільки визначають звуковий образ, але й сприяють глибшому розумінню ідеї та естетики твору. Це підкреслює важливість дослідження гармонічної мови Моріса Равеля для розуміння його внеску в розвиток музичного мистецтва ХХ століття, а також для розширення сучасних підходів до аналізу музичних творів цього періоду.

Ключові слова: творчість Моріса Равеля, балетна музика, гармонія.

Filatova Tetyana, Zinchenko-Hotsuliak Veronika. Ladotonal and coloristic functions of the harmony of the Orchestral Suite No. 2 from the ballet "Daphnis and Chloe" by Maurice Ravel

The article is dedicated to the analysis of the modal-tonal and coloristic functions of harmony in the Orchestral Suite No. 2 from the ballet "Daphnis et Chloé" by the French composer Maurice Ravel. The research focuses on the uniqueness of Ravel's harmonic language, which became an integral part of the development of European music in the early 20th century. It is demonstrated that harmony in this Orchestral Suite No. 2 serves as one of the key elements contributing to the creation of diverse sound images. The study identifies how Maurice Ravel employs various harmonic techniques to achieve a rich coloristic effect. It is emphasized that the use of extended chords, altered harmonies, and polyharmonic structures forms the foundation for creating a unique soundscape in the analyzed work. The article also reflects on the choice of expressive musical tools used by the composer to highlight the main musical ideas and central images. It is underscored that Ravel's stylistic thinking involves active engagement with various orchestral coloristic effects, as evidenced by the inclusion of the timbral colors of a mixed choir, castanets, alto flute, celesta, and two harps to enrich the orchestra's palette. The coloristic effects are shown to influence the harmonic perception of the work and its emotional tone. It is proven that harmony in Suite No. 2 from the ballet "Daphnis et Chloé" is the key element shaping the musical composition and dramaturgy of the work. It is revealed that the modal-harmonic and coloristic aspects not only define the sound image but also contribute to a deeper understanding of the work's concept and aesthetics. This underscores the importance of studying Maurice Ravel's harmonic language for understanding his contribution to the development of 20th-century music, as well as for broadening contemporary approaches to the analysis of musical works from this period.

Key words: Maurice Ravel musical art, ballet music, harmony.

Вступ. Гармонічне мислення відомих композиторів завжди відображує широкий загальний контекст музичних стилів, які потрапляють до епіцентру індивідуальних творчих пошуків. У лексичному арсеналі великих майстрів проєктуються новітні напрямки творчої еволюції. Це особливо помітно у періоди «зламу» музичних настанов, які тривалий час узагальнювали досвід

цілих поколінь видатних представників музичного мистецтва.

Оркестрова сюїта №2 написана М. Равелем у 1913 році за музичним матеріалом балету «Daphnis et Chloé» («Дафніс і Хлоя»). До сюїти увійшли номери третьої картини балету, а саме: «Lever du jour» («Світанок»), «Pantomime» («Пантоміма») та «Danse générale»

(«Загальний танець»), що свідчить про безперечну програмність сюїти. Показово, що в партитурі оркестрової сюїти композитор залишає усі ремарки, які стосувалися сценічного виконання балетного спектаклю. Важливим стилістичним інструментом композитора стає звукообразальність, яка втілена за рахунок гармонії, фактури, тембру, артикуляції звуків та пильної уваги до кожної гармонічної одиниці. Для М. Равеля акорд – важливий як самостійна структурна одиниця, що має своє специфічне фонічне забарвлення.

Матеріали та методи. Можна з впевненістю сказати, що гармонічне мислення видатного композитора ХХ століття Моріса Равеля є втіленням не лише власного світогляду, але й вбирає у себе досягнення музики минулого та сучасності. Ці питання знайшли часткове осмислення в роботах українських музикознавців, серед яких варто виділити праці Валерії Жаркової [2, 3], Мирослава Скорика [7], Тамари Гнатів [1], Олени Корчової [5], Олени Зінич [4] та Віктора Самохвалова [6].

Провідний знавець творчості композитора – Валерія Жаркова зазначає: «Головна складність осмислення художніх звершень М. Равеля полягає в особливій глибині засвоєння ним фундаментальних засад французької культури та особливому використанні у творах вже існуючих художніх моделей – органічного й точного (як у годинниковому механізмі) і водночас «піратськи»-свавільного» [2, с. 35].

Подібної точки зору дотримується українська дослідниця модернізму Олена Корчова, яка у своїй монографії пише: «Равель діяв на два фронти, традиційний і новаційний. Традиційний шлях передбачав збереження в його музиці провідної ролі мелодії, звернення до випробуваних часом жанрових джерел, передусім пов'язаних із рухом, тобто моторно-пластично-танцювальних, оперування сталими конструкціями, включно із сонатною формою, надто ж – вірність тональному устрою звукової організації. Новаційний курс спонукав його до посилення ролі метроритму, оновлення інтонаційної бази за рахунок джазу та інших не-академічних інтонаційних практик, збагачення конструктивної палітри новими, авторськими структурними моделями» [5, с. 198].

Показово, що звуковисотна система є найбільш гнучкою до змін та поступово (а інколи й раптово) змінює картину гармонічного мислення у бік індивідуалізації та експериментальних пошуків. Показово, що М. Равель працював у напрямку ускладнення вертикалі. Дослідниця творчості композитора Тамара Гнатів зазначає: «Равель <...> захоплюється максимально ускладненою вертикаллю: нонакорди, ундецимакорди, дванадцятизвучні акорди. Поряд з акордами терцієвої структури він часто застосовує секундово-квартові та кварто-квінтові побудови, акорди з утриманням, які не розв'язуються або переходять в акорди з утриманням, гармонічними «кластерами» та ін.» [1, с. 159].

Загалом, для митців кінця ХІХ – початку ХХ століття фонічне сприйняття інтервалів, акордів, окремих співзвуч є типовим. Це спровоковане увагою до барвистості та колористичності гармонії і звукообразаль-

ності у цілому. Саме ці аспекти яскраво представлені у Оркестровій сюїті №2 з балету «Дафніс та Хлоя».

Мета статті – дослідити взаємодію ладотональних та колористичних аспектів гармонії М. Равеля.

Методологія дослідження полягає у використанні комплексу методів історичного та теоретичного музикознавства, серед яких основними є аналітичний, порівняльний та метод теоретичного узагальнення.

Результати. В Оркестровій сюїті №2 з балету «Дафніс та Хлоя» яскраво виділяються колористичні функції гармонії, які пов'язані з роботою композитора над звукописом полотна балету. Композиція сюїти розподілена на три основних, масштабно не пропорційних розділи, кожний з яких має власну лінію тональної драматургії: «Світанок» (87 тактів) – Ре мажор, «Пантоміма» (155 тактів) – Ре мажор – фа-дієз мінор – Фа-дієз мажор – Сі мажор – Ля мажор, «Загальний танець» (136 тактів) – Ля мажор.

Як відомо, для Моріса Равеля напрочуд важливими є тембральні фарби симфонічного оркестру – до потрібного складу оркестру композитор додає такі інструменти як: альтова флейта, кастаньети, челеста, дзвоники, 2 арфи. Особливою є вимога до контрабасів – обов'язкова наявність струни «До», яка значно розширює нижній поріг звучності оркестру. Та справжньою несподіванкою стало введення до партитури людського голосу, представленого змішаним хором, що співає без слів.

Вже у вступі, композитор засобами гармонії та оркестрового колориту втілює картину передсвітанкового пейзажу, мінливої темряви, емоційного стану тривоги, напруженого очікування, що посилюється у тихому, майже таємничому мерехтінні тремолоюючого нонакорду з пониженим квінтовым тоном – «c-e-fis(ges)-b-d».

Першу частину сюїти «Світанок» можна з впевненістю віднести до найяскравіших звукописно-колористичних полотнищ. Саме тут присутні фактори, що вказують на тісну взаємодію ладотональної і колористичної функційності елементів гармонічної системи. Завдяки цьому створюється цілісна фактурна композиція з грою тембрових фарб та регістрів, особливою експресією, витриманістю акордів у часі та поетизацією природи засобами музичної виразності.

Картина «Світанку» починається світлою тональністю D-dur, яка розкривається поетапно, ніби втілює собою пейзаж поступового сходу сонця та зникаючих нічних тіней, тривоги, страхів та невизначеності. Розгорнуте поле дисонансів, яке згодом заповнює майже всі ланки ладотонального простору, зачаровує своїми оркестровими переливами. Через те, що вся частина витримана в одній площині поступового розкриття тональності, чітко відчувається вплив колористичних функцій.

Своєрідною концепційною структурною моделлю гармонічної вертикалі, яка панує впродовж початку сюїти та пояснює логіку зв'язків цілої низки акордів, можна вважати «звукову колону» з двох нонакордів, нібито зрощених один з іншим завдяки спільним звукам: «d-fis-a-c-e» + «c-e-g-b(ais)-d», які разом створюють симетричну конструкцію навколо тону «d».

Оркестрова сюїта №2 з балету «Дафніс та Хлоя». Вступ, 1–4 тт.¹

Оркестрова сюїта №2 з балету «Дафніс та Хлоя». «Світанок», 1–2 тт.

Структурно це виглядає як максимальне подовження терцієвого принципу побудови до масштабів терцдецимакordu. Ця конструкція залучається спочатку фрагментами, що пульсують без чітко визначеної акустичної опори з часом вибудовуються у стійку дисонантну форму тоніки. Важливим стає поєднання перших трьох тризвуків-консонансів у середовищі великого терцієвого дисонансу «d-fis-a» + «a-c-e» + «c-e-g», що надає мажоро-мінорним співвідношенням акордів природних якостей, що закладені внутрішньою органікою системи. Гра акордами розширеної структури, поруч з глісандуючими звуками даних акордів швидкими тривалостями створює напрочуд важливий колористичний ефект – показ найтонших коливань «дихання» природи.

Основна двотактова тема першого розділу побудована на пентатоніці «d-e-g-a-h», що поступово крокує регістрами оркестру: перше проведення – перші контрабаси та перші та другі фагиоти, у другому проведенні до них додаються перші віолончелі та бас-кларнет, у третьому – альти та валторни, у четвертому – другі скрипки та вся дерев'яна група.

Комплекс звукопису, що складається з пентатоніки, разом з наростаючою динамікою голосів, витриманою на основному звуці педаллю м'якодисонуючих акордів,

живою, тремлоючою пластикою оркестру – дійсно змальовують картину дива народження нового дня.

Починаючи з 26-го такту і до 48-го такту, в оркестрі звучать пасторальні мотиви, що пов'язані із сценічними діями. У гармонічному плані композитор вирішує це через ланцюжок нонакордів, які мають не лише тонально-функційне, а й колористичне значення, адже композитора приваблюють фонічні фарби акордів – він приділяє особливу увагу і ладотональній функційній природі даних співзвуч:

Структура: a₉, e₉, h₉, e₉, gis₇, Cis₉, H₉, a₉, A₉, Dis₉, D^{6,9}, D₉, a₉, A₉

Функція: V₉, II₉, VI₉, II₉, S₇^{#1}, D₉ → (III), D₉ → (II), d₉, D₉, D₉^{тр.}, T^{6,9}, T₉, D₉

Поява теми кохання (55 такт) проковує зміну опорного тону, яким вже стає звук «e» (55–61 тт.), від якого композитор вибудовує нонакорд «e-g-h-d-fis», на його фоні зливається в єдине тема кохання та тема світанку. В момент кульмінації до палітри оркестру залучається хор, як додаткова тембральна фарба. Хорова партитура підкреслює у кожному з голосів звукові елементи гармонії, котрі по вертикалі зливаються у квартіві співзвуччя.

Могутнє наростання гучності єдиної вібруючої гармонії, в свою чергу посилено ще й глісандуючими

¹ Тут і далі нотні приклади з транскрипції для двох фортепіано Люсьєна Гарбана (Lucien Garban. Original Publisher, Paris: Durand & Cie, 1919)

зустрічними звуковими потоками у партії двох арф. Цей прийом створює ефект щільної сонорної полоси, використаний лише у момент апогею розквіту нового дня, що створює картину повного панування сонячного світла.

Другий розділ сюїти – «Пантоміма» являє собою найбільш насичену подіями частину. Це пов'язано, перш за все, з показом «театру в театрі». Так, частина поділена на кадри – епізоди, що поєднані наскрізним рухом, що породжують часту зміну тонального плану (D-dur-fis-moll-Fis-dur-H-dur-A-dur), метричну та ритмічну пульсацію, насичення тканини акордами різного структурного походження.

Цю частину умовно можна поділити на п'ять розділів. Перший (1–18 такти) репрезентує театральний діалог двох персонажів фактурними та тембровими засобами. Другий розділ (19–43 такти) майже повністю (до 39 такту) витриманий органічному пункті – «fis» та остинатному ритмі у розмірі 2/4: чверть «fis», пауза (восьма) та восьма «cis» – у партії контрабасу, та чверть з крапкою «cis» взята синкопою у віолончелей. Така пульсація поруч з повільним темпом (чверть=66) вибудовує цілісну сцену античного танцю під альтову флейту-solo, партія якої побудована за принципом імпровізаційної гри (складні ритмічні малюнки, репетиції на одному звукові, тощо).

Важливу роль грає гармонічне рішення даного розділу. На тонічному органічному пункті (fis-moll) звучить низка септакордів: $h_7^{\#1}$ (DD₇), dis_7 (VI₇^{#1}), fis_7 (t₇), A₇ (III₇¹⁷), E₇ (VII₇), e₇ (VII₇), cis₇, Eis₇, dis₇, ais₇.

Моментом хроматичного напруження є перехід на звук «с» в нижніх голосах і появи с₉, який потім ускладнюється неакордовими звуками та переходить у As₉. Це є моментом енгармонічного переосмислення (as=gis, c=his, es=dis, ges=fis, b=ais) в тональності Fis-dur. Про це свідчить зміна ключових знаків у наступному третьому розділі.

Третій розділ (44–101 такти) – являє собою кульмінацію частини «Пантоміма». У гармонічному плані можна спостерігати, як рух нонакордами чергується з рухом паралельними квартами, що створює своєрідну «алюзію» до хору з першої частини. Головною дисонуючою концепцією стає фонізм збільшеного тризвуку – нестійкої гармонії, що може розв'язатись у будь-який напрямок. Чергування збільшених тризвуків додає особливої напруги та малює бурхливе «кипіння страсті», що врешті-решт виливається у палку тему кохання.

Четвертий розділ (102–126 такти) – репрезентований тональністю H-dur із гармонічною пульсацією cis₉(II₉), H⁶(T⁶), cis₂(II₂^{#1,3}), H⁶(T⁶); cis₉(II₉), B₇, Es₁₃, a₉, Cis₉, H⁶, на фоні якої з теми кохання виростає тема Хлої (струнні та дерев'яні духові).

Останній, п'ятий розділ (127–156 такти) – стає показом шалених танців. Дивовижно багатим є оркестрове тембральне забарвлення з акцентом на розширеній ударній групі. Ритмічна пульсація у нижніх голосах тріоль чверть восьма на витриманих звуках «с-g-dis», ланцюжки септакордів разом з мелодією, що постійно повторюється в наростаючій гучності оркестру – створюють відчуття масштабного предикту до третьої частини сюїти.

Отже, у «Пантомімі» на перший план виходять не колористичні функції (які в цей час знаходяться на периферії), а ладотональні, що вибудовують тональний ланцюжок та драматургію частини в цілому.

Третій розділ оркестрової сюїти «Загальний танець» є фіналом не лише оркестрової сюїти, а й взагалі фіналом в масштабі цілого балету. Це пояснює композиційні, ладогармонічні та метричні особливості частини. Недарма ця частина названа постановниками сценою вакханалії. Адже, не лише сценічні ремарки, а й усі засоби музичної виразності провокують слухача на сприйняття цієї частини як так званої феєрії, найбільшого екстатичного емоційного піку, який найкраще розкривається у колективному єднанні.

Оркестрова сюїта №2 з балету «Дафніс та Хлоя». «Пантоміма», 19–23 тт.

Основна тональність «Загального танцю» A-dur відповідає головній тональності усього балету, і таким чином формує грандіозну ладогармонічну арку в масштабах цілого твору. Незважаючи на це, вже на початку даної частини A-dur з'являється в досить специфічному втіленні – витриманому органічному пункті «а-е» в ниж-

ніх голосах. Одночасний рух паралельними тризвуками у верхніх голосах, своєї черги, створює поліпластові нашарування акордів хроматичної системи, у тому числі найбільш специфічних – однотерцієвих.

Кожен з пластів – сам по собі є чергуванням консонуючих гармонічних явищ: мажорних та мінорних три-

звуків у верхньому шарі та октавних унісонів в нижньому. Проте, у поєднанні ці пласти утворюють різкі, дисонуючі співзвуччя. Так, наприклад тоніка A-dur в басу, разом із її однотерцієвим варіантом у верхніх голосах (тризвук aïs-moll) – породжують своєрідне хроматичне дисонуюче поле. В нього також влітаються інші хроматичні елементи: g-moll (VII#>), c-moll (III#>), Gïs-dur (VII<), dis-moll (VI#>).

Подальша динамічна зміна тональних опор «fis-e-es-cis» пов'язана з ремінісценцією тематичних утворень з попередніх картин балету: вальсу Хлої, танцю Даркона, теми кохання Дафніса та Хлої. Тобто, створюється своєрідний «карнавал» лейттем балету, що є типовою драматургічною ознакою фінальних сцен.

Вже у 37 такті відбувається зміна опорного тону на «е» (нижній голос). Одночасно з цим у верхніх голосах звучить його тритонанта – В₇. Разом, такий комплекс створює різке, напружене звучання (музична характеристика негативного персонажу – Даркона, тема якого звучить у фаготів, валторн та віолончелей). Та вже у 41 такті опорний тон спускається на м₂ вниз на звук «ес», на якому триматиметься до т. 44. Це, в свою чергу, призведе до появи Es₉, який чергуючись E₉ переросте у тризвук g-moll, який є тритоновим елементом нової тональності cis-moll.

Ця нова тональність (cis-moll), триватиме досить довго (49–83 т.). Саме впродовж «її панування» відбувається динамічна хвиля p-fff-pp. Рух від фортісімо до піанісімо, у свою чергу, виконаний не лише динамічним послабленням, а й за рахунок зменшення щільності оркестру від tutti до похмурого мерехтіння низьких струнних.

Поява нового опорного тону «е» (таке відчуття, що головні опорні тони в комплексі утворюють просто рух звуками тризвуку A-dur) співпадає з наростанням динаміки. У кульмінаційній зоні знову додається особлива тембральна фарба – хор, який звучить разом з оркестровим tutti.

Загалом розділ, що побудований на опорному тоні «е», має функційне значення предикту. Окрім того, що панує доміантовий органний пункт, гармонічну мову даного розділу наповнюють напрочуд нестійкі співзвуччя – зменшений септакорд.

Відомо, що існує три висотних різновиди транспозицій зменшених септакордів, і Моріс Равель залучає у цьому предиктовому розділі їх повний арсенал. Підтвердимо це: «fis-a-c-es» (т. 95); «e-g-b-des» (т. 101); «h(ces)-d-f-gis(as)» (т. 101). Таке нестійке гармонічне

наповнення (зменшені септакорди, секвенційні рухи у низьких голосах, дисонуючі співзвуччя) разом із багатою оркестровою палітрою – дійсно створюють напружений предиктовий стан, після якого довгоочікуваною є тоніка A-dur.

Закінчується розділ масштабним оркестровим tutti (плюс хор) на динаміці ff. В гармонічному аспекті фінал вирішений наступним чином: на тонічному органному пункті відбувається чергування тонічного тризвуку із тризвуком H-dur. Завершується сюїта коротким тонічним тризвуком, який злітає у повітря, фіксуючі пластику не лише героїв на сцені (у балетному вирішенні), а й змушуючи оркестрантів та диригента завмерти у миті «польоту» останнього акорду.

Загалом, остання частина сюїти вміщує в собі усі засоби музичної виразності, які могли би охарактеризувати сцену античної вакханалії: специфічний колорит зменшеного септакорду та збільшеного тризвуку, незвичний розмір 5/4, розширена палітра оркестру із додаванням тембрально-специфічних інструментів та хору.

Висновки. Оркестрова сюїта №2 з балету «Дафніс та Хлоя» Моріса Равеля є прикладом індивідуального втілення кращих досягнень імпресіоністичної гармонічної палітри. Будучи представником музичного мистецтва початку ХХ століття, М. Равель експериментує зі власним стилем та не боїться відкривати нові музичні горизонти.

Показово, що для Моріса Равеля вагомою є саме колористична функція акорду, яка іноді превалює над його ладотональним функційним статусом. Саме увага до колористичності, в структурному аспекті, зумовила появу акордів розширеної конструкції (терцієвих формант, що можуть сягати терцдецимакорду), квартових та просто дисонуючих співзвучч. Акордові структури вступають у функційні ладотональні взаємодії як в середовищі мікстових мажоро-мінорних утворень, так і в хроматичній системі зв'язків. Утім для композитора важливими є не тільки стан тональної системи, яка їх об'єднує, а й колористичні функції, які акорди виконують поряд зі своїм ладотональним функційним статусом.

Отже, завдяки барвистій гармонічній мові, Моріс Равель втілює усі життєві процеси – природні, інтимні, колективні. Тому не дивно, що Оркестрову сюїту №2 вважають найяскравішим досягненням композитора у сфері імпресіоністського звукопису та кульмінацією колористичних пошуків на порозі нового, неокласичного періоду творчості.

Література:

1. Гнатів Т. Музична культура Франції рубежу 19-20 століть. Київ : Музична Україна 1993. 206 с.
2. Жаркова В. Музика Клода Дебюссі і Моріса Равеля: сучасний погляд на проблему стильової ідентифікації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2021. Вип. 130. С. 24–51.
3. Жаркова В. Феномен «Життя під час війни» у фортепіанній сюїті Моріса Равеля «Tombeau De Couperin». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2023. Вип. 136. С. 130–148.
4. Зінич О. Пластичність у балетній музиці Равеля (в аспекті взаємодії мистецтв). Київ : ІМФЕ, 2009. 231 с.
5. Корчова О. Музичний модернізм як terra cognita. Київ : Музична Україна, 2020. 490 с.
6. Самохвалов В. Я. До питань вивчення полі явищ в гармонії (проблеми класифікації акордики). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2005. Вип. 36. Кн.1. Українська та світова музична культура: сучасний погляд. С. 95–108.

7. Скорик М. Структура та виражальна природа акордики в музиці ХХ століття. Київ : Музична Україна, 1983. 244 с.

References:

1. Hnativ, T. (1993). Muzychna kultura Frantsii rubezhu 19-20 stolit [Musical culture of France at the turn of the 19th-20th centuries]. Kyiv: Muzychna Ukrayina. [in Ukrainian].
2. Zharkova, V. (2021). Muzyka Kloda Debussy i Morisa Ravelya: Suchasnyi pohliad na problemy stylovoi identyfikatsii [The music of Claude Debussy and Maurice Ravel: A modern view on the problem of stylistic identification]. *Naukovyi Visnyk Natsionalnoi Muzychnoi Akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, (130), 24–51. [in Ukrainian].
3. Zharkova, V. (2023). Fenomen “Zhittia pid chas viiny” u fortepiannii suiiti Morisa Ravelya "Tombeau De Couperin" [The phenomenon of “Life during war” in Maurice Ravel’s piano suite "Tombeau De Couperin"]. *Naukovyi Visnyk Natsionalnoi Muzychnoi Akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, (136), 130–148. [in Ukrainian].
4. Zynych, O. (2009). Plastychnist u baletnii muzytsi Ravelya (v aspekti vzaiemodii mystetstv) [Plasticity in Ravel's ballet music (in the aspect of interaction of arts)]. Kyiv: IMFE. [in Ukrainian].
5. Korchova, O. (2020). Muzychnyi modernizm yak terra cognita [Musical modernism as terra cognita]. Kyiv: Muzychna Ukrayina. [in Ukrainian].
6. Samokhvalov, V. Ya. (2005). Do pytan vyvchennia poli yavyshch v harmonii (problemy klasyfikatsii akordyky) [On the issues of studying poly-phenomena in harmony (problems of chord classification)]. *Naukovyi Visnyk Natsionalnoi Muzychnoi Akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, (36), 95–108. [in Ukrainian].
7. Skoryk, M. (1983). Struktura ta vyrazhalna pryroda akordyky v muzyci XX stolittia [The structure and expressive nature of chords in 20th-century music]. Kyiv: Muzychna Ukrayina. [in Ukrainian].

ВОКАЛЬНА МЕЛІЗМАТИКА В ДИСКУРСІ СУЧАСНОЇ ПОПУЛЯРНОЇ МУЗИКИ

Фоломєєва Наталія Аркадіївна,

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри сценічного мистецтва, естради та методики режисерування

Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

ORCID ID: 0000-0002-7832-4748

Web of Science Researcher ID: JUU-7235-2023

Серед вокальних прийомів художньої виразності, пов'язаних з експресією та емоційним відношенням особливе місце посідають є мелізми, які використовувалися вокалістами досить давно і ця тенденція зберігається також і в сучасній популярній музиці в умовах сьогодення. Стаття містить умовне розмежування термінів «мелізм», яким позначається мелізм як одна або дві ноти, що використовуються як на складі слова, так і у невербальному звуці; «мелізматичний риф», який означає, що ноти мелізму повторюються при кожному виконанні; «мелізматична пробіжка» («runs»), що означає відсутність повторювань і можливість використання двох і більше нот. У статті наводиться декілька прикладів пісень відомих виконавців, у яких вони використовують різні мелізми, однак ґрунтовному аналізу піддається лише поп – ритм-енд-блюз балада («Ніколи не будь таким самим») з альбому «Beautiful», у виконанні австралійської співачки Джесіки Маубой у трьох варіантах: оригінальний звукозапис синглу; сесійний альбом, розміщений на сервісі «iTunes», який Джесіка Маубой записала в 2014 році; «живий» виступ у «Nova's Red Room», розміщений на стрімінговому сервісі «YouTube». Обґрунтовується, що відмінності між цими трьома версіями пісні «Ніколи не будь таким самим» є мінімальними, оскільки більшість «runs» ідентичні одна одній, що, очевидно пояснюється бажанням Джесіки Маубой, передусім, донести до слухачів основний сенс пісні проте підкреслюється здатність співачки додавати тонкий мелізм у вигляді мелізматичних рифів, які використовують лише дві або три ноти. Робиться висновок, що у сучасній популярній музиці вокальні мелізми можуть застосовуватися як для поглиблення емоційного змісту пісні та підкреслення її сенсу, так і для демонстрації вокальної рухливості та технічних вокально-виконавських спроможностей виконавця.

Ключові слова: мелізм, вокальний мелізм, мелізматика, «мелізматична пробіжка», Джесіка Маубой, «Ніколи не будь таким самим», сучасна популярна музика.

Folomieieva Nataliia. Vocal melismatics in discourse of contemporary popular music

Melismas, which have been used by vocalists for quite a long time, have a special place among the vocal techniques of artistic expressiveness, related to expression and emotional relationship, and this trend is also preserved in contemporary popular music in today's conditions. The article contains a conditional definition of the terms "melisma", which denotes melisma as one or two notes used both in the composition of a word and in a non-verbal sound; "melismatic riff", which means that the notes of the melisma are repeated with each performance; "melismatic runs"), which means the absence of repetitions and the possibility of using two or more notes. The article gives a few examples of songs by famous artists in which they use different melismas, but only the pop-rhythm-and-blues ballad ("Never be the same") from the album "Beautiful", performed by the Australian singer Jessica Mauboy in three versions, is subjected to a thorough analysis: original sound recording of the single; a session album posted on the iTunes service, which J. Mauboy recorded in 2014; "live" performance in "Nova's Red Room", posted on the "YouTube" streaming service. It is argued that the differences between the three versions of the song "Never be the same" are minimal, since most of the "runs" are identical to each other, which is obviously explained by J. Mauboy's desire, first of all, to convey the main meaning of the song to the listeners, but the singer's ability to add subtle melisma to the listeners is emphasized in the form of melismatic riffs that use only two or three notes. It is concluded that in contemporary popular music, vocal melismas can be used both to deepen the emotional content of the song and emphasize its meaning, and to demonstrate the vocal mobility and technical vocal and performing abilities of the singer.

Key words: melisma, vocal melisma, melismatics, "runs", Jessica Mauboy, "Never Be The Same", contemporary popular music.

Вступ. Якщо розглядати співацький голос як музичний інструмент, то він, очевидно, є одним з найскладніших та унікальних, відповідно, дослідження усіх можливостей співацького голосу у прикрашенні, емоційному посиленні та наповненні вокальних творів є одним з найбільш широких векторів досліджень у сфері музичного мистецтва. Співаки у своєму виконанні спроможні використовувати доволі велику палітру експресивних і вокальних прийомів, щоб виразніше передати зміст і емоції в пісні. Одним із таких прийомів художньої виразності є мелізми. Попри достатньо довготривалу еволюцію мелізмів у вокальному мистецтві, вони продовжують використовуватися і у сучасній

популярній музиці. Це може бути результатом експресивної складової, яку мелізми поглиблюють у пісні. Означене обґрунтовує необхідність дослідження мелізматика у сучасній популярній музиці на конкретних прикладах використання різних мелізмів у піснях, які є яскравими характерними прикладами для цього.

Матеріали та методи. Базу методології дослідження складає системно-аналітичний метод, який застосовується для уточнення різновидів мелізмів у сучасній популярній музиці.

Результати. Мелізм є прийомом вокальної виразності, який передбачає виконання співаком кількох нот на один звук або склад. Наприклад, мелізм на голосний

звук можна почути в слові «hey» у перших 15 секундах пісні Крістіни Агілери «Ain't No Other Man» (Крістіна Агілера, Кріс Е. Мартін, Кара Діюгарді, Чарльз Мартін Рон, Гарольд Бітті, 2006 р.) з її п'ятого альбому «Back to basics».

Загалом, мелізматика використовується в багатьох музичних стилях. В межах дослідження, результати якого висвітлюються у даній статті, увага зосереджена на використанні мелізмів у сучасній популярній музиці, які дослідники подекуди називають просто різновидом вокалу [10, с. 342], експромтом або рифом [4], та/або прикрасою («lick») [2, с. 43]. Однак використання мелізмів з'явилося задовго до сучасної популярної музики і активно поширилося у вокальному виконавстві. В історичній ретроспективі використання співаками мелізмів сягає григоріанської духовної музики [4] і літургії як «виразної сутності» [3]. Мелізми знайшли подальший розвиток у класичному академічному співі, наприклад, під час «емоційних моментів» арій у європейських операх [12, с. 565]. У сучасному дискурсі мелізми часто звучать у співі госпел у спосіб, який характеризує «кожну пісню унікальним чином» [5] і дозволяє співакам госпелу «таким як Арета Франклін, Рей Чарльз і Сем Кук» доносити мелізми від хорів церков до основної аудиторії» [4].

Очевидно, мелізматика безпосередньо пов'язана з вокально-виконавською інтерпретацією вокального твору та емоційним ставленням виконавця до його музичної та вербальної складових. Проте в умовах фактичної відсутності досліджень, у яких на конкретних прикладах ілюструється використання мелізмів у визначених фрагментах музичних творів сучасної популярної музики вокальна мелізматика в умовах сьогодення є недостатньо науково обгрунтованою.

Серед прикладів активного та доцільного використання мелізмів в сучасній популярній музиці часто згадується Уїті Х'юстон [4]. Мелізми У. Х'юстон у її виконанні пісні «I Will Always Love You» (Доллі Партон, 1973 р.) застосовуються для посилення «емоційно зарядженої концепції» [12, с. 565] «любові». Це особливо очевидно, коли У. Х'юстон додає мелізм до таких слів, як «я», «кохаю» та «тебе». На думку Лорен Еверітт, саме майстерне виконання У. Х'юстон «підштовхнуло техніку мелізмів до мейнстріму в 90-х» [4]. Л. Еверітт характеризує У. Х'юстон як «майстра» мелізмів [4]. Така атрибуція за своєю суттю передбачає доцільне та обгрунтоване використання мелізматика, що, у свою чергу, передбачає відповідний рівень вокальної рухливості, техніки та музичність на додаток до емоційного відчуття, необхідного для передачі певних емоцій у пісні. Попри всі похвали, які можуть отримати найбільш відомі та популярні співаки у сучасній популярній музиці, такі як У. Х'юстон за використання мелізмів, є й ті, хто критично ставиться до цього прийому. Це особливо очевидно у зв'язку з використанням мелізматика в різноманітних телевізійних шоу талантів. Відповідно до даних Л. Еверітт, судді «Pop Idol», Піт Вотермен і Саймон Коуелл, заборонили пісню «I Will Always Love You», щоб не почути, як співаки-ама-

тори наслідують мелізми У. Х'юстон [4]. Аналогічно Майк Катзіф прокоментував мелізми, які використовуються для «драматичного або блюзового ефекту, іноді з катастрофічним перебором» на «American Idol», а не як «музичне мистецтво», і заявив, що співаки «імітують прийоми найвідоміших виконавців цього стилю – співачок, таких як Мерайя Кері, які вдаються до пробіжок» [8]. Хоча імітація є одним із можливих способів вивчення мелізматика у сучасній популярній музиці, вона, очевидно, суттєво обмежує співака, якщо це єдиний спосіб використання мелізмів. М. Катзіф також розглядає «Майстер-клас Melisma», де слухачів навчають слухати різні джерела та намагаються самостійно оцінювати, чи є артист «майстром» чи «зловживачем» [8]. Однак М. Катзіф не дає критеріїв щодо того, що визначає «майстра» чи «зловживача», що ускладнює розуміння цих понять, проте акцентує певну «одержимість» співаків щодо використання мелізмів, яка позначається тенденцією до поширення, особливо під час вокальних виступів, які заплановані, наприклад, з розважальною метою перед бейсбольною грою та пов'язаних із ними спортивних виступів. Однак необхідно звернути увагу, що такі виступи виконуються професійними співаками, і тому критика поширюється не лише на аматорів, які беруть участь у шоу талантів, але й на професійних співаків і використання ними мелізмів. Таку критику важливо враховувати при дослідженні мелізматика в сучасній популярній музиці. Критика навколо мелізмів вказує, передусім, на те про те, що її слід доцільно використовувати в пісні. Дослідники мелізматика у сучасній популярній музиці звертають увагу, що, незважаючи на те, що вона може зробити виконання «повнішим», мелізми також можуть звучати «жахливо, якщо їх не виконують належним чином» [6, с. 104]. Тому фахівці припускають, що ефективне використання мелізматика в сучасній популярній музиці посилює загальну структуру вокального виконання [6, с. 104]. Однак очевидно доволі складно визначити мелізматичну ефективність, виходячи виключно з неефективних уявлень про її використання.

У джерелах, як обговорювалося вище, розрізняють ефективне та неефективне використання мелізмів, однак дане дослідження більше зосереджено на їх експресивних можливостях. В межах одного з етапів дослідження було здійснено музикознавчий аналіз пісень у виконанні Джесіки Маубой, яку було обрано для вивчення мелізматика, оскільки вона є однією з найбільш популярних виконавців сучасної популярної музики у визначеному підстилі та активно використовує мелізми у своєму виконанні. Аналіз передбачав порівняння студійних і концертних записів, щоб конкретизувати, як співачка використовує мелізми в різних умовах (наживо чи в записі).

Аналіз використовувався для визначення типів і контекстів мелізмів, які використовувала названа співачка. В межах статті доцільно проілюструвати на найбільш яскравому прикладі з порівнянням між записами та концертами (на телевізійних шоу та/або інших «живих» виступах), а також кавер-версії. У межах аналізу для

принаймні умовного розрізнення різних типів мелізмів використовуються терміни «мелізм», «мелізматична пробіжка» («guns») і «мелізматичний риф». Термін «мелізм» як основний у дискурсі нашого дослідження використовується для позначення мелізму як однієї або двох нот, що використовуються як на складі слова, так і у невербальному звуці. Якщо ці ноти повторюються, це називатимемо мелізматичним рифом. На відміну від цього, «guns» («мелізматична пробіжка») не повторюється і може використовувати дві або більше нот.

Джесіка Маубой – відома австралійська артистка. У 2016 році вона стала першою корінною австралійкою, яка дебютувала під номером один у чартах альбомів «Aria» [1]. Кар'єра Дж. Маубой почалася в 2006 році, коли вона пройшла прослуховування для четвертого сезону шоу «Australian Idol», з виконанням пісні «I Have Nothing» («Я нічого не маю») [1]. З моменту появи на «Australian Idol» Дж. Маубой випустила п'ять студійних альбомів, два з яких містять як кавер-версії, так і оригінальні твори («The Journey» (2007 р., Sony BMG Australia) і «The Secret Daughter» (2016 р., Sony Music Australia). З дитинства на Дж. Маубой впливали стилі і підстилі, які зараз помітні в її виконавстві. Це, передусім, кантрі, хіп-хоп, ритм-енд-блюз і поп-балада, які сформували її музичний світогляд. У результаті Дж. Маубой створила сентиментальні балади, які можна простежити за впливом сучасного ритм-енд-блюзу; можна помітити також вплив Мерайя Кері на музику і тексти пісень Дж. Маубой. Водночас Дж. Маубой випускала пісні не лише у поп-баладному стилі, але і твори, які мають танцювальне та клубне звучання (наприклад, «To the End of the Earth» (Джесіка Маубой, Джейден Майклс, Бен Бергер, Раян МакМеєн, 2013 р.), проте саме у поп-баладах найбільш яскраво розкривається талант до застосування мелізмів.

Пісня «Never be the Same» («Ніколи не будь таким самим»; автори – Джесіка Маубой, Ентоні Егізії і Девід Мусумечі) випущена 7 березня 2014 року як четвертий сингл із третього студійного альбому Дж. Маубой «Beautiful». «Never Be the Same» – це поп-балада середнього темпу в R&B стилі, яка розповідає про «заміщення дорослішання та той факт, що зміни в житті немінучі» [1] Пісня отримала позитивні відгуки від критиків, які відзначили її як емоційний і потужний трек і високо оцінили вокальну майстерність Дж. Маубой.

Для Дж. Маубой «Never be the Same» – це пісня-повернення до джерел, оскільки вона нагадує їй її перший сингл «Running Back» («Біг назад») (Джесіка Маубой, Одіос Мтієвоірепа, Шон Рей Маллінс, 2008 р.). Текст пісні повідомляє слухачеві про ключовий момент у житті Дж. Маубой. Хоча це здається неконкретним, текст натякає на ідею відсутності приналежності. Серед ключових слів: «самотня», «загублена», «минуле», «забути», «бігти», «гонитва», «втрата», «бажання», «світ». Аналіз тексту пісні дозволяє розкрити «соціальні цінності, поведінку та ідентичність» пісні [9]. Саме означені соціальні аспекти можуть привести аналіз до емоційного позиціонування пісні. Концепція особистої трансформації підкріплена Дж. Маубой, яка

вказала в інтерв'ю, що пісня стосується її сімейних стосунків, інших близьких, її способу життя та рішень, які вона прийняла, та які змусили її поставити під сумнів свої здібності, а також ідею «бути вірною тому, ким я є» [13]. Зміна, описана в цій пісні, виглядає як результат впливу соціальних чинників і обставин у її житті. Одночасно з сюжетом вибудовується динамічна структура пісні «Never be the Same». По мірі створення він поступово вводить музичні інструменти та додаткові вокальні треки, створюючи щільну насичену текстуру. Деякі пісні Дж. Маубой містять електронні та комп'ютеризовані інструменти, а також акустичні інструменти. Творче використання MIDI-інструментів модернізує стиль балади.

Мелізматична реалізація Дж. Маубой відображає динамічну експресію інструментів. У вступі (час: 0:03-0:11) Дж. Маубой використовує «одночасний початок» [11, с. 68] або нейтральний вокальний початок на першому мелізмі, що призводить до дихального зміщення. Використання придишу створює ілюзію м'якості [11, с. 69], що підходить для вступу, оскільки музична текстура не надто насичена. Важливо звернути увагу, що використання мелізму на початку пісні не є таким «вокально акробатичним», як те, яке зустрічається в кінці пісні. Простота мелізму більше відповідає тону початку пісні та подальшій динамічній побудові.

Більшість початків, які Дж. Маубой використовує під час співу мелізматичного рифу або «guns», визначаються як нейтральні початки. Очевидно, це може бути результатом процесу зведення запису. Дж. Маубой послідовно використовує коротші мелізми протягом усієї пісні, що додає варіативності. Однак часто це важко визначити, оскільки друга нота мелізму з двох нот співається в самому кінці складу, що означає, що мелізм використовується для завершення слова. Так у першому приспіві у рядку «Never thinking 'bout the hearts we break» на слові «break» друга нота співається в кінці складу (на звук «а») і підкреслюється. У виконанні Дж. Маубой також містяться варіанти попередніх слів, які використовували простий мелізм. Так у другому перед-приспіві у рядку «And we all get lost sometimes/ And we forget who we are» на слові «are» Дж. Маубой співає «мелізматичну пробіжку» («guns») на звук «а», який відрізняється від руху з першого перед-приспіву.

Можна почути, як Дж. Маубой співає кілька «guns» на різних голосних звуках, особливо коли вона переходить від бриджу до останнього приспіву (час: 2:41-3:32). Ці «мелізматичні пробіжки» були розміщені позаду міксу в лані побудови простору фонокомпозиції. Мікс – це «загальний звук» треку [6, с. 106], який містить всі інструменти, гучність та інші ефекти. У цьому випадку вокальний трек, який містить «мелізматичні пробіжки» Дж. Маубой, було розміщено позаду загального міксу, щоб не домінувати та не відволікати від останнього приспіву. Однак їх розміщення все ще дозволяє їм бути ідентифікованим компонентом, який додає текстуру пісні.

Порівнюючи версії пісень, Дж. Маубой дотримується записаних у студії мелізматичних рифів і виконує їх лише з найменшими додаванням мелодичних

нот у «живих» виступах. Дві версії порівнюються з оригінальним треком – сесійний альбом iTunes, який Дж. Маубой записала в 2014 році та її «живий» виступ у «Nova's Red Room», який можна знайти на YouTube [7]. Якщо звернути увагу на останній приспів аж до завершення композиції, то виявляється, що і в акустичному (iTunes), і в «живому» виконанні (Nova's Red Room) інтенсивні «мелізматичні пробіжки» Дж. Маубой займають важливе місце в міксі. Аналіз вказує, що відмінності між трьома версіями мінімальні, оскільки більшість інтенсивних «guns» ідентичні одна одній. Крім того, мелізматичні ряди деяких слів і невербальних звуків зазвичай співаються в кінці складу слова і невербального звуку, наприклад у слові «away» (оригінальний студійний запис час: 2:50-2:51; iTunes: 02:55-2:56; Nova's Red Room: 2:55-2:56). Що дійсно відрізняє ці три варіанти, так це спосіб, у який Дж. Маубой закінчує другий склад на слові «away». Співачка виконує ту саму «мелізматичну пробіжку» у зразку в iTunes і YouTube з додатковими нотами. З трьох варіантів виконання стає очевидною здатність Дж. Маубой додавати тонкий мелізм у вигляді мелізматичних рифів, які використовують лише дві або три ноти. Беручи до уваги основний сенс і соціальне наповнення пісні, можна обґрунтовано припускати, що Дж. Маубой дотримується версії студійного запису, щоб донести до слухачів сенс пісні.

Аналіз виявив, що Дж. Маубой використовує мелізми в сучасній популярній музиці. Це очевидно на прикладі не лише балад, але і електронної музики. Важливість повторення очевидна у використанні мелізмів Дж. Маубой, наприклад у пісні «Never be the Same». Аналіз також вказує, що Дж. Маубой часом змінює своє використання мелізмів під час «живого» виступу. Це особливо чітко помітно в записах «Never Be the Same» на iTunes і YouTube. Використання Дж. Маубой таких музичних елементів, як динаміка та текстура, також допомагає передати теми пісень. Крім динаміки та фактури, темп і ліричний зміст, як видається, відіграють роль у виборі та розміщенні мелізмів. Дж. Маубой також демонструє вокальну рухливість у виконанні і,

очевидно, використовує мелізматичні рифи, а не «guns» як у студії, так і на «живих» записах. Можливо, це сприяє зосередженню більшої уваги шанувальників на тематиці її пісень, а не на її здатності до «вокальної акробатики» під час «живих» виступів.

Висновки. У сучасній популярній музиці використовуються переважно три умовні типи мелізмів. Це власне мелізми, під якими розуміється виконання однієї або двох нот, що використовуються як на складі слова, так і у невербальному звуці; «мелізматичний риф», який використовується у сенсі повторюваного мелізму, який з кожним відтворенням не зазнає змін; «мелізматична пробіжка» («guns»), під якою розуміється мелізм, який не повторюється та може дві або більше нот.

Однією зі співачок, яких можна впевнено вважати майстрами використання мелізмів у сучасній популярній музиці, є Jessica Mauboy (Джесіка Маубой). В ґрунтовному музичному доробку співачки виокремлюється поп – ритм-енд-блюз балада «Never be the Same» («Ніколи не будь таким самим») з альбому «Beautiful», яка позначена характерною вокальною мелізматикою. Формат статті обмежує можливість розкрити результати аналізу інших пісень, відповідно, увага зосереджена на одному найбільш характерному творі.

Узагальнюючи можемо зазначити, що мелізм є одночасно прийомом, який потребує певного рівня вокальної рухливості та гнучкості, і є важливим засобом музичного вираження. Результати цього дослідження свідчать, що мелізм у сучасній популярній музиці може ефективно застосовуватися для поглиблення емоційного змісту пісні. Дослідження також виявило, що хоча вокальний мелізм може використовуватися для підкреслення емоційного сенсу, він також може застосовуватися для демонстрації вокальної рухливості та технічних вокально-виконавських спроможностей, хоча деякі можуть ідентифікувати ці якості як засіб бути «химерним». Незважаючи на цю критику, використання мелізмів поза їх емоційним контекстом у сучасній популярній музиці все одно залишається цілеспрямованим, якщо відповідає задуму виконавця.

Література:

1. Billboard. Jessica Mauboy. *Billboard*. 2017. URL: <http://www.billboard.com/artist/304552/jessica-mauboy/biography>
2. Chandler K. Teaching popular music styles. *Teaching singing in the 21st century (Ed.)*. 2014. P. 3–52.
3. Crocker R. L. Melisma. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. 2017. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18332>
4. Everitt L. Whitney Houston and the art of melisma. *BBC*. 2012. February 15. URL: <https://www.bbc.com/news/magazine-17039208>
5. Fluker J. Top advice for singing riffs and runs. *Voice Council Magazine*. 2017. September 24. URL: <http://www.voicecouncil.com/>
6. Hughes D., Keith S. Behind the smoke and mirrors: vocal processing, treatments, and effects. *D. Hughes & J. Callaghan (Eds.) ICVT 2013 For the love of singing: learning, teaching, performing*. 2013. P. 103–110.
7. Joe j. Jessica Mauboy never be the same live. 2014. April 8. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=F-YE0JA6wkg>
8. Katzif M. How 'American idol' uses (and abuses) melisma. *NPR Music*. 2007. January 11. URL: <https://www.npr.org/2007/01/11/6791133/how-american-idol-uses-and-abuses-melisma>
9. Machin D. Analysing lyrics: values, participants, agency. *Analysing popular music: image, sound and text*. 2015. Retrieved from <https://ebookcentral-proquest-com.simsrad.net.ocs.mq.edu.au/lib/mqu/home.action>
10. Robinson-Martin T. Take my hand: Teaching the gospel singer in the applied voice studio. *Teaching singing in the 21st century (Ed.)*. 2014. P. 335–350.

11. Soto-Morettini D. *Popular singing and style*. (2nd Ed.). Bloomsbury, 2014. 280 p.
12. Tagg P. (2003). Melisma. J. Shepherd, D. Horn, D. Laing, P. Oliver & P. Wicke (Eds.). *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World: Performance and Production*. London: Continuum, 2003. P. 564–567.
13. Take 40 Australia. *Jessica Mauboy talks about her single never be the same*. 2014. July 7. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=T2xQvdcGXEM>

References:

1. Billboard. (2017). Jessica Mauboy. *Billboard*. Retrieved from <http://www.billboard.com/artist/304552/jessica-mauboy/biography>
2. Chandler, K. (2014). Teaching popular music styles. *Teaching singing in the 21st century* (Ed.). 3–52.
3. Crocker, R. L. (2017). Melisma. *Grove Music Online*. Retrieved from Oxford Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18332>
4. Everitt, L. (2012, February 15). Whitney Houston and the art of melisma. *BBC*. Retrieved from <https://www.bbc.com/news/magazine-17039208>
5. Fluker, J. (2017, September 24). Top advice for singing riffs and runs. *Voice Council Magazine*. Retrieved from <http://www.voicecouncil.com/>
6. Hughes, D. & Keith, S. (2013). Behind the smoke and mirrors: vocal processing, treatments, and effects. *D. Hughes & J. Callaghan (Eds.) ICVT 2013 For the love of singing: learning, teaching, performing*. 103–110.
7. Joe j. (2014, April 8). Jessica Mauboy never be the same live. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=F-YE0JA6wkg>
8. Katzif, M. (2007, January 11). How ‘American idol’ uses (and abuses) melisma. *NPR Music*. Retrieved from <https://www.npr.org/2007/01/11/6791133/how-american-idol-uses-and-abuses-melisma>
9. Machin, D. (2015). Analysing lyrics: values, participants, agency. *Analysing popular music: image, sound and text*. Retrieved from <https://ebookcentral-proquest-com.simsrad.net.ocs.mq.edu.au/lib/mqu/home.action>
10. Robinson-Martin, T. (2014). Take my hand: Teaching the gospel singer in the applied voice studio. *Teaching singing in the 21st century* (Ed.). 335–350.
11. Soto-Morettini, D. (2014). *Popular singing and style*. (2nd Ed.). Bloomsbury. 280.
12. Tagg, P. (2003). Melisma. J. Shepherd, D. Horn, D. Laing, P. Oliver & P. Wicke (Eds.), *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World: Performance and Production*. London: Continuum. 564–567.
13. Take 40 Australia. (2014, July 7). *Jessica Mauboy talks about her single never be the same*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=T2xQvdcGXEM>

ДУЕТНІСТЬ ЯК ПРИНЦИП АНСАМБЛЕВОГО ПИСЬМА В ФОРТЕПІАННОМУ ТРІО № 1 ОР. 7 ТА СТРУННОМУ КВАРТЕТІ № 2 ОР. 4 Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО

Цуй Цзінге,

аспірант кафедри музикознавства та культурології
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0009-0007-2611-8815

У статті розглядається дуетність як константний принцип ансамблевого письма в фортепіанному тріо № 1 ор. 7 та струнному квартеті № 2 ор. 4 Б. Лятошинського. Обидва твори написані 1922 року, в період еволюційних змін стилю композитора, що робить їх показовими з точки зору композиторського мислення. Модерністські пошуки та експерименти проявились в них ускладненням музичної мови, однак в ансамблевому письмі можна спостерігати тяжіння до втілення принципу дуетності як квінтесенції романтичного типу висловлювання. Аналіз наукової літератури з питань композиторського письма продемонстрував активну розробку його галузевих різновидів – хорового, оркестрового ансамблевого. З опорою на сформовані концепції автор статті обирає “ансамблеве письмо” інструментом аналізу особливості ансамблевої взаємодії в двох камерно-інструментальних творах Б. Лятошинського різних інструментальних складів (фортепіанне тріо і струнний квартет) на перетині загального й індивідуального. Таким чином, метою статті є дослідження дуетності як константного принципу ансамблевого письма в струнному квартеті № 2 ор. 4 та фортепіанному тріо № 1 ор. 7 Б. Лятошинського. З огляду на існування дослідницької лакуни з окресленої проблеми новизна пропонованої статті вбачається у розгляді камерно-інструментальних ансамблевих творів різних складів Б. Лятошинського в аспекті особливостей ансамблевого письма. Застосовані жанровий, функціональний, компаративний, стильовий методи дослідження. У висновках наголошується на константності і знаковості дуетності як принципу ансамблевого письма в обраних творах Б. Лятошинського. Аналіз засобів втілення дуетності дозволив виокремити п'ять прийомів, що можуть гнучко чергуватись і реалізовуватись в різних тембрових і регістрових умовах.

Ключові слова: камерно-інструментальна музика, ансамблева музика, ансамблева взаємодія, ансамблеве письмо, фортепіанне тріо, струнний квартет, творчість Б. Лятошинського.

Cui Jingge. Duetness as a principle of ensemble writing in the Piano Trio No. 1 or. 7 and String Quartet No. 2 or. 4 by B. Lyatoshinsky

Statement of the problem. The article examines duetness as a constant principle of ensemble writing in Piano Trio No. 1 or. 7 and String Quartet No. 2 or. 4 by B. Lyatoshinsky. Both works were written in 1922, during the period of evolutionary changes in the composer's style, which makes them indicative from the point of view of the composer's thinking.

The purpose of the article is the study of duetness as a constant principle of ensemble writing in String Quartet No. 2 or. 4 and Piano Trio No. 1 or. 7 by B. Lyatoshinsky.

Methods, novelty of the research. A comprehensive approach based on the historical and cultural method and the method of musical and theoretical analysis. The work uses general scientific theoretical methods of systematization and generalization, as well as genre, functional, comparative, stylistic research methods.

Research results, conclusions. Modern searches and experiments in Lyatoshinsky's compositional style were manifested in their complications of musical language, but in ensemble writing, one can observe a tendency to embody the principle of duetness as the quintessence of a romantic type of expression. The analysis of scientific literature on composer's writing demonstrated the active development of its sectoral varieties – choral, orchestral ensemble. Based on the formed concepts, the author of the article chooses “ensemble writing” as a tool for analyzing the peculiarities of ensemble interaction in two chamber-instrumental works of B. Lyatoshinsky of different instrumental compositions (piano trio and string quartet) at the intersection of the general and the individual. Thus, the purpose of the article is the study of duetness as a constant principle of ensemble writing in String Quartet No. 2 or. 4 and Piano Trio No. 1 or. 7 by B. Lyatoshinsky. Taking into account the existence of a research gap on the outlined problem, the novelty of the proposed article is seen in the consideration of chamber and instrumental ensemble works of various compositions by B. Lyatoshinsky in the aspect of features of ensemble writing. The analysis of the means of implementing duetness made it possible to single out five techniques that can flexibly alternate and be implemented in different timbre and register conditions.

Key words: chamber-instrumental music, ensemble music, ensemble interaction, ensemble writing, piano trio, string quartet, creativity of B. Lyatoshinsky.

Вступ. Тема ансамблевої взаємодії в камерно-інструментальних творах різних історико-стильових епох є актуальною з огляду на її фактичну невичерпність. По-перше, динаміка композиторської творчості, особливо в ХХ–ХХІ століттях, зумовлює оновлення жанрово-стильових форм камерно-інструментальної музики, отже – постійне напрацювання нових конфігурацій ансамблевої взаємодії як особливого типу комунікації. По-друге, ансамблева взаємодія може бути

розглянута у двох площинах: власне виконавській і текстовій. Друга детермінує першу, однак не може бути реалізована без неї повною мірою, адже у першій увиразнюється і втілюється в реальному звучанні закладена в композиторському музичному тексті персоналістсько-психологічна компонента, яка у всі століття приваблювала музикантів, що збирались грати в ансамблі – радість спільного музикування. Відтак проблемне поле ансамблевої взаємодії постає перетином естетичних,

психологічних, соціологічних, культурологічних дискурсів, котрі значно його розширюють і ускладнюють, скеровуючи наукову думку в напрямку дослідження єдиної для ансамблю “виконавської стратегії” (Ю. Ніколаєвська [4]), лідерства і розподілу функцій в ансамблевому організмі, комунікативних стратегій, організації сценічного простору [3; 7] тощо. Окремим напрямком дослідження ансамблевої взаємодії є вивчення особливостей ансамблевого письма, яке може бути розглянуто у площині музичного тексту, створеного композитором як основи для виконавських інтерпретацій. Інтерес в цьому зв’язку викликають твори, які діставали увагу з боку науковців, однак в іншому ракурсі. Такими є камерно-інструментальні твори Б. Лятошинського.

Матеріали та методи. Ансамблева взаємодія трактується нами широко – як особлива комунікативна система, завдяки якій відбувається втілення задуму камерно-ансамблевого твору композитором, а також його розшифрування і реалізація виконавцями в ансамблевому звучанні. В ансамблевій взаємодії фокусуються сутнісні характеристики ансамблевого музикування як феномену європейської музичної культури від Ренесансу до Новітнього часу: злагодженості, узгодженості, гармонійності, сумісності, паритетності, обміну функціональними ролями, камерності, близькості [6; 7]. Це дозволяє І. Польській вбачати в жанрових характеристиках ансамблю ознаки особистісних взаємин і досліджувати його на основі принципу культурантропоморфізму [7, с. 5]. Авторка твердить, що ансамбль є взаємодією людей: “Головними тут є саме “людські” аспекти буття ансамблю: соціокультурний (ансамбль як форма соціальності), комунікативно-психологічний (ансамбль як засіб сумісного персоніфікованого спілкування і взаємодії), етико-естетичний (ансамбль як форма особистісної і художньої гармонії)” [7, с. 5].

Одним із аспектів ансамблевої взаємодії, її властивістю є ансамблевість – дотичне до ансамблевої взаємодії поняття, важливе для розуміння її сутності. Розкриття його знаходимо в роботах І. Польської, яка цілком слушно наголошує, що “ансамблевість – це особлива властивість узгодженої взаємодії, зумовлена внутрішніми передумовами сполучності елементів, що складають музичне ціле, яка характеризується гармонійною сумісністю їх поєднання та здійснюється як симультанно, в одномоментності, так і процесуально, у часі. Саме з категорією ансамблевої пов’язаний баланс сумісності, узгодженості та гармонії музичного виконавства. Осередням ансамблевої як такої, її субстратом є камерний ансамбль – художньо найцінніша галузь ансамблевої культури, що має усталені жанрово-стилістичні та семантичні властивості” [7, с. 6].

На нашу думку, способом об’єктивації ансамблевої взаємодії в музичному тексті є ансамблеве письмо. Останнім часом письмо у галузевих різновидах (ансамблеве, оркестрове, хорове тощо) перебуває у фокусі пильної дослідницької уваги, приваблюючи науковців інтерпретативними можливостями, які розкриваються відповідно до сфери реалізації. Залиша-

ючи поза увагою вокальну та хорову музику, зв’язок зі словом у якій виступає детермінувальним чинником специфіки, наприклад, хорового письма (на чому наголошують О. Заверуха [1], О. Приходько [8]), візьmemo до уваги передусім ансамблеве інструментальне письмо як увиразнення ідеї спільного музикування інструменталістів. Донедавна “ансамблеве письмо” перебувало у просторі поняттєвої невизначеності: їм послуговувались як загальноприйнятим і зрозумілим, відтак – таким, що не потребує чіткого дефінування. Однак в контексті дисертаційного дослідження І. Смірної [11] воно набуло власного визначення і чітко окреслених смислових берегів. З опорою на трактування оркестрового письма Г. Савченко [9], І. Смірнова запропонувала визначення ансамблевого письма як комплексу “композиторсько-технологічних прийомів і принципів ансамблевої взаємодії, спрямованих (націлених) на встановлення певного типу функціональних відносин між партіями з метою створення узгодженої гармонійної цілісності відповідно до втілюваної в творі індивідуальної художньої ідеї в межах інструментального камерно-ансамблевого типу висловлювання (камерно-ансамблевого стилю)” [11, с. 7]. Цілком погоджуючись з наведеною дефініцією, уточнимо її з перспективи розвитку дискурсу письма в сучасному музикознавстві. Так, Г. Савченко [10] пропонує таке визначення оркестрового письма: “Під оркестровим письмом розуміється детермінована культурою-контекстом, оркестровим мисленням, музичною мовою композитора й загальними базовими правилами оркестрування, індивідуальна система технологічних принципів і прийомів, які реалізуються через функціональну взаємодію елементів оркестрової звукоматерії (фактури, тканини)” [10, с. 78]. Авторка підкреслює індивідуальний вимір явища письма, що не заперечує можливості його дослідження на макрорівні епохи чи стилю. Однак увага до індивідуального начала як смислового корелята письма [10, с. 78] дозволяє, на думку дослідниці, більш диференційовано підійти до багатьох музичних явищ ХХ століття.

Беручи до уваги викладену позицію, вважаємо, що в камерно-інструментальній ансамблевій музиці ХХ століття чітко простежується тенденція граничної індивідуалізації ансамблевого письма на рівні окремого твору чи стилю композитора при наявності його загальних сутнісних ознак на рівні інструментальної ансамблевої музики в цілому. До останніх належать: поліфонізація ансамблевої тканини, тенденція максимальної рівноправності голосів-партій, принципова множинність типів ансамблевої взаємодії. Індивідуалізація не означає, однак, відсутності константних прийомів ансамблевого письма на рівні індивідуального композиторського стилю.

Отже, метою статті є дослідження дуєтності як константного принципу ансамблевої письма в струнному квартеті № 2 ор. 4 та фортепіанному тріо № 1 ор. 7 Б. Лятошинського.

Слід зазначити, що камерно-інструментальна ансамблева музика класика української музики ХХ сто-

ліття досліджувалась в різних аспектах в численних роботах українських науковців [2; 3; 5; 12; 13]. Новизна пропонованої статті полягає у розгляді камерно-інструментальних ансамблевих творів різних складів Б. Лятошинського в аспекті особливостей ансамблевого письма.

У статті застосовані такі методи дослідження: жанровий – для дослідження ансамблевої взаємодії як вираження сутнісних ознак камерно-інструментальних жанрів; функціональний – для визначення типу взаємодії голосів в ансамблевій фактурі; компаративний – для виявлення константних прийомів ансамблевого письма в камерно-інструментальних творах різних жанрів; стильовий – для узагальнення щодо стилеутворювальної значущості принципів і прийомів ансамблевого письма в контексті творчості окремого композитора.

Результати. Струнний квартет № 2 ор. 4 та фортепіанне тріо № 1 ор. 7 Б. Лятошинського були написані 1922 року. 1920-ті роки ХХ століття – особливий період творчого життя митця, який І. Савчук та Т. Гомон [13] називають надважливим етапом з перспективи формування модернізму як стильової основи його творчості [13, с. 86]. Стильову еволюцію композитора протягом 1910–1920-х років дослідники розглядають крізь призму поступової відмови від салонного стилю і руху в напрямку симфонічної драми, що зумовлювалось великою мірою складними і суперечливими процесами в соціокультурному і політичному житті України того часу [13, с. 86]. Науковці акцентують увагу на змінах в музичній мові у творах пізніх 1910-х та ранніх 1920-х років: зростаючій поліфонічності, лінійності, полілінійності і багатшаровості, ускладненні структури акордів і гармонічної мови в цілому [13, с. 87]. В ансамблевому письмі обраних творів окреслені тенденції виявляються в поліфонізації ансамблевої фактури, мелодико-ритмічній індивідуалізації ліній-голосів, тяжінні до горизонтального розгортання музичної тканини з постійним обміном рольовими функціями (І. Польська) між партіями. Між тим, ці тенденції дивним чином узгоджуються із тяжінням до дуетного, романтичного в своїй генезі, типу висловлювання, який виступає згорнутим знаком ансамблевості в умовах ускладненої музичної мови як вияву модерністської естетики. За систематизацією І. Польської даний тип висловлювання відповідає функціонально-структурній моделі рівноправного діалогу двох індивідуальностей [7, с. 11] та семантико-рольовій моделі “дружньої бесіди” та “удвох на людях” [7, с. 11]. Нагадаємо, що дослідниця виокремлює такі функціонально-структурні моделі внутрішньо-ансамблевої взаємодії: вже згаданий рівноправний діалог (полілог) та “моно ансамбль” цілісно-інтегруючого типу, що базується на зображенні різними виконавцями одного” [7, с. 11]. Систему семантико-рольових моделей камерно-ансамблевого спілкування, за І. Польською, утворюють моделі “дружньої бесіди, групової гри, драматичного конфлікту, “удвох на людях”, а також комунікативна модель “соло – акомпанемент”, яка примикає до зазначених та іманентно має ознаки ансамблевості” [7, с. 11].

Рівноправний діалог двох індивідуальностей, виражений у дуетному типі висловлювання, трактується нами як константний прийом ансамблевого письма в Другому струнному квартеті і Першому фортепіанному тріо Б. Лятошинського, попри принципові органічності, темброво-фонічні, комунікативні відмінності ансамблів даних типів. Струнний квартет прийнято трактувати як однорідний з точки зору тембрового складу, адже його складають інструменти одного органічного типу, близькі за способом звукоутворення, технічними та виразовими можливостями. Беручи до уваги темброві відмінності трьох струнних інструментів, які провокують до підкреслення в звучанні як єдності та злитості, так і роз’єднаності та контрастних протиставлень (прикладом чого так багата квартетна музика), все ж таки наголосимо на створенні особливого комунікаційного простору в струнному квартеті на основі іманентної паритетності інструментів. Натомість, фортепіанне тріо є різномембровим ансамблем, до того ж – з особливою роллю фортепіано, на яке, завдяки фактурним, реєстровим і динамічним можливостям, накладаються функції організації і модерації всередині ансамблю, що сприяє утворенню іншого, порівняно зі струнним квартетом комунікативного простору, де фортепіано трактується як перший серед рівних.

Незважаючи на означені відмінності, Б. Лятошинський використовує в Першому тріо і Другому струнному квартеті принцип дуетного письма, який реалізується завдяки наступним прийомам: 1) контрапункту-діалогу між двома мелодичними голосами на основі імітаційної поліфонії (з точним або варіантним імітуванням) з вільним продовженням мелодичного руху голосів; інтенсивність обміну тематичним матеріалом (відповідно – діалогу з обміном репліками) в таких випадках залежить від часу вступу голосів – більш або менш короткого; 2) контрапункту-діалогу між двома мелодичними лініями, схожими за інтервальною і ритмічною структурою, однак не ідентичними, котрі можуть вступати, так би мовити, “імітуючи” імітаційну поліфонію; 3) контрапункту-діалогу контрастних мелодичних ліній; 4) октавному дублюванню мелодичної лінії; 5) унісонному дублюванню мелодичної лінії.

Як бачимо, пункти перший і третій співвідносяться на основі принципу збільшення інтервально-ритмічної контрастності мелодичних ліній. Що стосується тембрових рішень і реєстрового розташування голосів дуєтів, то вивести усталені типи не є можливим – композитор в об’єднанні голосів в пари виявляє винахідливість і майстерність, що сполучає ансамблевому письму проаналізованих творів тонкість і гнучкість. Так, наприклад, в Квартеті можуть бути об’єднані перша і друга скрипки, перша скрипка і віолончель, перша скрипка і альт, альт і віолончель тощо. В Тріо – скрипка і віолончель, скрипка або віолончель і верхня фактурна лінія в партії фортепіано, віолончель і нижній голос фортепіанної партії. Зміна пар відбувається доволі часто, що формує плинний тембровий профіль в Тріо і Квартеті, а звучання робить барвистим. Гнучкість письма вияв-

ляється також у вільному переході від одного прийому об'єднання голосів до іншого: октавне дублювання може розщепитись в контрапунктування схожих мелодичних ліній, а діалог контрастних голосів прийти до злиття в октавному дублюванні.

Висновки. В результаті аналізу струнного квартету № 2 ор. 4 та фортепіанного тріо № 1 ор. 7 Б. Лятошинського ми дійшли висновку, що композитор в обох творах, котрі були написані 1922 року, використовує константний принцип ансамблевого письма, який полягає в об'єднанні двох мелодичних голосів в пару. Даний принцип ми назвали принципом дуєтності, вбачаючи в ньому згорнутий знак ансамблевості – діалогу двох.

Цей діалог в Квартеті та Тріо розгортається в умовах ускладненої музичної мови, яка притаманна творам композитора 1920-х років, засвідчуючи збереження романтичного типу висловлювання, до якого композитор мав схильність в більш ранніх творах. Аналіз засобів втілення дуєтності як принципу ансамблевого письма дозволив виокремити п'ять прийомів, що можуть гнучко чергуватись і реалізовуватись в різних тембрових і регістрових умовах.

Перспективами дослідження є вивчення еволюції ансамблевого письма Б. Лятошинського на прикладі камерно-інструментальних ансамблевих творів різних складів.

Література:

1. Заверуха О. Л. Хорове письмо в системі категорій музикології ХХІ ст. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. № 33. С. 407–412.
2. Зав'ялова О. К. Стильові пріоритети камерно-інструментальної творчості Б. Лятошинського. *Рейнгольд Глієр – Борис Лятошинський. Життя і творчість в контексті культури*. 2014. С. 230–241.
3. Кравченко А. І. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століть (семіологічний аналіз): монографія. Київ: НАКККиМ, 2020. 300 с.
4. Ніколаєвська Ю. В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть: монографія. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків: Факт, 2020. 576 с.
5. Павлов Г. Соната Б. М. Лятошинського для скрипки та фортепіано ор. 19 та її значення в еволюції музичної культури України. *Краєзнавство*. 2020. № 1. С. 186–192.
6. Повзун Л. І. Камерність як жанрово-стильова парадигма інструментально-ансамблевої творчості: дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2018. 480 с.
7. Польська І. І. Камерний ансамбль: феноменологія жанру. *Наукова збірка Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2010. Вип 24: Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. С. 4–14.
8. Приходько О. В. Хорова музика а сарпелла другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2017. 255 с.
9. Савченко Г. С. Багатофігурність оркестрового письма як принцип організації часу і простору в оркестрових творах І. Ф. Стравінського (від ранніх балетів до Симфонії in С та Симфонії у трьох частинах). *Аспекти історичного музикознавства*. 2019. Вип. 16. С. 242–258.
10. Савченко Г. Поняття «оркестрове письмо» в науковому дискурсі. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*. 2024. Вип. 50. С. 74–81. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.50.2024.306796>
11. Смірнова І. В. Ансамблеве письмо в камерноінструментальних творах для змішаних складів у творчості німецьких композиторів кінця ХVІІІ–ХІХ століть: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03. Суми, 2020. 19 с.
12. Чистякова Д. А. Струнно-смичковий квартет в контексті камерно-інструментального стилю Б. Лятошинського. *Вісник ХДАДМ*. 2019. № 3. С. 58–64.
13. Savchuk I., Gomon T. Borys Lyatoshynsky's 1910s–1920s Instrumental Chamber Music: Evolution from Salon Style to Symphonic Drama. *Сучасне мистецтво*. 2021. № 17. Р. 85–94.

References:

1. Zaverukha, O. L. (2018). Khorove pysmo v systemi katehorii muzykolohii ХХІ st. [Choral writing in the system of categories of musicology of the 21st century]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 33, 407–412 [in Ukrainian].
2. Zavialova, O. K. (2014). Stylovi priorytety kamerno-instrumentalnoi tvorchosti B. Lyatoshynskoho [Stylistic priorities of chamber-instrumental creativity of B. Lyatoshynskiy]. *Reinhold Hliier – Borys Lyatoshynskiy. Zhyttia i tvorchist v konteksti kultury*, 230–241 [in Ukrainian].
3. Kravchenko, A. I. (2020). Kamerno-instrumentalne mystetstvo Ukrainy kintsia ХХ – pochatku ХХІ stolit (semiolo-hichnyi analiz): monohrafiia [Chamber and instrumental art of Ukraine of the late 20th – early 21st centuries (semiological analysis): monograph]. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
4. Nikolaievska, Yu. V (2020). Homo Interpretatus v muzychnomu mystetstvi KhKh – pochatku KhKhI stolit: monohrafiia [Homo Interpretatus in the musical art of the 20th and early 21st centuries: a monograph]. KhNUM imeni I. P. Kotliarevskoho. Kharkiv: Fakt [in Ukrainian].
5. Pavlov, H. (2020). Sonata B. M. Lyatoshynskoho dlia skrypky ta fortepiano ор. 19 та yii znachennia v evoliutsii muzychnoi kultury Ukrainy [Sonata by B. M. Lyatoshynskiy for violin and piano ор. 19 and its significance in the evolution of the musical culture of Ukraine]. *Kraieznavstvo*. 1, 186–192 thesis ... doctor of art studies: 17.00.03. Odesa, 2018. 480 p.
6. Povzun, L. I. (2018). Kamernist yak zhanrovo-stylova paradyhma instrumentalno-ansamblevoi tvorchosti [Chamber music as a genre-style paradigm of instrumental-ensemble creativity]. Thesis ... doctor of art studies: 17.00.03. Odesa [in Ukrainian].

7. Polska, I. I. (2010). Kamernyi ansambl: fenomenolohiia zhanru [Chamber ensemble: phenomenology of the genre.]. Naukova zbirka Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii im. M. V. Lysenka, 24, 4–14 [in Ukrainian].
8. Prykhodko, O. V. (2017). Khorova muzyka a cappella druhoi polovyny XX – pochatku XXI st.: teoretychne osmyslennia i vykonavski pidkhody [A cappella choral music of the second half of the 20th – beginning of the 21st century: theoretical understanding and performance approaches]. PhD thesis : 17.00.03. Kyiv [in Ukrainian].
9. Savchenko, H. S. (2019). Bahatofihurnist orkestrovoho pysma yak pryntsyp orhanizatsii chasu i prostoru v orkestrovykh tvorakh I. F. Stravinskoho (vid rannikh baletiv do Symfonii in C ta Symfonii u trokh chastynakh) [The polymorphism of orchestral writing as a principle of time and space organization in the orchestral works of I. F. Stravinsky (from the early ballets to the Symphony in C and the Symphony in three movements)]. Aspekty istorychnoho muzykoznavstva, 16, 242–258 [in Ukrainian].
10. Savchenko, H. (2024). Poniattia «orkestrove pysmo» v naukovomu dyskursi [The concept of "orchestral writing" in scientific discourse]. Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Serii: Mystetstvoznavstvo, 50, 74–81 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.50.2024.306796>
11. Smirnova, I. V. (2020). Ansambleve pysmo v kamernoinstrumentalnykh tvorakh dlia zmishanykh skladiv u tvorchosti nimetskykh kompozytoriv kintsia XVIII–XIX stolit [Ensemble writing in chamber-instrumental works for mixed compositions in the work of German composers of the late 18th–19th centuries]. Autoref. thesis ... candidate of art studies : 17.00.03. Sumy [in Ukrainian].
12. Chystiakova, D. A. (2019). Strunno-smychkovy kvartet u konteksti kamerno-instrumentalnoho stylu B. Liatoshynskoho [String and string quartet in the context of the chamber-instrumental style of B. Lyatoshynskyi]. Visnyk KhDADM, 3, 58–64 [in Ukrainian].
13. Savchuk, I., Gomon, T. (2021). Borys Liatoshynsky's 1910s–1920s Instrumental Chamber Music: Evolution from Salon Style to Symphonic Drama. *Сучасне мистецтво*, 17, 85–94 [in English].

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА МУЗИКА ВІКТОРА КОСЕНКА: ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ АСПЕКТИ

Цуй Цзін,

аспірантка кафедри історії української музики та музичної фольклористики
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
ORCID ID: 0009-0005-7215-4281

Актуальність дослідження полягає у необхідності перегляду стильових домінант музики В. Косенка і розгляд його творчості у парадигмі мистецтва модернізму, оскільки розуміння специфіки музичного стилю як відбиття естетичних установок епохи прямо впливає на інтерпретаційні підходи до музики того чи іншого історичного періоду. Мета дослідження полягає в характеристиці виконавських інтерпретацій українськими вокалістами камерно-вокальних творів В. Косенка з позиції їх відповідності естетичним засадам музичного модернізму. Методологія дослідження передбачає використання історико-культурного та компаративного методів, а також методу стильового аналізу, які дозволили виокремити два підходи інтерпретації косенківської музики, що відповідають естетиці романтизму та модернізму. Наукова новизна. У дослідженні на прикладі солоспівів В. Косенка «Говори, говори!» та «Сумний я» охарактеризовано дві інтерпретаційні моделі камерно-вокальної музики композитора, що склалися в українській виконавській практиці. Висновки. Камерно-вокальна творчість В. Косенка тривалий час українськими музикознавцями інтерпретувалися в контексті музики романтизму, що наклало відбиток на її виконавську інтерпретацію. Попри еталонні виконання Б. Руденко солоспівів «Говори, говори!» та «Сумний я», в яких передано модерністське світовідчуття композитора, а саме витончений ліризм, рухливість у передачі емоційних станів, в українській концертній та навчальній практиці ХХІ століття пріоритетною стала романтична інтерпретація цих творів. Вона передбачає перевагу кантиленності над декламаційністю, зуження емоційної палітри, уповільнення темпу та відмова від екстатичної кульмінації. Трагування косенківських творів як модерністських є скоріше винятком, ніж правилом, однак елементи естетики модернізму, як-то посилення декламаційного компонента, театралізація, передача тонких градацій емоційних станів. Подолання виконавської інерції, безумовно, стане поштовхом для переосмислення не лише творчого доробку В. Косенка як композитора-модерніста, а й дасть поштовх для оновлення підходів до інтерпретації музики модернізму в постмодерну добу.

Ключові слова: камерно-вокальна творчість В. Косенка, романтизм, модернізм, виконавська інтерпретація, музична драматургія.

Cui Jing. Vocal chamber music of Viktor Kosenko: interpretational aspects

The relevance of the research lies in the need to revise the style dominants of V. Kosenko's music and consider his work in the paradigm of modernist art, since understanding the specifics of a musical style as a reflection of the aesthetic attitudes of an era has a direct impact on interpretative approaches to the music of a particular historical period. The purpose of the research is to characterize the performance interpretations of V. Kosenko's vocal chamber works by Ukrainian vocalists from the standpoint of their compliance with the aesthetic foundations of musical modernism. The research methodology involves the use of historical cultural and comparative methods, as well as the method of style analysis, which allowed us to identify two approaches to interpreting V. Kosenko's music, corresponding to the aesthetics of romanticism and modernism. Scientific novelty. In the study, using the example of V. Kosenko's romances "Speak, speak!" and "Sad Me", two interpretative models of the composer's vocal chamber music, which have developed in Ukrainian performing practice, are characterized. Conclusions. The vocal chamber works of V. Kosenko have long been interpreted by Ukrainian musicologists in the context of romantic music, which has left its mark on its performance interpretation. Despite the exemplary performance of B. Rudenko's romances "Speak, speak!" and "Sad me", which convey the composer's modernist worldview, namely sophisticated lyricism, mobility in conveying emotional states, in the Ukrainian concert and educational practice of the 21st century, the romantic interpretation of these works has become a priority. It assumes the advantage of cantilena over declamatory, a narrowing of the emotional palette, a slower tempo and a rejection of an ecstatic climax. The interpretation of V. Kosenko's works as modernist is more an exception than a rule, however, elements of modernist aesthetics, such as the strengthening of the declamatory component, theatricalization, and the transmission of subtle gradations of emotional states. Overcoming the inertia of performance will certainly become an impetus for rethinking not only the creative legacy of V. Kosenko as a modernist composer, but will also give impetus to updating approaches to the interpretation of modernist music in postmodern times.

Key words: vocal chamber creativity by V. Kosenko, romanticism, modernism, performing interpretation, musical dramaturgy.

Вступ. Сучасна концертна практика спрямована на максимальне охоплення жанрового та стильового розмаїття музичного мистецтва. Серед багатьох історичних стилів важливе місце посідає музика доби модернізму, адже період першої третини ХХ століття був надзвичайно плідним як для розвитку музичного мистецтва в цілому, так і українського зокрема. Українська музика доби модернізму на сьогоднішній день не осмислена повною мірою саме в парадигмі мистецтва ХХ століття, адже тривалий час як представники

українського музичного модернізму розглядалися лише митці, які репрезентували його радикальні напрями, і «справжнім» українським модерністом вважався лише Борис Лятошинський. Такі провідні українські митці ХХ століття як Левко Ревуцький, Віктор Косенко та багато їх сучасників тривалий час інтерпретувалися як композитори романтичного спрямування, яких модерністські течії оминули або торкнулися лише частково. Такий підхід не відображав реальної картини розвитку українського музичного мистецтва ХХ століття

та усього розмаїття стилевих напрямів й відгалужень музичного модернізму. Нараз можемо констатувати певні зрушення у цьому плані, однак інтерпретація творчості українських композиторів першої третини ХХ століття, у тому числі Віктора Косенка, в контексті музичного модернізму, ще не стала мейнстрімом, попри вагомий вплив українського музикознавства. Зміна оптики у вивченні музичного доробку митців зазначеного періоду що має не лише теоретичне, а й практичне значення, оскільки розуміння специфіки музичного стилю як відбиття естетичних установок епохи прямо впливає на інтерпретаційні підходи до музики того чи іншого історичного періоду. Музика класицизму, романтизму, модернізму, постмодернізму – це різна музика, яка при виконанні потребує врахування стилевих особливостей епохи, і відхід від епохального стилю в музичних інтерпретаціях не бажаний, хоча й можливий, якщо він художньо обґрунтований, проте пріоритетним, безумовно, залишається стиль, який був провідним у час, коли творив той чи інший митець.

Матеріали та методи. Камерно-вокальна музика В. Косенка була предметом розгляду в роботах І. Вавренчук [2], В. Даценко [3], В. Довженка [4], О. Олійник [5], М. Ржевської [6], Р. Стецюка [7] та ін. У дослідженнях радянських часів (В. Довженко, О. Олійник, Р. Стецюк та ін.) творчість композитора, в тому числі камерно-вокальна, розглядалася в контексті музичного романтизму, у роботах останніх десятиліть (І. Вавренчук, В. Даценко, М. Ржевської та ін.) науковці підкреслюють передусім її модерністські риси. Втім, науковці більшою мірою зосереджують увагу на музиці В. Косенка, тоді як особливості її інтерпретації, зокрема крізь призму відбиття в ній стилевих засад музичного модернізму, не потрапляли в поле зору дослідників. У працях, в яких підіймаються питання виконавських аспектів української камерно-вокальної творчості (О. Баланко [1], Н. Харандюк [8] та ін.), солоспів В. Косенка не розглядалися. Оскільки камерно-вокальна музика композитора є часто виконуваною, виникає необхідність осмислення підходів до її інтерпретації, передусім відповідності естетиці модернізму. Для аналізу було обрано два ранніх солоспів митця, що мають велику кількість інтерпретацій – «Говори, говори!» та «Сумний я», в яких модерністські риси є яскраво вираженими. Серед методів дослідження – історико-культурний, компаративний, стилевий аналіз, які дозволили виокремити два підходи інтерпретації косенківської музики, що відповідають естетиці романтизму та модернізму. У роботі як базове використано поняття еталонного виконання, одним з яких є інтерпретації косенківських солоспівів Белою Руденко. Еталонність в даному розумінні не є єдиним «правильним» виконанням, яке мають наслідувати усі інтерпретатори. Йдеться передусім про їх відповідність естетиці музичного модернізму, що є надзвичайно цінним у контексті штучної радянської музикознавчої інтерпретації музики композитора як романтичної. Таким чином, говорячи про еталонність виконання Б. Руденко солоспівів В. Косенка, ми передусім акцентуємо увагу на відповідності стилю

епохи та максимально точному слідуванню авторському задуму.

Мета дослідження – охарактеризувати виконавські інтерпретації українськими вокалістами камерно-вокальних творів В. Косенка з позиції їх відповідності естетичним засадам музичного модернізму.

Результати дослідження. Косенківські солоспівні є популярними в навчальному та концертному репертуарі, а тому мають значну кількість інтерпретацій, що збереглися в аудіо та відеозаписах, перші зразки яких сягають другої половини ХХ століття. Для характеристики виконавських інтерпретацій солоспівів В. Косенка було обрано два твори, написані у Житомирі у 1922 році – «Говори, говори!» та «Сумний я», які є одними з найпопулярніших та мають велику кількість виконань. Ми зосередимося на таких їх виконавських особливостях як відповідність базовим рисам музики модернізму, серед яких лаконічність та концентрація музичної інформації; широка амплітуда і одночасно тонка градація емоційних станів; екстатичність як один із пріоритетних музичних образів, який виконує стрижневу функцію у музичній драматургії твору; поєднання декламаційності й кантіленності у вокальній партії тощо.

Солоспів «Говори, говори!» на вірші В. Ліхачова за життя композитора не був надрукований, однак нині цей твір у чудовому перекладі В. Лефтія є одним із найчастіше виконуваних у навчальному та концертному репертуарі українських вокалістів. Велика кількість виконань, серед яких є як художньо довершені, так й учнівські, дозволяє виявити тенденції в їх інтерпретації.

Серед інших солоспівів В. Косенка, які відзначені лаконічністю, «Говори, говори!» є одним з найкоротших: час звучання у його еталонному виконанні – 1'20", однак завдяки змістовно-інформаційній, емоційній та енергетичній насиченості суб'єктивно він сприймається як більш тривалий. Попри коротку тривалість та безперервність драматургічного розвитку, у творі доволі чітко виділяються три розділи, де крайні написані у тональності *es-moll*, вони певну подібність у мелодії та фактурі фортепіанної партії, хоча говорити про репризність у класичному розумінні можна з великою долею умовності. Також солоспів відзначений розмаїттям емоційних станів, серед яких важливого значення набуває драматично-напружена й енергетично потужна кульмінація, яку можна окреслити як екстатичну. Важливу роль у створенні образу екстатичності відіграє ритмічне остинато у партії фортепіано, яке у швидкому темпі завдяки пульсації надає звучанню максимальної емоційної напруги. Рух до кульмінації і подальший поступовий спад формують драматургічну лінію твору, притримування якої робить виконавську інтерпретацію відповідною як авторському задуму, так і естетиці модернізму.

Аналіз музичних інтерпретацій передбачає наявність виконавського еталону, який є точкою відліку для характеристики подальших трансформацій у концертному житті твору. У ХХ столітті таким виконан-

ням часто стає авторське або ж здійснене іншими музикантами при житті автора. На жаль, прижиттєві записи аналізованих нами солоспівів В. Косенка, де він виступає як концертмейстер-ансамбліст, не збереглися, тому еталонною, на нашу думку, є інтерпретація Бели Руденко, представлена на авторській платівці співачки Д-031355-6 (1971) із записами українських народних пісень та солоспівів українських композиторів, серед яких три косенківські твори – «Вони стояли мовчки», «Говори, говори!», «Сумний я» (партію фортепіано виконує Галина Паторжинська).

Виконання Бели Руденко солоспіву «Говори, говори!» (<https://youtu.be/Xnq2UU4-UmQ>) є дійсно еталонним із багатьох точок зору. Цілком ймовірно, що воно базується на традиції, яку було закладено самим композитором. Особливістю інтерпретації Б. Руденко як еталонної є ідеально вибудована музична драматургія, яка точно відтворює авторський задум у становленні та розвитку музичного образу: поступове накопичення енергії приводить до екстатичного вибуху з подальшим затуханням. Для створення безперервності драматургічної лінії для виконавців важливо від самого початку не брати надто повільний темп і в кульмінаційній та кульмінаційній зоні його не уповільнювати, завдяки чому емоційний сплеск-вибух логічно витікає з попереднього розвитку і стає не лише емоційним, а й смисловим центром твору. Відсутність або згладження екстатичності в кульмінаційній зоні не руйнує логіку драматургічного розвитку, однак зміщає акценти і тим самим віддаляє твір від естетики модернізму, надаючи йому романтичних рис.

Завдяки темповій єдності і цілеспрямованості руху виконання солоспіву «Говори, говори!» Б. Руденко та Г. Паторжинською є монолітним, усі етапи музичного розвитку логічно пов'язані, а екстатична кульмінація не лише цементує композицію, а й підкреслює його модерністичні риси. Співачкою було знайдено й гармонійний баланс між кантиленністю та декламаційністю, які в її інтерпретації солоспіву «Говори, говори!» виступають у нерозривній єдності. Перевага кантиленності у виконанні наблизило б твір до романтичної естетики, оскільки в композиціях ліричного плану у добу романтизму переважало вокальне начало, а не декламація. Б. Руденко доносить до слухача кожне слово, при цьому мелодична складова залишається важливим засобом передачі емоційного змісту твору. Кантиленна декламаційність як ознака вокальної музики модернізму повною мірою відтворена співачкою у інтерпретації солоспіву В. Косенка «Говори, говори!».

Сучасні виконання косенківського твору є не менш досконалими і художньо обґрунтованими, однак у своїй більшості є доволі далекими від модерністської естетики. Певним винятком є інтерпретація солоспіву київською співачкою Вікторією Заблоцькою (партія фортепіано – Софія Турта) на концерті 2014 року (<https://youtu.be/9RsmI2qv9HA>). Вона в цілому притримується еталону, заданим Б. Руденко: час звучання твору такий самий – 1'20". Музична драматургія з екстатичною кульмінацією також близька до інтерпретації Б. Руденко,

як і баланс вокального та декламаційного начал. Втім, є й певні відмінності, які полягають у певній поспішності у середньому розділі твору та суттєвому уповільненню темпу в заключному. Останнє не передбачено композитором, на відміну від динамічного затухання ($p - pp - ppp$), однак сьогодні більшість вокалістів схиляються саме до темпового уповільнення, і найвиразнішим воно є саме у В. Заблоцької, враховуючи базовий швидкий темп її виконання. Уповільнення надає романтичного шлейфу її інтерпретації, однак в цілому це виконання із сучасних найбільш наближене до модерністської естетики.

В українському культурно-мистецькому просторі сьогодні переважають романтичні інтерпретації солоспіву «Говори, говори!», і цей тренд характерний для різних виконавських шкіл України. Харківська камерна співачка Наталія Полікарпова на концерті 2014 року (концертмейстер – Діана Гендельман) запропонувала власну виконавську версію косенківського твору (<https://youtu.be/WjbEyFtdbU>). Першою відмінністю від еталону, що формує інтерпретаційну концепцію солоспіву, стала тривалість звучання, яке збільшено до 1'40", що відповідно до крайнього лаконізму твору є суттєвим. Уповільнення створює інший темпоритм музичного наративу, і на перший план виходить не нервова хворобливість зі сплеском-вибухом в кульмінації, а більш врівноважений емоційний стан з мінімальними градаціями. У вокальній партії Н. Полікарпова віддає перевагу кантиленності, декламаційний елемент, що є однією з ключових ознак музики модернізму, відходить на другий план. Традиційно для сучасних інтерпретацій солоспіву «Говори, говори!» співачка наприкінці уповільнює темп. Таким чином констатуємо, що інтерпретація харківської співачки солоспіву В. Косенка «Говори, говори!» тяжіє скоріше до романтичної естетики, ніж модерністської. Від цього виконання не втратило художньої переконливості, однак воно знаходиться у полоні образу «романтичного» Косенка, що не повною мірою збігається зі змістом його музики.

У виконанні львівської оперної співачки Антоніни Лісогорської (<https://youtu.be/aCLezZYt0CE>), представленій публіці у 2024 році (концертмейстер – Катерина Поліщук), також близька до романтичної естетики. Час звучання твору – 1'35", що є довшим, ніж еталонне, і загальний темпоритм є уповільненим. Вокалістка віддає перевагу кантиленності, а декламаційний компонент відходить на другий план. Втім, це виконання не є чисто романтичним, адже амплітуда емоційних градацій є широкою: в кульмінаційній зоні напруження є більш високим за рахунок посилення динаміки і прискорення темпу, хоча й не досягає потужності екстатичного вибуху. Підкреслимо, що виконання А. Лісогорської є художньо довершеним і розкриває романтичну грань музики В. Косенка, модерністські є риси музики композитора виявлені частково.

Цікавою є інтерпретація київської співачки Людмили Ларікової (концертмейстер – Ірина Шестеренко), представлена київській публіці 2019 року (<https://youtu.be/9RsmI2qv9HA>).

be/cVFzZuWRvEc). Виконавицею було обрано повільний темп, час звучання солоспіву – 1'40". Відповідно, інтерпретація за темпоритмом, відсутністю деталізованих емоційних градацій з екстатичним вибухом в кульмінації тяжіє до романтичної, однак в цілому це трактування солоспіву не є чисто романтичним і має багато модерністських рис. Попри підкреслену кантиленність у вокальній партії, співачка приділяє увагу донесенню слів тексту, тобто декламаційному елементу, також вона доповнює спів елементами театралізації при створенні образу ліричної героїні. Також виконання Л. Ларікової відзначено найбільшою кількістю рубато, і за рахунок частоті зміни темпу її інтерпретація виходить за межі чисто кантиленної виконавської парадигми. Таким чином, солоспів «Говори, говори!» у виконанні камерного дуєту Л. Ларікової та І. Шестеренко є однією з форм подолання романтичної традиції інтерпретування косенківських творів через додавання елементів театралізації та завдяки новаціям у співвідношенні кантиленного та декламаційного.

Окрім інтерпретацій співачок із багаторічним концертним досвідом, увагу привертають виконання молодих вокалісток, які формують нові тренди трактувань косенківських солоспівів. Виконання солістки Хмельницького драматичного театру Ірини Федоровської (<https://youtu.be/iGFPPDiQ18>), що репрезентує київську виконавську школу, яке було презентовано публіці у 2020 році (концертмейстер – Андрій Герасимюк), підкреслює модерністські риси косенківського солоспіву. Час звучання твору – 1'30", що наближає його до еталонного. Співачка повертається до традиції декламаційного виконання солоспівів доби модернізму, створюючи рівновагу між кантиленою та декламацією. Донесенню змісту слів також допомагають темпові рубато, хоча в цілому відхилень у темпі є небагато, переважно наприкінці твору, що характерно для української виконавської традиції. Вирішення кульмінаційної зани близьке до інтерпретації А. Лісогорської, яке відзначено емоційним підйомом, однак не повною мірою передає емоційне піднесення та екстатичний стан. Виконання І. Федоровської має риси театралізації, однак вона є поміркованою, доповнюючи створення художнього образу ліричної героїні.

Виконання молоді вокалістки Анастасії Високої (концертмейстер – Марія Бойченко) 2024 року, що є представницею не лише київської вокальної школи, а й німецької (співачка нині навчається у Фрайбурзькій вищій школі музики), вносить нові фарби в інтерпретацію солоспіву «Говори, говори!» (<https://youtu.be/ujm-mRZQW58>). Час звучання твору – 1'40", що характерно для інтерпретації романтичного типу. Відповідно до української виконавської традиції, молода співачка відмовляється від екстатичної кульмінації, віддає пріоритет вокальному началу, використовує темпові рубато наприкінці твору. Проте підкреслена беземоційність та характер звуку, що частково нагадує старовинний вокал, виводить на перший план неокласичні риси косенківської музики, які проявилися у творчості композитора пізніше, у 1930-х роках. Важко сказати,

чи неокласичне забарвлення стало свідомим кроком у створенні музичного образу, чи на виконання вплинула німецька вокальна школа, однак це рішення є цікавим і перспективним, оскільки відкриває нові грані музики В. Косенка та по-новому вписує його в контекст мистецтва доби модернізму.

Отже, в українській виконавській традиції XXI століття в цілому переважає романтична інтерпретація солоспіву «Говори, говори!» В. Косенка, ознаками якої є уповільнений темпоритм, відмова від передачі повноти передачі емоційних відтінків та екстатичності в кульмінації, перевага вокальності над декламаційністю. Еталонне виконання Б. Руденко меншою мірою відбилося на українських інтерпретаціях солоспіву. Сьогодні виконавиці прагнуть подолати романтичну концепцію виконання твору, що базується на хибному тлумаченні творчості композитора як романтика, а не модерніста, яке довгий час нав'язувалося в українському музикознавстві. Найбільш плідним у цьому напрямі, на нашу думку, є повернення до еталонного виконання Б. Руденко, але на основі інтерпретаційного досвіду XXI століття, а саме посилення театралізованого компонента, більш часте використання рубато, звертання до естетики неокласицизму.

Солоспів «Сумний я» також відноситься до житомирського періоду творчості В. Косенка, він був написаний у 1922 році і при житті композитора не друкувався. Сьогодні цей твір є часто виконуваний як на оригінальний лермонтовський текст, так і у перекладі Л. Первомайського. Відповідно до естетики модернізму солоспів відзначається лаконічністю, хоча й дещо довший, ніж попередній: час звучання в еталонному виконанні Бели Руденко становить 2'. Також більш окресленими є структурні частини солоспіву, який має риси тричастинності, однак точніше цю форму варто окреслити як концентричну (АВСВА), де крайні розділи (А) – інструментальний вступ та кода, а вокальна частина солоспіву утворює тричастинну форму з дещо видозміненим повтором (фактично ВСВ₁). Солоспів «Сумний я» має більше романтичних алюзій, адже його форма та контрастність образів між крайніми та середнім розділом скоріше нагадують твір романтичної доби, як і характер мелодики, що є більш вокальною, однак у середньому розділі композитор звертається до екстатичності, тим самим виводячи твір із романтичної парадигми, надаючи йому виразних модерністських рис.

Виконання Бели Руденко 1971 року (https://youtu.be/uDBI8rcMR_U), представлене на вже згаданій раніше платівці, відповідає засадам модерністського мистецтва: у вокальній партії відчутна декламаційність, хоча й меншою мірою, оскільки мелодика передбачає приділення особливої уваги кантиленності; кульмінація відзначена емоційним сплеском, який має виразну екстатичну природу. Інтерпретація має усі ознаки еталонного виконання, адже відзначено високим художнім рівнем і відповідністю стилю модернізму.

Також варто відзначити, що запис було здійснено та видано не в Україні, оскільки за часів СРСР тут не було жодної студії грамзапису, і виконання косенків-

ських солоспівів українською мовою при наявності російськомовних оригіналів за межами УРСР було певного роду викликом. Тому в цьому контексті в незалежній Україні архаїчним виглядає інтерпретація цього твору російською мовою, що було донедавна поширене в українській виконавській практиці. Саме так виконують солоспів «Сумний я» провідні українські оперні виконавці – Роман Майборода (2010-ті роки, концертмейстер – Наталія Королько), Тарас Штонда (2009, концертмейстер – Анастасія Титович), Дмитро Агеєв (2010-ті роки, концертмейстер – Ліана Косович). Не ставлячи під сумнів художній рівень їх інтерпретацій, який є надзвичайно високим, відзначимо їх невідповідність українському контексту. Усі вони не лише не використовують чудовий переклад Л. Первомайського, а й апелюють до романтичної традиції вокальної лірики сусідньої держави, позбавляючи твір В. Косенка національних рис. Якщо ж вивести за дужки мовний чинник і зосередитися на музиці, то два з трьох виконань посилюють романтичну складову, повністю виводячи твір із модерністського контексту. Це пов'язано передусім зі збільшенням часу звучання за рахунок уповільнення темпу: солоспів у виконанні Р. Майбороди звучить 2'20" (<https://youtu.be/ArDe4-4G0Fo>), Т. Штонди 2'40" (<https://youtu.be/Nv0qKgCRCLs>), Д. Агеєва 2'35" (https://youtu.be/QN_70_HwVoE). Щодо кульмінації та передачі музичної екстастики, то лише виконання Р. Майбороди передає повною мірою широту емоційних градацій косенківського твору, в тому числі екстатичний сплеск, у інших виконавців контраст між крайніми та середнім розділом є суттєвим, однак він не передає повну амплітуду емоційних станів – від сумної оповіді до екстатичного вибуху.

У виконанні Ірини Федоровської 2020 року (концертмейстер – Андрій Герасимюк) модерністські риси виступають більш виразно. Час звучання солоспіву – 2'15" (<https://youtu.be/o8HLwL6CyJg>), кульмінація відповідає еталонній інтерпретації, передаючи екстатичний стан, посилено декламаційний компонент у вокальній партії. Більш традиційною є інтерпретація (<https://youtu.be/MyX0a7zUjro>) молодого одеського співака Олексан-

дра Філіппова (концертмейстер – Катерина Єремєєва, 2021), де виконавець трактує косенківський твір як романтичний (час звучання – 2'25", мала градація емоційних станів, відсутня екстатична кульмінація).

Отже, солоспів В. Косенка «Сумний я» в українській виконавській практиці найчастіше інтерпретується як романтичний, що пов'язано з особливістю будови твору та його мелодикою, які апелюють до музики романтизму. Однак косенківський твір має не менш виразні модерністські риси, а саме багатство емоційних градацій, в тому числі екстатичний стан, які передаються далеко не усіма виконавцями попри авторські вказівки. Еталонна інтерпретація Б. Руденко, на жаль, не стала дороговказом для українських вокалістів, які віддають пріоритет романтичній естетиці.

Висновки. Камерно-вокальна творчість В. Косенка тривалий час українськими музикознавцями інтерпретувалися в контексті музики романтизму, що наклало відбиток на її виконавську інтерпретацію. Попри еталонні виконання Б. Руденко солоспівів «Говори, говори!» та «Сумний я», в яких передано модерністське світовідчуття композитора, а саме витончений ліризм, рухливість у передачі емоційних станів, серед яких – нервовість, збудженість, екстатичність, глибокий сум та меланхолія, в українській концертній та навчальній практиці ХХІ століття пріоритетною стала романтична інтерпретація цих творів. Вона передбачає перевагу кантиленності над декламаційністю, звуження емоційної палітри, уповільнення темпу та відмова від екстатичної кульмінації. Тракткування косенківських творів як модерністських є скоріше винятком, ніж правилом, однак елементи естетики модернізму, як-то посилення декламаційного компонента, театралізація, передача тонких градацій емоційних станів. Подолання виконавської інерції, безумовно, стане поштовхом для переосмислення не лише творчого доробку В. Косенка як композитора-модерніста, а й змінить уявлення про український модернізм у цілому та дасть поштовх для оновлення підходів до інтерпретації музики модернізму в постмодерну добу.

Література:

1. Баланко О. М. Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ – початку ХХІ ст. як виконавський феномен: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2016. 246 с.
2. Вавренчук І. А. Сецесійні акценти у вокальній ліриці В. Косенка. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2012. № 3. С. 140–146.
3. Даценко В. П. Особистісні детермінанти творчої індивідуальності Віктора Косенка: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2021. 199 с.
4. Довженко В. В. С. Косенко: нарис. Київ: Мистецтво, 1949. 140 с.
5. Олійник О. С. В. Косенко: популярний нарис. Київ: Муз. Україна, 1989. 62 с.
6. Ржевська М. Ю. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи: монографія. Київ: Автограф, 2005. 352 с.
7. Стецюк Р. М. Віктор Косенко. Київ: Муз. Україна, 1974. 56 с.
8. Харандюк Н. Т. Діалог як принцип жанроутворення та форма буття камерно-вокального твору (теоретичний та виконавський аспекти): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2011. 247 с.

References:

1. Balanko, O. M. (2016). *Ukrainska kamerno-vokalna muzyka kintsia XX – pochatku XXI st. yak vykonavskiy fenomen* [Ukrainian chamber vocal music of the late 20th – early 21st centuries. as a performing phenomenon]. *Candidate thesis*. Kyiv. 246 p. [in Ukrainian].

2. Vavrenchuk, I. A. (2012). Setsesiini aktsenty u vokalnii lirytsi V. Kosenka [Seccession priorities in vokal lyric by V. Kosenko]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serii: Mystetstvoznavstvo*, 3, pp. 140–146 [in Ukrainian].
3. Datsenko, V. P. (2021). Osobystisni determinanty tvorchoi indyvidualnosti Viktora Kosenka [Personal determinants of Victor Kosenko's creative individuality]. *Candidate thesis*. Kyiv. 199 p. [in Ukrainian].
4. Dovzhenko, V. (1949). V. S. Kosenko: narys [V. S. Kosenko: essay]. Kyiv: Mystetstvo. 140 p. [in Ukrainian].
5. Oliinyk, O. S. (1989). V. Kosenko: populiarnyi narys [V. Kosenko: popular essay]. Kyiv: Muz. Ukraina. 62 p. [in Ukrainian].
6. Rzhevska, M. Yu. (2005). Na zlami chasiv. Muzyka Naddnyprianskoi Ukrainy pershoi tretyny XX stolittia u sotsiokulturnomu konteksti epokhy [At the turn of the times. Music of the Dnipro Ukraine of the first third of the 20th century in the sociocultural context of the era]. Kyiv: Avtohrad. 352 p. [in Ukrainian].
7. Stetsiuk, R. M. (1974). Viktor Kosenko [Viktor Kosenko]. Kyiv: Muz. Ukraina. 56 p. [in Ukrainian].
8. Kharandiuk, N. T. (2011). Dialoh yak pryntsyyp zhanroutvorennia ta forma buttia kamerno-vokalnoho tvoruu (teoretychnyi ta vykonavskyi aspekty) [Dialogue as the principle of genre creation and the form of being of a chamber vocal work (theoretical and performing aspects)]. *Candidate thesis*. Lviv. 247 p. [in Ukrainian].

КОМПОЗИТОРСЬКО-ВИКОНАВСЬКА ТВОРЧІСТЬ КИТАЙСЬКОЇ СПІВАЧКИ СА ДІН ДІН В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

Чжан Цзєлінь,

здобувачка вищої освіти третього (освітньо-наукового) рівня
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0009-0000-0037-0886

В умовах глобалізації вокального мистецтва сучасною тенденцією є руйнування національної своєрідності та уподібнення виконавської практики співаків незалежно від національності чи мови виконання. Разом з цим попри означену тенденцію в умовах активного розвитку китайське вокальне мистецтво зберігає значну різноманітність як у сенсі стилістики, так і у виконавських стилях. Серед самотніх китайських стилів виокремлюється «тибетський», у якому поєднується традиційна тибетська вокально-виконавська традиція та сучасне академічне виконавство, тому актуальним є дослідження представників цього стилю. У статті розглядається композиторсько-виконавська творчість композитора, продюсера та співачки Са Дін Дін, яку можна вважати одним з найяскравіших представників «тибетського стилю». Також стаття містить аналіз змісту та тематики авторських пісень Са Дін Дін, який більшою мірою відповідає традиціям тибетської народної музики, а також вокально-виконавського стилю, який позначається поєднанням багатьох різноманітних технік звуковидобування та виконавських прийомів. У статті розглянуто пісні «Все росте», за яку Са Дін Дін отримала нагороду «BBC Radio 3 Awards for Worlds Musik»; «Старий біля річки Сілін», у якій співачка використала вигадану нею власну мову; «Lucky day», матеріалом для якої стала «Ода до радості» Л.В. Бетховена, а також відео-кліп на пісню «Мрію, щоб навесні прилетіла ластівка», у якому простежується володіння співачкою традиційним китайським жестом. Робиться висновок про те, що композиторсько-виконавська діяльність Са Дін Дін є синтетичною і оригінальним явищем не лише в межах китайського, але і у загальносвітового вокального мистецтва. Синтез у творчій діяльності співачки різних музичних традицій та національних продукує унікальні вокальні твори, які здобувають винагороди міжнародного рівня і залишаються предметом актуальних музикознавчих досліджень.

Ключові слова: Са Дін Дін, «тибетський стиль», «Все росте», «Мрію, щоб навесні прилетіла ластівка», «Lucky day», мантра.

Zhang Jieli. Composing and performing creativity of the Chinese singer Sa Ding Ding in the context of modern musicology

In the conditions of the globalization of vocal art, the current trend is the destruction of national identity and the assimilation of singers' performance practice, regardless of nationality or language of performance. At the same time, despite this trend in terms of active development, Chinese vocal art retains a significant diversity both in terms of stylistics and performance styles. Among the original Chinese styles, the "Tibetan" stands out, which combines the traditional Tibetan vocal-performance tradition and modern academic performance, so the research of representatives of this style is relevant. The article examines the compositional and performing work of the composer, producer and singer Sa Ding Ding, who can be considered one of the brightest representatives of the "Tibetan style". The article also contains an analysis of the content and themes of Sa Ding Ding's original songs, which are more in line with the traditions of Tibetan folk music, as well as the vocal performance style, which is characterized by a combination of many different sound production techniques and performance techniques. The article examines the song "Everything Grows", for which Sa Ding Ding won the BBC Radio 3 Awards for Worlds Musik; "The Old Man by the Silin River", in which the singer used her own invented language; "Lucky day", the material for which was "Ode to Joy" by L.V. Beethoven, as well as a video clip for the song "I dream that a swallow will fly in the spring", which shows the singer's mastery of a traditional Chinese gesture. It is concluded that the compositional and performing activity of Sa Ding Ding is a synthetic and original phenomenon not only within the boundaries of Chinese, but also in the global vocal art. The synthesis in the singer's creative activity of various musical traditions and national ones produces unique vocal works that win awards at the international level and remain the subject of current musicological research.

Key words: Sa Ding Ding, "Tibetan style", "Everything grows", "I dream that a swallow will fly in the spring", "Lucky day", mantra.

Вступ. Вокальне мистецтво в сучасному глобалізованому світі позначається загальною тенденцією до розмиття національних відмінностей, нівелювання виконавських особливостей, диверсифікації музичних традицій, які складають основу вокально-виконавської творчості та уніфікації виконавської практики у багатьох країнах, що значною мірою зменшує його різноманітність в умовах сьогодення. Водночас сучасне китайське вокальне мистецтво позначається поряд зі швидкоплинним розвитком та запозиченнями елементів з мистецтва інших країн, збереженням значної національної різно-

манітності як стилістичною, так і персонологічною, що обумовлює формування різноманітних векторів у його дослідженні. Одним з найбільш самотніх стилів у китайському академічному вокальному виконавстві, який поєднує традиційну вокально-виконавську традицію Тибету та сучасне китайське вокальне мистецтво є так званий «тибетський». Серед представників означеного стилю найбільшої популярності набула співачка Са Дін Дін, творчий доробок якої є напрочуд різноманітним та цікавим як предмет ґрунтовного музикознавчого дослідження.

Матеріали та методи. Основу методології дослідження складають системно-аналітичний метод, який застосовується для уточнення рис тибетського стилю у композиторсько-виконавській творчості китайської співачки Са Дін Дін.

Результати. Для диференціації «тибетського стилю» та конкретизації специфічних рис означеного вокального стилю доцільним є, передусім, визначення тибетського музичного мистецтва, яке у нашому дослідженні розглядається як складне синтетичне культурне явище, яке містить не лише власне музичну складову, але і релігійну, фольклорну, літературну, які нашаровуються на побуту культуру.

Історично у тибетському регіоні починаючи з VII ст. н. е. поширювався буддизм, який став основою для утвореного пізніше ламаїзму. Саме релігійна музика стала важливою складовою ритуально-культового побуту Тибету, проте вона протягом довготривалого часу не вивчалася як самостійне явище [5, с. 7]. Формування в межах буддизму та ламаїзму різноманітних релігійних сект, серед відмінностей яких були, зокрема, використання різних стилів, жанрів, та вокальних форм, а також музичних інструментів або виконавських прийомів.

Незважаючи на суттєві відмінності, тибетська релігійна музика позначається визначеними спільними регіональними властивостями, за якими можуть бути об'єднані зразки тибетського музичного мистецтва. Передусім це використання для співу тибетської мови або санскриту, використання традиційних духових музичних інструментів (хьялінг, дьунг кар, дьунг чен) у поєднанні з ударними (нге-шунг, ральмо, дамеру тощо). Іншою характеристикою тибетської музики є певний обмежений перелік вокальних стилів та використання нижнього вокального регістру, а також невеликий діапазон (квінта) у поєднанні з різноманітною орнаментациєю. Конкретизація означених особливостей є напроцуд важливою, оскільки вони значною мірою збереглися і у китайському вокальному мистецтві сьогодення.

Поряд з релігійною музикою традиційний фольклор також суттєво впливав на музичну культуру Тибету. Різноманітність тематики тибетських народних пісень (природа регіону, незайманість і краса Тибету, побут місцевих жителів) є предметом окремих наукових досліджень, у яких підкреслюється, що зміст цих творів є символічним для тибетської культури [3, с. 95].

Струнні музичні інструменти, наприклад, скрипка та лютня (пяти- і шести-струнна) широко представлені у народній тибетській музиці, якій властивий також простий метроритм (розмір дві- і чотири чверті), достатньо повільний темп. Мелодичний рух переважно здійснюється за неширокими інтервалами (не більше квінти), а отже характеризується відсутністю різких регістрових стрибків. Мелодика містить переважно висхідні тетрахордові та хроматичні рухи, а також висхідно-низхідні інтервальні ходи.

Схарактеризована специфіка тибетського музичного мистецтва в його релігійному і народному проявах збе-

рігаються у певних проявах у сучасному китайському вокальному мистецтві. Серед сучасних китайських співаків, не всі з яких мають тибетське походження, можна виокремити цілу плеяду виконавців, які у своїй творчості запозичують різною мірою спадок тибетської музики, зокрема, Са Дін Дін, Лі Не, Пу Бе Цзя, Ян Цзінь Лань Цзе, Цзінь Ян Чжо Ма та інші. Проте найбільш яскравим представником китайського вокального мистецтва можна вважати Чжоу Пен, яка виступає під псевдонімом Са Дін Дін – співачка, хореограф, продюсер з м. Піндіншань, (Хенань).

У дитинстві Са Дін Дін жила в багатонаціональному середовищі в одному із монгольських селищ, де познайомилася з місцевими звичаями і традиціями, під впливом яких вона опанувала тибетську мову і санскрит та з раннього віку виявила зацікавленість у вивченні тибетського музичного мистецтва, танцю та літератури. Музичну освіту Са Дін Дін здобула в Академії мистецтв у м. Пекін, яка дозволила не лише опанувати спів, але і гру на традиційних музичних інструментах – гучжен і матоуцинь, та основи композиції. Збереження захоплення монгольською, тибетською та іншими етнічними культурами суттєво вплинуло на подальшу мистецьку діяльність Са Дін Дін та визначило одну з основних специфічних рис її стилю – широке використання музичних традицій (передусім, фольклорних) різних етнічних культур.

Творчі пошуки Са Дін Дін вказують на її прагнення до осягнення усіх світоглядних аспектів буддизму, а також зосередження на змісті пісень, присвячених китайській природі, особливостям життя і побуту різних китайських етносів, їх музичного фольклору, культурних традицій, а також взаємозв'язку цих тем.

При аналізі творчого доробку Са Дін Дін можна виокремити твори, у яких прослідковується вплив ідей китайської класичної філософії, даосизму, зокрема, щодо єдності «Неба» та «Людини», а також розуміння природи як макрокосму, в якому існує людина як мікрокосм. Дослідження світоглядно-естетичної складової у творчості Са Дін Дін є предметом окремих наукових досліджень [6], які обґрунтовують, як сприйняття Са Дін Дін музики як природної сутності екстраполюється в імітації деяких природних явищ та тварин [6, с. 96], що корелює з роллю митця у даосизмі як провідника естетичних ідеалів природи. Найбільш популярними піснями Са Дін Дін є авторські «Звернення до Неба і Землі», «Козеріг», «Мрію, щоб навесні прилетіла ластівка», а також «Усе росте» (музика – Са Дін Дін, слова – Гао Сяо Сун), «Квітка, що росте вільно» (музика – Са Дін Дін, слова – Пен Бо) та багато інших.

Серед найбільш характерних рис пісень Са Дін Дін виокремлюється своєрідне сучасне прочитання буддистської музичної культури, прикладом якого можна вважати, зокрема, є пісню «Усе росте», яка, передусім, за своїм вокально-виконавським стилем нагадує буддистську мантру [1, с. 350]. Саме за виконання цієї пісні Са Дін Дін у 2008 році здобула «BBC Radio 3 Awards for Worlds Musik», що можна вважати визначним досягненням для китайського виконавця. На подібність

з буддійською мантрою вказують, зокрема, багаторазові повторювання тексту, мелодекламаційність, що нагадує читання священного тексту мантри. Вокальна партія характеризується рухом мелодії у межах достатньо нешироких інтервалів, а також повторенням останніх звуків у вокально-декламаційних реченнях. Сучасне прочитання національної музичної традиції позначене додаванням чіткого ритмічного малюнку та європейських музичних інструментів (ударна установка, електронні інструменти тощо), що створює цікаве поєднання.

Серед особливостей виконавської манери Са Дін Дін у пісні «Усе росте» можна виокремити незмінний тембр голосу з гортанним звуковидобуванням та низьким тембром, що створюють враження цілковитої медитативної відчуженості.

Характерною особливістю репертуару Са Дін Дін є своєрідне використання у піснях мов: китайської, тибетської, англійської, санскриту, а також мови «лагу», яка була поширена на Соломонових островах. Наприклад, уже схарактеризована пісня Са Дін Дін «Усе росте» виконана на санскриті, що є в умовах сьогодення є практично унікальним для китайського вокального мистецтва.

Серед лінгвістичних аспектів у творчості Са Дін Дін необхідно зазначити також розробку своєї власної унікальної мови (близька до імітації звуків природи), що забезпечує більш виразну трансляцію почуттів та переживань у процесі виконання [2, с. 20]. Це обумовлене, зокрема, намаганням уникнути мовного бар'єру, що перешкоджає сприйняттю вокальної музики у міжнародному контексті. Власну мову співачка використала у іншій популярній пісні «Старий біля річки Сілінь», у якій тибетський стиль поєднується з горловим звуковидобуванням, твенгу та інших рис, що є характеризують зв'язок цієї пісні з традиційним музичним фольклором цього регіону. Зміст пісні рясніє імітаціями звуків живої природи: річки, гірської кози тощо.

Пісні, автором яких є Са Дін Дін, вирізняються різноманітністю використаного музичного інструментарію, який містить не лише етнічні (морінхур, дзвони – лін, бо), тибетські (шен, ганді), китайські (цинь, гучжен, піпа, ерху, жуань), але і іноземні класичні (фортепіано, скрипка, віолончель) та електронні (синтезатор, електрогітара, ударна установка) музичні інструменти.

Особливістю вокального виконавства Са Дін Дін є використання різноманітних виконавських прийомів та технік звуковидобування, що корелює з її прагненням у своїй творчості до синтезу різних музичних культур. Разом з тибетською та монгольською (наприклад, хумай) народними техніками звуковидобування, Са Дін Дін також послуговується китайською традиційною та європейською академічною технікою звуковидобування. У творах Са Дін Дін можна зустріти мікст, фальцет, гортанне звуковидобування, різні види мелодекламації, до якого іноді підмішується тванг та інші характерні призвуки, що робить її вокально-виконавський стиль автентичним. Окрім різних технік звуковидобування Са Дін Дін використовує великий арсенал

вокальних прийомів, зокрема, йодль, а також мелізматика, зокрема прийому «дянь гу чан фа» (у виконавському сенсі подібний до мордента з подовженим звучанням останнього звуку, який позначається особливим вібрато).

Вокально-виконавський стиль Са Дін Дін також є предметом окремих наукових досліджень [4], у яких також аналізується та характеризується тембр голосу співачки. Серед специфічних рис вокально-виконавського стилю Са Дін Дін виокремлюються не лише великий вокальний діапазон та особливий тембр, але і можливість використання різноманітних технік звуковидобування (китайської народної, етнічної, академічної) та вільно їх змінювати навіть в межах одного твору.

Поряд з власне вокально-виконавською, композиторською та продюсерською діяльністю Са Дін Дін також володіє хореографічною компетентністю. Значна частина сценічних концертних номерів та кліпів містять хореографічний супровід, й якому, зокрема, простежуються стилізації буддійських ритуалів. Окрім того Са Дін Дін опанувала мистецтво традиційного китайського жесту, прикладом до якого можна вважати кліп на пісню «Мрію, щоб навесні прилетіла ластівка», автором музики та слів до якої є сама співачка.

Серед особливостей діяльності Са Дін Дін можна також виокремити тенденцію до поєднання доволі віддалених одна від одної музичних та культурних традицій. Серед прикладів такого синтезу – пісня «Lucky day» – поєднання складових тибетської народної музики та року, а також пісня «Щось як тінь йде за тобою» (музика – Са Дін Дін, Л. В. Бетховен, слова – Са Дін Дін), яка за характером може розглядатися як певний мистецький діалог європейської музичної традиції та тибетської народної музики. Означений твір містить китайський переклад «Оди до радості» з фіналу дев'ятої симфонії Л. В. Бетховена. Попри певну парадоксальність такого поєднання воно яскраво ілюструє діалог європейського та китайського мистецтва, а також можливості їх синтезу в умовах сьогодення.

Висновки. Сучасне китайське вокальне мистецтво позначається складним синтезом різних національних музичних традицій. Прикладом означеної тенденції залучення національних музичних та виконавських традицій є так званий «тибетський стиль», який, у свою чергу, увібрав різноманітні релігійні та народні музичні традиції Тибету.

Рисами тибетської музичної традиції є використання багатьох традиційних духових, струнних та ударних народних інструментів, простий метроритм, повільний темп, а також невеликий діапазон для вокалу, в якому переважає низький тембр, а мелодика позначається різноманітною орнаментациєю.

Серед найбільш відомих китайських виконавців у «тибетському стилі» є композитор, продюсер і співачка Са Дін Дін, яка набула популярності не лише у себе на Батьківщині, але і далеко за її межами. З дитинства Са Дін Дін була інтегрована у багатонаціональне середовище та виявляла зацікавленість у опануванні тибетського музичного та хореографічного мистецтва.

цтва, санскриту, тибетської мови та літератури. Здобута профільна освіта стала основою для розвитку Са Дін Дін як композитора та виконавця. У спектрі тематики її пісень перебувають світоглядні складові даосизму, природа Тибету, що корелює з традиціями народної музики. Вокально-виконавський стиль характеризується поєднанням багатьох технік звуковидобування та виконавських прийомів, які характерні як для тибетського народного співу, так і для академічної традиції, а також залучення сучасних вокально-виконавських практик, що обґрунтовує інтеграцію у міжнародний мистецький простір і, водночас, збереження національних традицій.

Композиторсько-виконавська діяльність співачки Са Дін Дін є складним синтетичним оригінальним явищем не лише для китайського, але і світового вокаль-

ного мистецтва. Саме поєднання у творчості одного виконавця впливів різних музичних традицій та національних культур, які можуть бути доволі віддаленими одна від одної, дозволяє створювати унікальні музичні твори, які займають чільне місце у сучасному міжнародному мистецькому просторі та стають предметом досліджень сучасного музикознавства.

Найбільш перспективним напрямком для подальших досліджень є конкретизація впливу саме вокально-виконавського стилю Са Дін Дін на сучасне китайське вокальне мистецтво та виконавство, його музикознавчий аналіз та виокремлення національних складових, які забезпечують конкурентоспроможність пісень китайських артистів у загальносвітовому контексті.

Література:

1. Бойко А. М. Вплив фольклорних і релігійних музичних традицій на естрадно-вокальне мистецтво Китаю. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матеріали міжнародної наукової конференції (Харків, 23–24 листопада 2017 р.) / Харківська державна академія культури / відп. за вип. Н. М. Кушнарєнко. Харків: ХДАК, 2017. С. 350–351.*
2. Бойко А. М. Специфіка китайського вокального мовлення *Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців: матеріали XVIII Міжнародної науково-творчої конференції студентів та аспірантів (Харків, 22–23 березня 2018 р.) / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського / ред.-упоряд. М. Ю. Борисенко. Харків: Вид-во «Водний спектр Джі-Ем-Пі», 2018. С. 20–21.*
3. 潘祖君. 流行歌曲创作中的“藏族音乐元素”探究. *音乐探索*. 2012年. 第4期. 第95–101页. (Пань Цзюнь. Особливості втілення тибетської народної музики в китайській пісні. *Дослідження музики*. 2012. № 4. С. 95–101.)
4. 陈顿. 萨顶顶. 唱着东方的神秘. *中国文化*. 2009年. 第3期. 第81–82页. (Чень Дун. Са Дін Дін: спів про східний секрет. *Китайська культура*. 2009. № 3. С. 81–82.)
5. 赵培文. 中国流行音乐的两种趋势 *人民音乐*. 1986年. 第8期. 第7–8页. (Чжао Пей Вень. Дві тенденції в сучасній китайській музиці. *Народна музика*. 1986. № 8. С. 7–8.)
6. 于瑞, 席志武. 萨顶顶音乐创作的审美特征. *艺苑*. 2014年. 第1期. 95–98页. (Юй Жуй, Сі Чжи У. Естетика музичної творчості Са Дін Дін. *Мистецький сад*. 2014. № 1. С. 95–98.)

References:

1. Boyko, A. M. (2017). The influence of folklore and religious musical traditions on pop and vocal art of China. *Cultural studies and social communications: innovative development strategies: materials of the international scientific conference (Kharkiv, November 23–24, 2017) / Kharkiv State Academy of Culture / resp. for issue N. M. Kushnarenko. Kharkiv. Kharkiv State Academy of Culture.*
2. Boyko, A.M. (2018). The specificity of Chinese vocal speech. *Art and ways of understanding it in the research of young scientists: materials of the XVIII International scientific and creative conference of students and postgraduates (Kharkiv, March 22–23, 2018) / Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky / editor-in-chief. M. Yu. Borysenko. Kharkiv: "Water spectrum GM-P". 20–21.*
3. Pan Zu Jun. (2012). Peculiarities of the embodiment of Tibetan folk music in Chinese song. *The study of music*. №. 4. 95–101.
4. Chen Dong. (2009). Sa DinDin: a song about an eastern secret. *Chinese culture*. №. 3. 81–82.
5. Zhao Pei Wen. (1986). Two trends in contemporary Chinese music. *Folk music*. № 8. 7–8.
6. Yu Rui, Xi Zhi U. (2014). Aesthetics of Sa Dingding's musical creativity. *Art garden*. № 1. 95–98.

РАННЬОКЛАСИЧНИЙ КОНЦЕРТ ДЛЯ ТРУБИ З ОРКЕСТРОМ У МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРИ НІМЕЧЧИНИ

Чжан Цзіньцю,

аспірант кафедри музикознавства та культурології
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0009-0004-8040-4781

Стахевич Олександр Григорович,

доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри музикознавства та культурології
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0001-9261-4023

Мета статті – узагальнити розвиток ранньокласичного концерту для труби з оркестром у Німеччині, з'ясувати шляхи становлення класичної моделі жанру в другій половині XVIII століття. *Методологія дослідження* заснована на комплексному підході щодо вивчення трубного концерту у творчості композиторів Німеччини, спираючись на історико-культурологічний, герменевтичний, семантичний методи дослідження. Основними теоретичними методами роботи є: компаративний, біографічний, жанрово-стильовий, музично-теоретичний аналіз, систематизація, узагальнення.

Друга половина XVIII століття – період поступового занепаду трубного мистецтва кларіно. Попри це, у творчості композиторів Німеччини у цей час відзначаються певні досягнення в жанрі концерту для труби з оркестром. До нового класичного стилю належить концерт для труби з оркестром (близько 1740) Й. Б. Г. Неруди, що засвідчує його структура, тематизм, гармонічний план, введення каденцій, інструментальне викладення оркестрової та сольної партій. А в концерті для труби з оркестром D-dur Ф. К. Ріхтера хоча й використано бароковий тип тематизму та принципи інструментального викладення, однак його форма має більш вільні, розімкнені структури та характерну нову стилістику. У класицистському дусі вирішені тематизм та інструментальний супровід концерту для труби D-dur (1762) Л. Моцарта, попри те, що тональний план і форма твору є свідченням барокових традицій. Спираючись на барокові структури та інструментальне викладення у своєму концерті для труби з оркестром D-dur (1764) і Міхаель Гайдн. Однак інтонаційному строю його музики загалом притаманний класицистський характер. У зазначений період у Німеччині ранньокласичний концерт для труби з оркестром представлений у творчості ще багатьох митців (Й. Е. Альтенбург, Й. В. Гертель, Г. Рейттер-молодший та ін.). Але це був уже період занепаду блискучого жанру трубного концерту.

Ключові слова: концерт для труби з оркестром, композитори Німеччини, музичний простір другої половини XVIII століття, еволюція жанру, барокові традиції, натуральна труба, мистецтво кларіно, ранньокласичні зразки.

Zhang Jinqiu, Stakhevych Oleksandr. Early classical Trumpet Concert with Orchestra in the musical space of Germany

Statement of the problem. The second half of the 18th century is the period of gradual decline of the clarino trumpet art. Despite this, certain achievements in the genre of Trumpet Concerto with Orchestra are noted in the work of German composers at this time.

The purpose of the article is to summarize the development of the early classical Trumpet Concerto with Orchestra in Germany, to find out the ways of the formation of the classical model of the genre in the second half of the 18th century.

The research methodology is based on a comprehensive approach to the study of the Trumpet Concerto in the works of German composers, based on historical-cultural, hermeneutic, semantic research methods. The main theoretical methods of work are: comparative, biographical, genre-style, music-theoretical analysis, systematization, generalization.

Research results, conclusions. The new classical style includes the Trumpet Concerto with Orchestra (about 1740) by J. B. G. Neruda, which is evidenced by its structure, themes, harmonic plan, introduction of cadences, and instrumental presentation of the orchestral and solo parts. And in the Concerto for Trumpet with Orchestra in D-dur by F. X. Richter, although the baroque type of thematism and principles of instrumental exposition are used, its form has freer, open structures and a characteristic new style. The theme and instrumental accompaniment of L. Mozart's trumpet concerto in D-dur (1762) were decided in the classicist spirit, despite the fact that the tonal plan and form of the work are evidence of baroque traditions. Michael Haydn also drew on Baroque structures and instrumentation in his Trumpet Concerto with Orchestra in D major (1764). However, the intonation structure of his music generally has a classicist character. During the mentioned period in Germany, the early classical concerto for trumpet with orchestra was presented in the work of many more artists (J. E. Altenburg, J. W. Hertel, G. Reiter Jr. and others). But this was already the period of decline of the brilliant genre of the trumpet concerto.

Key words: Trumpet Concerto with Orchestra, German composers, musical space of the second half of the 18th century, evolution of the genre, baroque traditions, natural trumpet, clarinet art, early classical examples.

Вступ. До середини XVIII століття у європейській інструментальній музиці відбувається низка кардинальних змін, що виводять її на новий рівень розвитку, завершившись зміною барокової стилістики на класичну.

Основними чинниками цих змін були: формування оркестрової фактури за чотириголосним принципом (опора на струнну групу, відмова від *basso continuo*); зміна інструментарію (барокові віоли витискувались

сімейством скрипкових, а клавір – фортепіано) та відпрацювання нових композиційних структур і засобів виразності, відповідних до нового музичного стилю класицизму. Все це обумовило відповідні перетворення в інструментальній музиці, де на перше місце виходить симфонія, отже, в середині XVIII століття жанр концерту поступається їй своїм пріоритетним місцем.

Характеризуючи такий стан, дослідник еволюції жанру трубного концерту Б. Мочурад відзначає: «Основним принципом формування класичного концерту, основним фактором розвитку стала його взаємодія зі симфонією, що порівняно швидко завоювала провідні позиції в розвитку оркестрової музики» [3]. Однак в цьому процесі були і позитивні сторони, а саме: «Наслідком освоєння симфонічного методу стало народження нових форм, і насамперед сонатної. Саме ця форма стає традиційною для перших частин сольного інструментального концерту» [там само].

Однак, поряд із загальним розвитком інструментальних жанрів і форм, друга половина XVIII століття стала періодом занепаду барокового трубного мистецтва. Звучання кларіно, що було певним символом аристократичної придворної культури, у класичний період стало невідповідним духу і вимогам нового стилю. А разом із забуттям творчості композиторів барокової доби, у незагребуваності труби негативну роль відіграла і конструкція натурального інструменту, на якому не можливо було відтворити хроматичний звукоряд.

Отже, композитори класичного періоду використовували трубу здебільшого в оркестрі (переважно в середньому регістрі для підтримки ритму та виконання епізодів фанфарного чи сигнального характеру). Насамперед залучали натуральну трубу *pricipale*, оскільки яскраве різке звучання *clarino* не відповідало характеру й тембральним еталонам класичної музики. Все це згодом призвело до втрати барокових концертних традицій.

Матеріали і методи. Загалом жанру трубного концерту та концертного репертуару для труби другої половини XVIII століття не приділено належної уваги музикознавців. Деякою мірою ці питання відображені у працях з історії інструментального концерту, зокрема у розвідках зарубіжних авторів Г. Енгеля (*H. Engel*) [5], М. Т. Райдера (*M. T. Roeder*) [10], Е. Тарра (*E. H. Tarr*) [11] та ін. У вітчизняному музикознавстві дослідження особливостей інструментального, у тому числі трубного концерту здійснювали В. Горбаль [1], В. Громченко [2], Б. Мочурад [3], В. Ракочі [4] та ін. Однак розвиток та жанрово-стильові особливості концерту для труби з оркестром ранньокласичного періоду в окремій праці не розглядалися. Це зумовлює актуальність і новизну теми даної статті та визначає її наукове спрямування,

Мета статті – узагальнити розвиток ранньокласичного концерту для труби з оркестром у Німеччині, з'ясувати шляхи становлення класичної моделі жанру в другій половині XVIII століття.

Методологія дослідження заснована на комплексному підході щодо вивчення трубного концерту у творчості німецьких композиторів із залученням

історико-культурологічного, герменевтичного та семантичного методів дослідження. Основними теоретичними методами роботи є: компаративний, біографічний, жанрово-стильовий, музично-теоретичний аналіз, систематизація, узагальнення.

Результати. Трубний концерт у класичний період отримав певний розвиток лише в Німеччині, де були сильними традиції духової музики. Чудовим зразком ранньокласичного трубного концерту в німецькій музиці є твір **Йоганна Баптиста Георга** (Яна Кржтителя Їржи) **Неруди** (*Johann Baptist Georg Neruda*, 1708–1780). Цей чеський класичний композитор, скрипаль та віолончеліст народився у Богемії, освіту здобув у Празі, де грав на скрипці в театральному оркестрі [7]. Маючи репутацію гарного скрипаля й диригента переїхав до Німеччини, де працював концертмейстером в Дрезденському придворному оркестрі. Й. Б. Г. Неруда був плідним композитором, у доробку якого: комічна опера, 18 симфоній, 14 інструментальних концертів, велика кількість сонат, духовної музики тощо. Нині найвідомішим його твором є Концерт для труби та струнного оркестру *Es-dur*. З довідкових джерел дізнаємося, що твір був написаний для Йоганна Георга Кнехтеля [7].

Створений близько 1740 року концерт Й. Б. Г. Неруди первісно був призначений для старовинної натуральної валторни (*corno da caccia*)¹. Сьогодні популярна його версія для труби зі струнним оркестром². Твір складається з трьох частин: I – *Allegro*; II – *Largo*; III – *Vivace*, які йдуть без перерви *attacca*. За характером ця музика – царина галантного стилю, де переважають танцювальні ритми, легкість, грайливість образів, що вдало підкреслює тембр солюючого інструменту.

Перша частина починається експозицією у струнних, після повторення якої у соліста несподівано з'являється друга синкопована тема, що має характер зв'язуючої. Вона більш граціозна, чому сприяє значна кількість прикрас, але разом із синкопованою мелодикою це становить певну складність для виконавців. У акомпанементі, поряд з класичним остінатним ритмічно-гармонічним рухом, подекуди появляються барокові фігурації *basso continuo*.

Розробка починається за бароковими нормами з домінанти (*B-dur*), далі відбувається тональне відхилення у паралельний мінор (*c-moll*), що надає музиці ледь щемливого характеру. В репризі партія труби значно варіюється та скорочується, в кінці додається віртуозна каденція, що завершується оркестровим відіграшем. У тутійних епізодах оркестрова фактура є доволі насиченою, однак під час проведення тематизму у солюючого інструменту оркестр виконує суто супроводжуючу функцію.

У другій частині (*Largo*) первісна тональність *Es-dur* не змінюється, це надає трубі змогу панувати в її сольних проведень. Як і в першій частині тема

¹ Цей інструмент не був валторною як такою, він уже давно вищів з ужитку духовиків.

² Див. : *Johann Baptist Georg Neruda. Concerto for trumpet and strings/ URL : <http://ru.instr.scorsor.com/C/%d0%a2%d1%80%d1%83%d0%b1%d0%b0/Johann+Baptist+Georg+Neruda/%d0%92%d1%81%d0%b5/Alphabeticly.html>*

тут проводиться по чергово: спочатку в оркестрі, а потім у соліста. Музика має пасторальний характер, переплетіння інструментальних ліній у струнних надає особливої пластичності тематизму. Згодом це відтворюється і в партії сольного інструменту. Виокремлення в партії труби двох каденційних зон, віртуозні пасажі яких нагадують звучання ріжка вдаліні, додає цій музиці зображальності, підкреслюючи її основний елегійно-пасторальний характер.

Третя частина (*Vivace*) – типовий для ранньокласичних фіналів менует, синкопована мелодика якого перегукується із синкопованим тематизмом першої частини. Імпровізаційність музики виражається в раптових змінах у темпі та фразуванні, чергуванні легато і стакато, варіаційному розвитку тематизму. Три розділи форми фіналу побудовані за тією ж схемою, що й інші частини концерту. Експозиція проводиться двічі: спочатку в оркестрі, а за другим разом – у соліста. Подвійно побудовані й розробкові розділи, тематизм яких викладено у паралельному мінорі (*c-moll*). У репризах тип подвійного проведення тематизму зберігається, але мелодика значно варіюється. Каденція труби у фіналі, як і в попередніх частинах, є імпровізаційним «висказуванням» сольного інструменту в музичному діалозі з оркестром.

Німецьким композитором чеського походження був **Франц Ксавер Ріхтер** (*Franz Xaver Richter*, 1709–1789), який народився у Моравії, де отримав освіту в єзуїтській семінарії, а завершив навчання музиці в Італії та у Відні. У 1740 році зайняв місце заступника капелмейстера у Кемптені. Від 1747 року виконував обов'язки скрипаля, співака (бас) та композитора у придворній капелі у Мангеймі. За традицією наставництва, встановленою в капелі, був вчителем Карла Стаміца, Фердинанда Френцля та Йозефа Мартіна Крауса. З 1769 року до кінця життя мешкав у Страсбурзі, де певний час обіймав посаду капелмейстера кафедрального собору [6]. Творчість Ф. К. Ріхтера належить до так званої «мангеймської школи», діяльність якої мала велике значення у становленні жанру симфонії та сонатно-симфонічного циклу, затвердивши у цілому перехід від барокової музики до класичної.

У композиторському доробку Ф. К. Ріхтера ораторія, 2 кантати, «*Te Deum*», 33 меси, 3 реквієми; 2 пасіони, 38 мотетів, 16 псалмів, ламентатії та інші духовні твори. Не менш плідною є його інструментальна творчість, що становить близько 70 симфоній, низку концертів для чембало та інших інструментів з оркестром, 12 тріо сонат, 6 дуетів для двох флейт, 6 струнних квартетів, 6 сонат для флейти або скрипки *solo* та *basso continuo* тощо [6]. Композиторській манері Ф. К. Ріхтера притаманні ознаки галантного стилю, поряд з передкласичними елементами. До середини XIX століття популярним був його посібник з гармонії та композиції (нім. «*Harmonische Belehrungen*»).

Трубний концерт *D-dur* Ф. К. Ріхтера призначений для *Clarino*, *Strings* та *Continuo*³. Це одразу відсилає до барокового мистецтва: сольний інструмент, позначений

як кларіно, а супровід струнних – з континуо. Однак музика, сповнена барокової вітальності, не позбавлена класичних образів. Тематизм експозиції типовий для представників ранньокласичної школи: відчутна чітка тональна опора, мелодика має складну ритмічну організацію, інструментальне викладення основної теми та супроводу поліфонізовано, ця діалогічність надалі спостерігається і при вступі сольного інструменту.

Перша частина – *Allegro moderato* – починається оркестровою експозицією, але з початком другої теми вступає труба і тільки після цього проводить основну. Далі в якості розробки слідує повтор експозиції у доміантовій тональності *A-dur*, що завершується невеликою каденцією сольного інструменту. В репризі до оркестрового проведення теми вкрапляються «сигнальні» елементи сольного інструменту, а також скорочується друге проведення основної теми. Отже, будова першої частини не є сонатною, оскільки теми не контрастують і не отримують розробки. Як і в концерті Й. Б. Г. Неруди, її форма наближена до тричастинності арії *da capo*.

Тональність другої частини (*Andante*) не змінюється, але одразу наповнюється тональними відхиленнями, що увиразнюють граціозну пластичну тему, схожу на барокову арію. З другої фрази у перших та других скрипок починається імітаційне секвенціювання, характерне для барокового ансамблевого викладення. Третя фраза розгортається у дуеті перших та других скрипок з фігурованим басом *continuo*. У репризі розділу труба вступає зі своєю контрапунктичною мелодією, що містить інтонації основної теми першої частини. У солюючого інструменту перша фраза збільшена двічі за рахунок додавання гамоподібних пасажів та кадансування в партії труби перед проведенням другої імітаційного складу фрази в оркестрі. Оркестрове проведення третьої фрази після вступу солюючого інструменту отримує незвичайний розвиток протягом 26 тактів. Інструментальна фактура тут переважно поліфонічно-діалогічна з елементами імітації та характерних інтонацій «зітхань». Завершується друга частина оркестровою репризою експозиції, яка подана з незначним варіюванням.

У третій частині – *Allegro*, хоча й не виписана зміна тональності, але фактично весь матеріал викладений в *A-dur*. Експозиція фіналу за класичними нормами проводиться в оркестрі, труба вступає тільки в репризі (т. 49). Характер тематизму, в основі якого фугована тема та «закличні» інтонації в партії сольного інструменту, відповідає всім еталонам барокового трубного мистецтва. В партії труби застосовується крайній верхній регістр, аж до 21-22 обертоноу (e^3 , f^3). Кінець твору завершується фанфарами труби.

Автором трубного концерту був **Йоганн Георг Леопольд Моцарт** (*Johann Georg Leopold Mozart*, 1719–1787) – австрійський скрипаль і композитор, батько і вчитель геніального Вольфганга Амадея Моцарта. Предки Леопольда ніякого відношення до музики не мали, а сам він вивчав теологію в Зальцбурзькому університеті. Однак при тому опановував гру на скрипці та органі, а згодом вивчав композицію

³ Див.: Richter, Franz Xaver Trumpet Concerto in D major. URL :[https://imslp.org/wiki/Trumpet_Concerto_in_D_major_\(Richter%2C_Franz_Xaver\)](https://imslp.org/wiki/Trumpet_Concerto_in_D_major_(Richter%2C_Franz_Xaver))

у *Collegium musicum* в Аугсбурзі, після чого вирішив присвятити себе музиці. У 1757 році завдяки своїй професійності, Л. Моцарт був запрошений на посаду придворного композитора Зальцбургської капели (з річною платнею 250 флоринів) [8].

У доробку Л. Моцарта налічуються меси, кантати, ораторії, симфонії, інструментальна музика, численні п'єси для клавесина та органу тощо. Він був природженим педагогом, й залишив популярну скрипкову школу гри, яка тривалий час вважалась кращим керівництвом з гри на цьому інструменті, а у зв'язку з поширенням у ХХ столітті історично інформованого виконавства не втратила актуальності й сьогодні. Концерт Л. Моцарта для труби, струнних та клавіру *D-dur* (1762)⁴ свідчить про нове трактування цього жанру, адже твір має двочастинну форму: перша частина – *Adagio*, друга – *Allegro moderato*.

Характер першої частини – *Adagio* – вирішений у традиціях «плернерної» музики. Широка, розлога тема експозиції, яка складається з трьох фаз, проводиться спочатку в оркестрі, а згодом у солюючій труби. В репризі тематизм експозиції в оркестрі повторюється без змін, а у соліста – в тональності домінанти (*A-dur*). Упродовж всієї частини зберігається споглядальний безтурботний характер музики. Наприкінці звучить невелика каденція у соліста, після чого слідує теж невеликий оркестровий відіграш. І тематизм, і оркестровий супровід сповнені класичної ясності й стрункості, до цих еталонів наближена й двочастинна форма *Adagio*.

Друга частина – *Allegro moderato* – створена за тією ж самою схемою, що й перша. Вона написана у складній двочастинній формі, де перше проведення теми доручено оркестру, а за другим разом вступає соліст. У репризі так само тема в оркестрі повторюється без змін, а у соліста – в тональності домінанти (*A-dur*). Музика має яскравий жанровий характер, що також відповідає класичним зразкам і зберігається протягом всієї частини. Каденція, зважаючи на жвавий «прикладний» характер тематизму в другій частині, відсутня. Застосовуючи у цілому «благополучний» діапазон труби, все ж таки Л. Моцарт не уникає тут крайніх нот (*d* та *e* третьої октави).

Йоганн Міхаель Гайдн (нім. *Johann Michael Haydn*, 1737–1806) – австрійський композитор та органіст, молодший брат «найстаршого» з віденських класиків – Йозефа Гайдна. Їх батько – Матіас Гайдн – був музикантом-фольклористом та сприяв тому, щоб брати навчалися співу. За деякими відомостями Міхаель вже в 1745 році співав у капелі собору Св. Стефана у Відні, яку залишив у 1754 році. З 1757 року М. Гайдн служив капельмейстером при дворі єпископа в Орадї (Румунія). А з 1763 року він заміщав Л. Моцарта на посаді концертмейстера та придворного органіста в Зальцбургській капелі. Згодом разом із ним служив В. А. Моцарт [9].

М. Гайдн мав видатні виконавські здібності, у зрілі роки займався педагогічною діяльністю (учні: К. М. фон

Вебер, Й. Вельфль, А. Діабеллі та ін.), був плідним автором інструментальної музики. Найбільшого визнання з доробку М. Гайдна отримали духовні опуси, в яких вдало сполучались традиції строгого стилю та добутки віденської класичної школи [9]. Але, як і творчість більшості композиторів «другого ешелону», музика молодшого Гайдна після його смерті на ціле століття була забута. Її відродження почалось тільки у ХХ столітті. Одним з цих творів, що мають сьогодні сталу популярність у трубачів, є концерт для труби з оркестром *D-dur*.

Трубний концерт *D-dur* Міхаеля Гайдна⁵ був написаний у 1764 році – через два роки після концерту Леопольда Моцарта. Концерт Гайдна створений у тій самій тональності та складається також з двох частин – *Adagio* та *Allegro*, перші частини обох творів мають розмір 3/4. Але музика молодшого колеги, порівняно з творінням батька Моцарта, відрізняється більшою мелодичною свіжістю, нестримним током молодих сил й технічною зухвалістю. Чи є це випадковим, чи не стало викликом й підставою для неприязні, яку старший Моцарт відчував до молодшого Гайдна? Доля правди мабуть в цьому є.

Для сучасного сприйняття дві частини концерту *Adagio* та *Allegro* (за відсутності першого сонатного *Allegro*) ніби видірвані від контексту, таке сполучення надає твору рис дивертисментності. Свого часу це було абсолютно в дусі доби, зважаючи на популярність дивертисменту як розважального інструментального жанру, та затвердження сонатної форми і тричастинної будови концерту тільки в останніх десятиліттях ХVІІІ століття. Інструментальний же склад, розрахований для *clarino*, струнних та *continuo*, свідчить про тяжіння автора до барокового звукового еталону.

Оригінально вирішена форма першої частини *Adagio*. Експозицію за традицією проводить оркестр. Широка, споглядального плану мелодія органічно звучить у струнних із супроводом чембало. Однак під час другого проведення тема залишається у струнних, а солюючому інструменту доручена нова тема, яка височить над основною й ніби «огортає» її. Труба підхоплює основну тему в останньому реченні (в терцію зі струнними, що нагадує «дуєт згоди»), й саме тут у неї з'являється позамежний звук *a*³ (т. 41). Реприза починається в оркестрі у домінантовій тональності *A-dur*. З другої половини включається труба, мелодія у якій подекуди колоридується та ніби «оплітає» основну тему. Після теми слідує каденційна зона солюючого інструменту, що завершується оркестровим відіграшем. Загалом музика цієї частини за інтонуванням і викладенням близька до стилю віденських класиків.

Музика фіналу стилістично ще більш просякнута класицистським духом. Завдяки безперервній пульсації в оркестрі та пасажним злетам мелодичної лінії, вона відзначається нестримним рухом і явно передує «Маленькій нічній серенаді» В. А. Моцарта, написаний у 1787 році. За структурою друга частина аналогічна першій, за виключенням того, що після оркестрового

⁴ Див.: Моцарт Леопольд Trumpet Concerto in D major. URL : <http://ru.instr.scorser.com/CC/%d0%a2%d1%80%d1%83%d0%b1%d0%b0/%d0%9c%d0%be%d1%86%d0%b0%d1%80%d1%82%2c+%d0%9b%d0%b5%d0%be%d0%bf%d0%be%d0%bb%d1%8c%d0%b4/Trumpet+Concerto+in+D+major.html>

⁵ Див.: Гайдн Йоганн Міхаель Trumpet Concerto No.2 in D major, MH 104. URL : <http://ru.instr.scorser.com/D/258346.html>

проведення тема у солюючого інструменту звучить без змін. Реприза викладена також у доміантовій тональності, спочатку в оркестрі, а потім у солюючого інструменту. Повернення основної тональності готує каденційний епізод труби, після чого слідує завершальний відіграш оркестру. Останні такти, де рух уповільнюється за рахунок укрупнення тривалостей, та затримання увідного тону додають ще більшої схожості з дивертисментом.

Висновки. Відзначено, що друга половина XVIII століття є періодом поступового занепаду трубного мистецтва кларіно. Попри це, у Німеччині у цей час спостерігаються певні досягнення в жанрі концерту для труби з оркестром. На прикладі творчості композиторів Німеччини розглядаються шляхи формування ранньокласичних зразків жанру.

Так, належність до нового класичного стилю концерту для труби з оркестром Й. Б. Г. Неруди засвідчує його структура, тематизм, гармонічний план, наявність каденцій у всіх частинах, інструментальне викладення оркестрової та сольної партій. Класичне трактування жанру виражається у новому типі мелодики та нових штрихах і прийомах, застосованих композитором у партії труби, а також у принципах оркестрового викладення (чіткий ритмізований супровід, прозорий акомпанемент). Однак епізодичні барокові «формули» *basso continuo* в оркестровому супроводі та не виявлена сонатна форма відносять концерт для труби з оркестром Й. Б. Г. Неруди до ранньокласичних зразків.

Концерт для труби з оркестром *D-dur* Ф. К. Ріхтера демонструє використання барокового типу тематизму

та принципів інструментального викладення. Через «старомодність стилю» композитор не мав успіху під час роботи в Мангеймі, де він числився лише на посаді співака. Але форма концерту має більш вільні, розімкнені структури та стилістику, характерні новому стилю, через що твір належить до ранньокласичних зразків.

У класицистському дусі вирішені тематизм та інструментальний супровід концерту для труби Л. Моцарта. Але тональний план і форма твору з чітким окресленням тематичних побудов, що спирається на двочастинні структури (прелюдія та моторна частина), належать до барокових традицій.

Міхаель Гайдн як і його попередники використовували барокові структури та інструментальне викладення у своїх концертах для труби з оркестром. Він також відходить від тричастинності циклу в бік дивертисментності, це загалом підтверджує інтонаційний стрій його музики, якому притаманний вже сповна класицистський характер.

У зазначений період у Німеччині було ще багато митців, у творчості яких гідно представлено зразки ранньокласичного концерту для труби з оркестром. Серед них – Й. Е. Альтенбург, Й. В. Гертель, Г. Рейттер-молодший та ін. Ці композитори створювали найвіртуозніші трубні концерти, теситура яких сягає 24 обертона. Їх виконання, розраховане на слухацький ефект, викликає здивування та захват і в наш час. Однак це був уже період призматичного блискучого мистецтва кларіно, а з ним і жанру трубного концерту.

Література:

1. Горбаль В. Німецький оркестр доби бароко і раннього класицизму : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2015. 235 с.
2. Громченко В. Кларнет у музичній культурі Європи XVIII століття : дис. ... канд. мист. 17.00.03 Музичне мистецтво. Одеська держ. муз. акад. імені А. В. Нежданової. Київ, 2007. 312 с.
3. Мочурад Б. І. Концерт для труби з оркестром в аспекті жанрово-стильової еволюції : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів. держ. муз. акад. імені М.В.Лисенка. Львів, 2005. 19 с.
4. Ракочі В. О. Інструментальний концерт XVII – XVIII століть: генеза, класифікація, оркестр : дис. ... д-ра мистецтвозн. : 17.00.03. Київ, 2021. 625 с.
5. Engel H. Das Instrumentalkonzert. Eine Musikgeschichtliche Darstellung. Wiesbaden : Breitkopf, 1974. Bd. 1. 393 s.; Bd. 2. 481 s.
6. Franz Xaver Richter. URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Franz_Xaver_Richter (дата звернення 18.08.2024)
7. Johann Baptist Neruda https://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Baptist_Neruda Leopold Mozart. URL : <https://www.britannica.com/biography/Leopold-Mozart> (дата звернення: 25.08.2024)
8. Leopold Mozart. URL : <https://www.britannica.com/biography/Leopold-Mozart> (дата звернення: 25.08.2024)
9. Michael Haydn. URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Michael_Haydn (дата звернення: 25.08.2024)
10. Roeder M. T. A History of the Concerto. Portland : Oregon: Amadeus Press, 1994. 480 p.
11. Tarr E. H. Haydn's Trumpet Concerto (1796 - 1996) and its Origins. *International Trumpet Guild Journal* : School of Music Florida State University Tallahassee. September, 1996. P. 30 – 43.

References:

1. Horbal V. (2015). The German orchestra of the Baroque and early classicism era [*Nimetskyi orkestr doby baroko i rannoho klasysyzmu*] : dissertation for obtaining the scientific degree of candidate of art history: 17.00.03. Kharkiv. 235 p. [in Ukrainian]
2. Hromchenko V. (2007). Clarinet in the musical culture of Europe in the 18th century [*Klarnet u muzychnii kulturi Yevropy XVIII stolittia*] : dissertation for obtaining the scientific degree of candidate of art history: 17.00.03 Musical art. Kyiv. 312 p. [in Ukrainian]
3. Mochurad B.I. (2005). Concerto for trumpet with orchestra in the aspect of genre and style evolution [*Kontsert dlia truby z orkestrom v aspekti zhanrovo-stylovoi evoliutsii*]. Abstract of the dissertation for obtaining the scientific degree of Candidate of Study of Art: specialty 17.00.03. Lviv. 19 p. [in Ukrainian]

4. Rakochi V.O. (2021). Instrumental concert of the 17th – 18th centuries: genesis, classification, orchestra [*Instrumentalniy kontsert XVII – XVIII stolit: heneza, klasyfikatsiia, orkestr*]. Dissertation for the degree of Doctor of Art History: 17.00.03. Kyiv. 625 p. [in Ukrainian]
5. Engel H. (1974) Das Instrumentalkonzert. Eine Musikgeschichtliche Darstellung. Wiesbaden: Breitkopf. Bd. 1. 393 pp.; Bd. 2. 481 p. [in German]
6. Franz Xaver Richter. URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Franz_Xaver_Richter [in English]
7. Johann Baptist Neruda https://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Baptist_Neruda [in English]
8. Leopold Mozart. Encyclopaedia Britannica. URL : <https://www.britannica.com/biography/Leopold-Mozart> [in English]
9. Michael Haydn. URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Michael_Haydn [in English]
10. Roeder M. T. (1994). A History of the Concerto. Portland: Oregon: Amadeus Press. 480 p. [in English]
11. Tarr E. H. (1996). Haydn's Trumpet Concerto (1796 - 1996) and its Origins. *International Trumpet Guild Journal: School of Music Florida State University Tallahassee*. P. 30 – 43. [in English]

КОМПОЗИТОРСЬКО-ВИКОНАВСЬКА ТВОРЧИСТЬ КИТАЙСЬКОГО СПІВАКА ДАО ЛАНА В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНИХ ТРАДИЦІЙ

Юань Аньні,

здобувачка вищої освіти третього (освітньо-наукового) рівня
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0009-0005-5395-9578

Китайське вокальне мистецтво переживає наразі етап активного розвитку та значної уніфікації в загальносвітовому контексті. Водночас залишаються представники, які успішно синтезують сучасне музичне мистецтво з традиційними для країни музичним інструментарієм, поезією та загалом елементами музичного фольклору тощо в межах окремих музичних стилів, наприклад «сінцзянського». Стаття присвячена композиторсько-виконавській творчості композитора та співака Дао Лана, який є одним з найбільш популярних представників «сінцзянського стилю». У статті міститься аналіз характерних рис «сінцзянського стилю», зокрема: широке застосування народних сінцзянських музичних інструментів; сюжетний зв'язок творів з сінцзянською народною мудрістю, легендами, казками; використання стародавньої поетичної рими; долучення у тексти пісень фразеологізмів або цілих речень іншими мовами. Також у статті розглядається виконавська стилістика Дао Лана, яка характеризується синтезом різних способів звуковидобування, зокрема, народно-етнічного, академічного та традиційного для китайської опери, а також різних манер, зокрема, різновиду «чен шен» даолан-мукамської манери та манери «гао цянь». У статті розглянуто пісні «Перший сніг 2002 року» з однойменного альбому Дао Лана, який приніс співаку популярність; «Роздуми про бойових друзів», у якій використано уйгурський інструмент танбур; «Достиг виноград у Турфані», матеріалом для якої стала сінцзянська легенда та яку можна вважати за сукупність чинників прикладом «сінцзянського стилю». У статті робиться висновок про те, що композиторська та виконавська творчість Дао Лана є синтетичною та характерною для цілого пласту музичного мистецтва КНР, оскільки поєднує традиційні регіональні рис з сучасним зарубіжним вокальним мистецтвом, а взаємопроникнення елементів музичного мистецтва різних країн, їх змішування спричиняє утворення оригінальних продуктів музичної творчості.

Ключові слова: Дао Лан, «сінцзянський стиль», «Перший сніг 2002 року», «Кохання – це ти і я», «Достиг виноград у Турфані», даолан-мукамська манера.

Yuan Anni. Composing and performing creativity of the Chinese singer Dao Lan in the context of cultural traditions

Chinese vocal art is currently experiencing a stage of active development and significant unification in the global context. At the same time, there remain representatives who successfully synthesize modern musical art with the country's traditional musical instruments, poetry and, in general, elements of musical folklore, etc., within the limits of certain musical styles, for example, "Xinjiang". The article is devoted to the compositional and performing work of the composer and singer Dao Lan, who is one of the most popular representatives of the "Xinjiang style". The article contains an analysis of the characteristic features of the "Xinjiang style", in particular: the wide use of folk Xinjiang musical instruments; plot connection of works with Xinjiang folk wisdom, legends, fairy tales; the use of ancient poetic rhyme; inclusion of phraseological units or whole sentences in other languages in the lyrics of songs. The article also examines the performance style of Dao Lan, which is characterized by the synthesis of various methods of sound production, in particular, folk-ethnic, academic and traditional for Chinese opera, as well as various manners, in particular, the "chen sheng" variety of the Daolan-Mukam manner and the "gao qiang" manner ". The article examines the song "The First Snow of 2002" from Dao Lan's album of the same name, which brought the singer popularity; "Reflections on combat friends", in which the Uyghur instrument tanbur is used; "The grapes reached Turfan", the material for which was a Xinjiang legend and which can be considered an example of the "Xinjiang style" based on a combination of factors. The article concludes that Dao Lan's compositional and performing work is synthetic and characteristic of the whole layer of musical art of the PRC, as it combines traditional regional features with modern foreign vocal art, and the interpenetration of elements of musical art from different countries, their mixing causes the formation of original products musical creativity.

Key words: Dao Lan, "Xinjiang Style", "The First Snow of 2002", "Love is You and Me", "The Grapes Reached Turfan", Daolan-Mukam style.

Вступ. Культурні традиції у соціальному бутті суспільства ХХІ ст. в сучасному світі набувають все більш вагомого значення, оскільки культурні та мистецькі відмінності різних етнічних груп та країн через наявність загальносвітових засобів масової інформації, інтернет-ресурсів, які дозволяють отримати доступ до зразків культури і мистецтва з будь-якого регіону в постінформаційному суспільстві, позначаються тенденцією до розмиття. Водночас певна уніфікація у мистецтві різних країн певною мірою обмежує культурне різноманіття, що особливо позначається на музичному

мистецтві. В окреслених умовах особливої актуальності набуває дослідження композиторської та виконавської діяльності тих представників національного мистецтва, які вдало поєднують сучасне музичне мистецтво з традиційними для країни музичним інструментарієм, поезією та загалом елементами музичного фольклору і своєю творчістю сприяють популяризації традиційного мистецтва серед молоді та інтеграції його у загальносвітовий контекст. Серед сучасних співаків, які здійснили фундаментальний внесок у збереження музичних традицій, популяризації національних музичних стилів

особливе місце посідає композитор і виконавець Дао Лан, діяльність якого потребує цілеспрямованого музикознавчого дослідження.

Матеріали та методи. Методологія дослідження заснована на використанні системно-аналітичного методу для конкретизації основних особливостей «сінцзянського стилю» у композиторсько-виконавській творчості китайського співака Дао Лана.

Результати. Злам ХХ та ХХІ століття у вокальному мистецтві КНР позначився активним зверненням композиторів і виконавців до традиційної музичної культури етнічних груп та фольклору, які сформувалися протягом багатьох віків у різних регіонах країни. Особливе місце серед них посідає сінцзянська музика. Для розгляду культурних традицій, які транслюються через співаків доцільно розглянути композиторсько-виконавську творчість одного з найбільш яскравих представників «сінцзянського стилю» – Ло Ліня, який виступає під псевдонімом Дао Лан.

Для розуміння становлення «сінцзянського стилю» варто лаконічно схарактеризувати становлення Дао Лана як митця. Дао Лан народився у провінції Сечуань (м. Нейцзян) у родині артистів сечуанської опери, що значною мірою обумовило захоплення музикою з дитячих років та визначило подальший творчий шлях. Через складне матеріальне становище вже в юнацькому віці Ло Лін починає співати с кафе та на вулицях міст провінції Сечуань, Шаньсі, Сінцзян з метою заробітку. На початку 90-х років минулого століття Ло Лін стає співаком та виконавцем на клавішному синтезаторі у музичному гурті «Сини землі», з яким гастролює впродовж понад чотирьох років у містах провінції Хайнань. Саме під час гастролей Дао Лан познайомився зі своєю майбутньою дружиною – Чжу Мей, яка походила з Сінцзяну. Ло Лін разом з дружиною 1995 році вирушає на її малу Батківщину. Зацікавленість сінцзянським пісенним фольклором спонукала Дао Лана до пошуків його поєднання з сучасною вокальною музикою, яке він розпочав з етнографічних експедицій у Сінцзяні. Саме знайомство з народними піснями у м. Тарім обумовило створення творчого псевдоніму виконавця. Серед районів міста особливо зацікавив Ло Ліня музикою, традиціями та культурою загалом той, у якому, переважно, проживають уйгури (самоназва – даолан), який мав відповідну назву – Даолан. Під враженням від культури уйгурів Ло Лін прийняв рішення використати їх музичні традиції у своїй творчості і тому обрати для себе сценічний псевдонім Дао Лан [5, с. 115].

Значної популярності Дао Лан набув після запису власного першого альбому «Перший сніг 2002 року» (2004 р.), який поціновувачі у КНР активно розкупували навіть попри фактичну відсутність рекламної кампанії, оскільки пісня, від якої альбом і отримав свою назву («Перший сніг 2002 року») очолила багато китайських чартів. Також у 2004 році Дао Лан став лауреатом престижного китайського конкурсу «Яскрава перлина Заходу», а вже наступного року його було визнано найкращим виконавцем творів загальнокитайською мовою. Відповідно до рейтингу відомого

видання «Forbes» у 2005 р. Дао Лан посів тринадцяте місце у номінації «Найвідоміший китаєць». У 2008 році для відкриття Олімпійських ігор у Пекіні Дао Лан створив два авторських вокальних твори «Слава» та «В цей момент», які на високому рівні представили культурні традиції та сучасне вокальне мистецтво КНР на міжнародному рівні. За авторську пісню «Діти пустелі» у 2009 році Дао Лан отримав почесну відзнаку «Китайська культура», а за пісню «Кохання – це ти і я» у 2012 році його було відзначено нагородою «Найкращий співак» за внесок у розвиток духовної культури КНР.

Активність виконавської та композиторської діяльності Дао Лана, а також їх взаємопов'язаність підтверджується також тим, що він випустив велику кількість сольних альбомів, кожен з яких можна розглядати як визначну подію у китайському вокальному мистецтві. Так альбом 2006 року «Вдячний тобі» окрім однойменної пісні, яка дала назву усьому альбому, містить авторські пісні «Кохана», «Кохання – це ти і я» та інші, альбом 2009 року «Дао Лан» містить пісні, основна тематика яких пов'язана з Сінцзяном: «Сінцзян – найкрасивіше місце», «Прекрасний Сінцзян», «Шляхи до Ілї». Означені твори позначені національним колоритом цього регіону, зокрема, акомпанемент пісні «Сінцзян – найкрасивіше місце» містить партію уйгурського ручного барабана дабу, на якому співак грає сам. Окрім випуску альбомів Дао Лан проводить успішні гастрольні тури у КНР. Після одного з таких турів 2011-12 років його авторська пісня «Кохання – це ти і я» очолила китайські хіт-паради.

Вокально-виконавський стиль Дао Лана характеризується поєднанням різних способів звуковидобування, зокрема, народно-етнічного (який наближений до фольклорного звуковидобування різних національностей КНР), академічного та традиційного для китайської опери. Окрім використання різних способів звуковидобування у вокальному виконавстві Дао Лана можна виокремити також різні манери, зокрема, даолан-мукамську [2, с. 41], характерну для уйгурської національної традиції, в якій містяться два різновиди: «чен шен» – у перекладі – «справжній голос», який переважає у вокальній творчості Дао Лана, та «цзя шен» – «несправжній голос», а також варіант змішаної манери, який поєднує «чен шен» та «цзя шен» – «хунь хе шен» – у перекладі – «змішане поєднання голосу». Перший різновид позначається відкритим грудним звуковидобуванням та повною силою голосу аж до хрипів, другий – фальцетним звуковидобуванням у верхньому регістрі. Це актуалізує питання вокального діапазону для схарактеризованих різновидів даолан-мукамської манери. Для «чен шен» це: «ля» малої октави – «до» другої октави, для «цзя шен» – відповідно, «до» другої октави – «мі» третьої октави. Водночас діапазон різновиду «хунь хе шен»: «ля» малої октави – «до» третьої октави, який дозволяє найбільше виявляти тембральні можливості голосу співака.

Поряд з даолан-мукамською манерою у вокально-виконавському стилі Дао Лана простежуються еле-

менти однієї з найбільш відомих у КНР – «гао цян» – у перекладі – «висока манера», яка є характерною для традиційної китайської (сечуанської) драми чуанцзюй [4, с. 8]. Ця вокальна манера позначається співом у верхньому регістрі з великим напруженням, тому вокальне звуковидобування у цій манері межує з криком, а також зв'язком з сечуанським народним співом та відповідним діалектом та вокалізованими вигуками, які сечуаньці традиційно використовувати у процесі спільної праці. [3, с. 179].

Особливістю вокальних творів, які написані у «сінцзянському стилі», є широке застосування в аранжуванні народних сінцзянських музичних інструментів, які часто виконують соло-партії, що створює особливий неповторний музичний колорит. Так в одній з найбільш відомих пісень у виконанні Дао Лана, яка не є його авторським твором – «Роздуми про бойових друзів» (музика – Лей Чжань Бан, слова – Лей Чжань Бан, Чжао Сінь Бін) представлена партія народного струнного уйгурського музичного інструмента танбур, яке пов'язує цю пісню з Сінцзяном. [5, с. 116]. В іншій пісні «Дівчина з Дабану» (обробка – Ван Лобін) слухачі можуть почути старовинний персидський струнний музичний інструмент дугар, який підкреслює сюжет пісні та грайливий настрій дівчини з Дабану, яка є сюжетним центром тексту пісні. Іншим прикладом використання народного музичного інструментарію є авторська пісня Дао Лана «Ніч у Делі», яскравою особливістю якої є використання струнного смичкового музичного інструменту матоуцінь (отримав таку назву, оскільки його голівка виконана у формі кінської голови (у перекладі «ма» – «кінь», «тоу» – «голова»). Серед цікавих прикладів творів, у яких звучать традиційні струнно-смічкові інструменти, доцільно згадати також відому пісню «Достиг виноград у Турфані» (музика – Ші Гуан Нан, слова – Цюй Цун), де представлено партію гіджаку (традиційний для виконання мукамів музичний інструмент, поширений в уйгурів, таджиків, туркменів) [5, с. 116]. Програш «Достиг виноград у Турфані» є одним з прикладів, який характеризує відношення авторів та виконавця до таких традиційних інструментів, оскільки гіджак у цій частині пісні звучить сумісно з електро-гітарою, ударними та синтезатором, проте саме гіджак виконує сольну партію. Також у приспіві цієї пісні Дао Лан тембром свого голосу імітує гіджак.

Вивчення вокально-виконавської діяльності Дао Лана вказує на акцентований сінцзянський музичний колорит пісень та чіткі риси їх належності до «сінцзянського стилю». На це вказують, передусім, самі назви творів з топонімами (астіонімами), наприклад: «Прекрасний Сінцзян» (музика – Лю Чжі, слова – Ма Хань Бін), «Дівчина з Лоулань», «Дівчина з Дабану», «Достиг виноград у Турфані». Окрім того сюжет багатьох творів базується на давніх сінцзянських легендах, казках, народній мудрості. Так у згаданому творі «Достиг виноград у Турфані» основу сюжету складає сінцзянська легенда про парубка Келіма та дівчину Анар з міста Турфан, відповідно до якої парубок для захисту Вітчизни мав покинути рідне місто та вирушити на кор-

дон, тому перед тим, як вирушати на службу, він посадив біля будинку кущ винограду. Анар протягом років доглядала виноградну лозу і очікувала повернення свого нареченого. Виноград у цій пісні є символічним образом кохання парубка і дівчини, яке зростає і стає зрілим. Словесний текст пісні впливає на неквапливий характер викладу, мелодіку співу, у якій переважають довгі протяжні речення, розспіви та різноманітна мелізматика, які мають викликати у слухача аналогію з лозинами винограду, які переплітаються між собою [1, с. 21]. Загалом пісню «Достиг виноград у Турфані» можна вважати одним з найяскравіших прикладів «сінцзянського стилю». Разом з цим акомпанемент цього твору позначається стилістичним тяжінням до рок-музики, атрибутами якого є рівний ритмічний малюнок ритм-секції загалом та партії бас-гітари.

Дослідженню текстів музичних творів у виконанні Дао Лана присвячено окремі наукові праці, у яких звертається увага на те, що зміст цих текстів, переважно, заснований на стародавній китайській поезії видатних митців епохи Хань та епохи Тан, серед яких найбільш відомими є поети Цзя І, Сіма Сянчжу, Лі Бо, Ду Фу, Бай Цюй І та ін. [6, с. 81]. Вірші означених авторів присвячені різноманітній тематиці, зокрема, філософським ідеям, роздумам про сенс буття, гармонію світоустрою, красу природи. Саме ці теми переважають у піснях у «сінцзянському стилі», які виконує Дао Лан. Так у творі «Перший сніг 2002 року» власне образ «сніг» асоціюється з прохолодою та смутком, а «метелик» – з теплом, піднесенням та коханням. Інша популярна авторська пісня Дао Лана «Серенада західного океану» також сповнена символізму: образ «птаха» символізує жінку, а вузькі вулички – блукання, неможливість знайти виходу з певної життєвої ситуації [6, с. 81].

Однією з характерних ознак віршів епохи Хань та епохи Тан є визначені традиції рими, відповідно до яких останній склад слова кожної строфи вірша має закінчуватися на склад, котрий римується з наступним словом строфи. Таке римування простежується у деяких творах у «сінцзянському стилі», найбільш відомою з яких в репертуарі Дао Лана є «Чекаю до другої години ночі», у тексті першого куплету якої є п'ять рядків з таким римуванням [6, с. 81].

Серед властивостей текстів пісень «сінцзянського стилю» можна виокремити також використання словосполучень, цілих речень, фразеологізмів казахською, уйгурською та іншими мовами, що в умовах багатонаціонального культурного простору розширює коло шанувальників та додає цим творам певної самобутності, колориту і неповторності, а також диференціює їх від інших пісень.

У своїй композиторській та вокально-виконавській діяльності Дао Лан прагне розкривати широке різноманіття тематики та образів, які стосуються світогляду, почуттів, проте перебувають в річищі народної культури та фольклору, традицій, звичаїв, легенд, філософського аналізу буття. Відповідно, кожен твір у виконанні Дао Лана, сповнений глибоким змістом, який увібрав національний досвід поколінь, що різко контрастує зі

змістом багатьох інших сучасних пісень інших авторів і виконавців.

Виконання Дао Лана позначається щирістю та відвертістю, певною проникливістю і «справжністю» емоцій, які транслює виконавець, а також униканням певною мірою необгрунтованої видовищності, зовнішньої яскравості у вокальному виконавстві. Можна стверджувати, що така особливість у поєднанні з іншими дозволила підкорити не лише багато шанувальників у КНР, але і за межами країни.

Узагальнюючи внесок Дао Лана у розвиток вокального виконавства загалом та «сінцзянського стилю» зокрема можна зазначити, що як композитор та як виконавець він значно сприяв популяризації китайського вокального мистецтва як у КНР, так і у ближньому та далекому зарубіжжі. Різноманітні та багаточисельні пісні Дао Лана наразі складають вагомий складову національної вокально-пісенної скарбниці та все частіше стають предметом музикознавчих досліджень.

Висновки. Вокальне мистецтво у КНР на початку ХХІ століття є складним багатоаспектним утворенням, яке об'єднує різні стилі, причому, як такі, які засновані на національних музичних традиціях та фольклорі, так і сучасні. Серед стилів китайського вокального мистецтва, які засновані на музичному спадку певних регіонів країни особливе місце посідає «сінцзянський стиль».

Особливостями «сінцзянського стилю» є широке застосування народних сінцзянських музичних інструментів (танбур, дутар, матоуцзін, гіджак та інші), які підкреслюють самобутність цих вокальних творів та їх етнічну приналежність; сюжетний зв'язок творів з сінцзянською народною мудрістю, легендами, казками; використання стародавньої поетичної рими поетів епохи Хань і Тан; долучення у тексти пісень словосполучень, фразеологізмів або

цілих речень іншими мовами (казахською, уйгурською та іншими).

Одним з найпопулярніших композиторів і співаків КНР є представник «сінцзянського стилю» Дао Лан, який є не лише широко відомим у своїй країні, але і за кордоном. На мистецький світогляд Дао Лана найбільше вплинуло його знайомство з народними піснями Сінцзяну, і навіть сценічний псевдонім походить від назви одного з районів м. Тарім з переважним проживанням уйгурів – Даолан. У виконавській стилістиці Дао Лана простежується синтез різних способів звуковидобування, зокрема, народно-етнічного, академічного та традиційного для китайської опери, а також різних манер, зокрема, різновиду «чен шен» даолан-мукамської манери та манери «гао цян», яка є традиційною для драми чуанцзюй.

Композиторська та виконавська творчість Дао Лана є синтетичною за своєю суттю і, водночас, характерною для цілого пласту музичного мистецтва КНР у частині поєднання традиційних національних або регіональних рис з сучасним закордонним вокальним мистецтвом. Взаємозв'язок чинників, які призвели до популярності Дао Лана, вказує на складні процеси у вокальному мистецтві, які характеризують взаємопроникнення елементів музичного мистецтва різних країн, їх змішування і утворення на основі різноманітних різнорідних елементів нових, оригінальних мистецьких поєднань.

Серед найбільш перспективних напрямків подальших досліджень вважаємо доцільним виокремити уточнення ролі усіх різновидів даолан-мукамської вокальної манери у «сінцзянському стилі», визначення рис сучасного вокального мистецтва у КНР, які корелюють з «сінцзянським стилем», а також музикознавче дослідження процесів асиміляції китайським вокальним мистецтвом надбань європейської музичної традиції та аналіз утворення, яке утворилося внаслідок такого синтезу.

Література:

1. Бойко А. М. Специфіка китайського вокального мовлення *Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців : матеріали XVIII Міжнародної науково-творчої конференції студентів та аспірантів (Харків, 22–23 березня 2018 р.) / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського / ред.-упоряд. М. Ю. Борисенко.* Харків : Вид-во «Водний спектр Джі-Ем-Пі», 2018. С. 20–21.
2. 王鑫, 赛雅拉 阿巴索夫, 马草原. 新疆民族唱法的音色分析 // 新疆艺术学院学报. 2015年. 第2期. 第28–46页. (Вань Сінь, Сайяла Ебасофу, Ма Цао Юань. Аналіз сінцзянських народних вокальних манер. *Сінцзянський інститут мистецтв.* 2015. № 2. С. 28–46.)
3. 杜海燕. 川剧高腔唱法与民族唱法比较. 作家. 2014年. 第2期. 第179–180页. (Ду Хай Янь. Порівняння вокальної манери сечуаньської опери гао цян та китайської народної манери співу. *Письменник.* 2014. № 2. С. 179–180.)
4. 赵培文. 中国流行音乐的两种趋势 人民音乐. 1986年. 第8期. 第7–8页. (Чжао Пей Вень. Дві тенденції в сучасній китайській музиці. *Народна музика.* 1986. № 8. С. 7–8.)
5. 李树琼. 刀郎音乐作品的艺术特点与影响分析. 音乐创作. 2009年. 第2期. 第115–117页. (Лі Шу Цюнь. Музичні твори Дао Лана та їх художні особливості. *Музична творчість.* 2009. № 2. С. 115–117.)
6. 沈维琼. 刀郎歌词对民歌传统的承袭. 伊犁师范学院学报. 2013年. 第3期. 79–82页. (Шень Вей Цюнь. Тексти музичних творів Дао Лана, в яких унаслідуються традиції народних пісень. *Журнал Ілійського педагогічного університету.* 2013. № 3. С. 79–82.)

References:

1. Boyko, A.M. (2018). The specificity of Chinese vocal speech. *Art and ways of understanding it in the research of young scientists: materials of the XVIII International scientific and creative conference of students and postgraduates (Kharkiv, March 22–23, 2018) / Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky / editor-in-chief. M. Yu. Borysenko.* Kharkiv: "Water spectrum GM-P". 20–21.

2. Wan Xin, Sayala Ebasofu, Ma Cao Yuan. (2015) An Analysis of Xinjiang Folk Vocal Manners. *Xinjiang Institute of Arts*. № 2. 28–46.
3. Du Hai Yan. (2014). A comparison of the vocal manner of Szechuan opera gao qiang and the Chinese folk singing manner. *Writer*. № 2. 179–180.
4. Zhao Pei Wen. (1986). Two trends in contemporary Chinese music. *Folk music*. № 8. 7–8.
5. Li Shu Qiong. (2009). Dao Lan's musical works and their artistic features. *Musical creativity*. № 2. 115–117.
6. Shen Wei Qiong. (2013). The texts of Dao Lan's musical works, which follow the traditions of folk songs. *Journal of Ilya Pedagogical University*. № 3. 79–82.

ФОРТЕПІАННА ФАКТУРА В УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИКОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ

Ян Цзін,

аспірант кафедри теорії музики

Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

ORCID ID: 0009-0005-2948-9027

У статті розглядаються наукові праці українських музикознавців, присвячених вивченню фортепіанної фактури в різних аспектах. У фокусі уваги постали ті розвідки, в яких фортепіанна фактура є спеціальним предметом дослідження або важливим компонентом в контексті більш широкої проблематики: органології фортепіано, фортепіанного виконавства, розвитку фортепіанних жанрів і музичних стилів, становлення і розвитку фортепіанної педагогіки. Аналітичним матеріалом цієї статті стали наукові праці різних жанрів М. Борисенко, О. Бурської, С. Давидова, І. Денисенко, Л. Касьяненко, Н. Кашкадамової, Т. Молчанової, Є. Нікітської та Г. Савченко, Н. Рябухи, І. Цурканенко, М. Чернявської, С. Школярєнка. Метою статті є систематизація підходів до вивчення фортепіанної фактури в українському музикознавстві. Новизна полягає у виокремленні теоретичного та історичного напрямів у дослідженні фортепіанної фактури українськими музикознавцями; поділу теоретично-історичного напрямку на три проблемні сфери – виконавську, композиторську, виконавсько-композиторську. У статті застосовані системний, аналітичний, компаративний методи дослідження. У висновках підкреслено розгалуженість українського фактурознавства. Виокремлено два напрями у вивченні фактури в працях українських музикознавців: теоретичний та історичний; в теоретичному – три проблемні сфери (виконавська, композиторська, виконавсько-композиторська). Підкреслено умовність цього поділу, адже і проблемні сфери, і напрями, безумовно, перетинаються між собою. Зазначено, що в працях, що належать першій сфері, дослідники концентруються на виконавській проблематиці. У другій на перший план виходять теоретичні питання взаємозв'язку фортепіанної фактури зі стилем, жанром, композицією. У третій концептуалізується змістовий і смислоутворювальний потенціал фактури, що закладений в композиторському тексті і потребує адекватного розшифрування з боку виконавця.

Ключові слова: фактура, фортепіано, фортепіанна фактура, виконавство, композиторська творчість, українське музикознавство.

Yang Jing. Piano texture in the Ukrainian musicological discourse

The article examines the scientific works of Ukrainian musicologists devoted to the study of piano texture in various aspects. The focus of attention is those studies in which the piano texture is a special subject of research or an important component in the context of a broader issue: organology of the piano, piano performance, development of piano genres and musical styles, formation and development of piano pedagogy. The analytical material of this article was the scientific works of various genres by M. Borysenko, O. Burska, S. Davydov, I. Denisenko, L. Kasyanenko, N. Kashkadamova, T. Molchanova, E. Nikitska and H. Savchenko, N. Ryabukhy, I. Tsurkanenko, M. Chernyavska, S. Shkolyarenko. The purpose of the article is to systematize approaches to the study of piano texture in Ukrainian musicology. The novelty lies in the separation of theoretical and historical directions in the study of piano texture by Ukrainian musicologists; dividing the theoretical direction into three problem areas – performing, composing, and performing-composing. Systematic, analytical, and comparative research methods are used in the article. The conclusions emphasize the ramifications of Ukrainian musicology. Two trends in the study of texture in the works of Ukrainian musicologists are distinguished: theoretical and historical; in the theoretical – three problem areas (performing, composing, performing-composing). The conventionality of this division is emphasized, because both problem areas and directions certainly overlap. It is noted that in works belonging to the first field, researchers concentrate on executive issues. In the second, the theoretical questions of the relationship between the piano texture and the style, genre, and composition come to the fore. In the third, the meaningful and meaning-making potential of the texture is conceptualized, which is embedded in the composer's text and requires adequate interpretation by the performer.

Key words: texture, piano, piano texture, performance, composer's work, Ukrainian musicology.

Вступ. Вивчення фортепіанної фактури складає потужний напрям фактурознавства, який в українському музикознавстві є доволі розгалуженим. Як правило, фортепіанна фактура досліджується у зв'язку з широким полем питань історії та теорії органології фортепіано, фортепіанного виконавства, розвитку фортепіанних жанрів і музичних стилів, становлення і розвитку фортепіанної педагогіки. Фортепіанній фактурі присвячені як спеціальні наукові розвідки, так і окремі параграфи в контексті різноманітної проблематики. Відтак, презентація всього масиву існуючої літератури з питань фортепіанної фактури є справою окремого ґрунтовного дослідження. В контексті цієї статті ми зосередимось

на наукових роботах, в яких фортепіанна фактура є центральним предметом вивчення або важливим компонентом в контексті більш широкої проблематики.

Матеріали та методи. У фокусі нашої уваги постали розвідки українських музикознавців, проблематика яких розгортається навколо фортепіанної фактури як специфічного різновиду фактури, в якому концентруються сутнісні органологічні риси інструменту. Очевидним є той факт, що фактура скрипки, саксофонна, гітарна тощо (див. [5; 10; 14]) відрізнятиметься від фортепіанної, а фортепіанна матиме свої характерні риси, які відмежовують її, наприклад, від клавесинної. Фортепіано в силу своїх механіко-акустичних власти-

ностей вирізняється великим звуковисотним і динамічним діапазоном, при монотембровості¹ – різноманітним тембровою колористики в різних регістрах, здатністю до контрастних співставлень у звучанні або, навпаки, до гнучкості звукових переходів. У розпорядженні фортепіано є складно організована система засобів виразності, до яких відноситься тембр, демпферна педаль, артикуляція і фактура, що дозволяє цьому інструменту виконувати широке коло функцій різного рівня у сольному, ансамблевому та оркестровому виконавстві. Це функції мелодії, гармонії, контрапункту; рельєфу, акомпанементу (супроводу); темброво-колористична, динамізуюча, образно-драматургічна, метро-ритмічна та композиційної організації; камерна та концертно-репрезентативна, віртуозна. Власне, зазначені функції не є вичерпними, але нашим завданням не є дослідження природи функціонування фортепіано в творах різного складу, жанру і сфери призначення. Цей короткий перелік покликаний нагадати про органологічну складність і багатоприсадиленість фортепіано в музиці Нового і Новітнього часів.

Аналітичним матеріалом цієї статті стали наукові праці М. Борисенко [1], О. Бурської [2], С. Давидова [3], І. Денисенко [4], Л. Касьяненко [6], Н. Кашкадамової [7; 8; 9], Т. Молчанової [11], Є. Нікітської та Г. Савченко [12], Н. Рябухи [13], І. Цурканенко [15], М. Чернявської [16], С. Школяренка [17].

Метою статті є систематизація підходів до вивчення фортепіанної фактури в українському музикознавстві.

Новизна пропонованої статті полягає в узагальненні і систематизації наукових праць українських музикознавців з питань фортепіанної фактури: виокремленні теоретичного та історичного напрямів; поділу теоретичного напрямку на три проблемні сфери – виконавську, композиторську, виконавсько-композиторську.

У статті застосовані такі методи дослідження: системний – для класифікації наявних наукових праць з питань фортепіанної фактури; аналітичний – для визначення предмету дослідження в наукових роботах; компаративний – для здійснення порівняльного аналізу обраних наукових досліджень з точки зору предмету дослідження, змісту наукових праць і віднесення їх до певної категорії.

Результати. З масштабної перспективи у вивченні фортепіанної фактури можна виокремити два напрями – теоретичний та історичний, які, безперечно, перетинаються і, у свою чергу, диференціюються. Теоретичний напрям є вельми багатоаспектним і розгалуженим та, найголовніше, породженим виконавською практикою або дотичним до неї. В ньому умовно можна виокремити декілька проблемних сфер. Першу пропонуємо визначити як «виконавську» – в ній розглядаються питання, вагомі, передусім, для виконавців, отже, при-

¹ Поняття «монотембровий», на нашу думку, є відносним, адже будь-який інструмент може постати у повноті політембрового звучання завдяки застосуванню різних способів звукоутворення, штрихів, динаміці, регістровці, фактурним прийомам. Особливо ця теза є актуальною в музиці ХХ–ХХІ століть, в якій композитори часто використовують розширені виконавські техніки і вдаються до складно організованої фактури. Приклад аналізу монотембрового твору з точки зору складу, але політембрового, враховуючи ті прийоми, які застосовував композитор, міститься в статті Х. Юрко [18].

рода цих питань має практичний генезис. Вони активно висвітлюються в наукових розвідках відомих піаністів, про що зазначає М. Чернявська [16]. Означені питання умовно можна назвати «технологічними», хоча їх сутність цим не обмежуються. Мова йде про: 1) «піаністичність – непіаністичність» (зручність–незручність) викладу, фактури; 2) багатоплановість фортепіанної фактури, що є однією з її сутнісних ознак, і вміле (майстерне) «прочитання» і передача цієї багатоплановості в звучанні шляхом вибудовування ієрархії різних планів, що споріднює фортепіанну фактуру з оркестровою; 3) здатність фортепіано до передачі оркестрових барв через сукупний діапазон, регістрові зіставлення, широку динамічну шкалу, темброве багатство фортепіанного звучання; 4) питання артикуляції, динаміки, аплікатури й педалізації і пов'язані із пунктами 3) та 4) питання піаністичного туше та педальної техніки; 5) технічні форми (прийоми), різновиди фортепіанної техніки [16, с. 22–28].

До виконавської сфери належать роботи методичного характеру, мета яких – надати рекомендації щодо роботи піаніста над фактурою. Тут також можна виокремити декілька напрямів залежно від виду професійної діяльності піаніста – соліста, ансамбліста чи концертмейстера. Прикладами таких досліджень є монографія «Робота піаніста над фактурою» Л. Касьяненко [6], розділ монографії «Раціональне моделювання фортепіанної фактури клавіру» Т. Молчанової [11], стаття «Концертне виконання опер у навчальному процесі: цілі, приклади, новації, перспективи» Є. Нікітської та Г. Савченко [12] та ін. У роботі Л. Касьяненко [6] фактура представлена системно у взаємодії із стилізовим, жанровим, драматургічним сторонами музичного твору. Метою всебічного осмислення фактури є створення виконавської інтерпретації, котра буде реалізована у реальному звучанні, тобто матиме практичний результат. Тому велику увагу авторка приділяє таким суто виконавсько-технічним аспектам, як штрихи, артикуляція, «піаністичність» та якість звучання, робота над якими є невід'ємною від втілення художнього образу. Розділ монографії Т. Молчанової – ґрунтовної праці з історії та теорії концертмейстерської майстерності – присвячено питанням опрацювання концертмейстером клавіру оперного чи балетного твору, яке авторка трактує не як суто технічний процес, а як «різновид творчої інтерпретації оркестрової музики, котрий фіксує знаходження концертмейстером найбільш доцільних у художньо-технічному напрямку форм і методів раціоналізації фактури – ... втілення тембрової різноманітності оркестрових голосів, особливостей інструментальних штрихів, фразування, динаміки тощо, не порушуючи авторського задуму» [11, с. 366]. Є. Нікітська та Г. Савченко розмірковують про роботу концертмейстера над оперним чи балетним клавіром з точки зору перетворення оркестрової фактури на фортепіанну і реалізації художньої функції фактури: «... Клавір є трансформацією партитури твору, перекладенням оркестрової фактури на фортепіанну, і в ньому автор нерідко поступається зручністю піаніста заради збереження виразності

і колориту звучання. Концертмейстеру у будь-якому разі слід пам'ятати, що музична фактура виконує важливу художню функцію, вона є носієм художнього змісту, смислотворчим чинником композиції» [12, с. 15–16].

Другу проблемну сферу теоретичного напрямку вивчення фортепіанної фактури пропонуємо визначити як «композиторську»: вона пов'язана із дослідженнями фортепіанної фактури у зв'язку із питаннями епохального та індивідуального стилю, жанрів, ролі та функцій фактури в композиції або імпровізації, її смислового потенціалу.

Тема «фактура і стиль» розгортається в багатьох розвідках в двох взаємопов'язаних аспектах: фактура розглядається як один із виявів стилю, засобів його реалізації на рівні композиції через утворення певних типів фактури, у той же час, фактура може бути представлена стилеутворювальним елементом на рівні епохального або індивідуального стилю. Так, наприклад, в низці праць Н. Кашкадамової, присвячених історії фортепіанного мистецтва [6; 7; 8], авторка виходить на рівень масштабних узагальнень стосовно історичних типів клавірної та фортепіанної фактури. Вона систематизує особливості фактури клавірних творів XVI–XVII століть [9, с. 37–41], творів, що належать класичному фортепіанному стилю [9, с. 207–210], романтичній музиці [8, с. 63–67]. У той же час, в окремих розділах, присвячених виконавським і композиторським персоналіям, Н. Кашкадамова звертає увагу на індивідуальні особливості трактування загально-типологічних ознак клавірної або фортепіанної фактури епохального стилю. Ця двоспрямована взаємодія індивідуального і загального і представляє фактуру у складній взаємодії із категорією стилю, де вона, з одного боку, є об'єктивацією загально-стильових тенденцій в музичній мові, з іншого, може трактуватись стилеутворювальним елементом на різних масштабних рівнях. На діалектичній єдності фактури і стилю наголошує й І. Денисенко, розмірковуючи про «здатність фактури моделювати на рівні звуко-просторової організації твору естетико-стильові норми музичного мислення композитора» [4, с. 6]. А по відношенню до фактури у фортепіанних творах К. Дебюссі та М. Равеля авторка зазначає, що вона «тягнє до індивідуалізації, деталізації та, разом з тим, до універсального узагальнення ресурсів фортепіанного письма та техніки» [4, с. 1], вочевидь, накреслюючи в зазначеному «універсалізмі» масштабну перспективу ресурсів фортепіанної фактури межі XIX – першої половини XX століть.

Епохально-стильовий ракурс у вивченні особливостей фактури пропонує М. Чернявська [15], досліджуючи фортепіанну творчість Л. ван Бетховена та композиторів і піаністів, що належать до так званої «бетховенської доби». Фактура в розумінні авторки є «репрезентантом виконавської культури свого часу» [16, с. 17], а з контексту дослідження можна зробити висновок, що і музичної культури в цілому, адже у фортепіанній фактурі віддзеркалюються ціннісні настанови і звукообразні уявлення доби. Як і в дослідженнях Н. Кашкадамової, в розвідці М. Чернявської актуалізується взаємозв'язок

загального та індивідуального, що дозволяє трактувати фактуру системно у стильовому та жанровому вимірах.

Серед робіт, присвячених стилеутворювальній ролі фактури, а також взаємозв'язку фактури і жанру, слід назвати дисертаційне дослідження С. Школяренка, матеріалом якого стали концертні п'єси для фортепіано з оркестром Ф. Шопена [17]. Автор трактує фактуру як провідний стилеутворювальний знак в творчості польського композитора [17, с. 3], як «компонент шопенівського фортепіанного стилю» [17, с. 8]. Він пропонує поняття «фактурно-стильовий комплекс», в якому перетинаються стильовий та жанровий виміри розуміння фактури. Як зазначає С. Школяренко, «у цьому комплексі головною інтонаційною ідеєю є жанрове моделювання, а кожна жанрова модель у свою чергу втілюється через «образ фортепіано», а також через «образ автора», для якого інструмент є засобом висловлювання. Працюючи з жанрами, Ф. Шопен трактує їх «фортепіанно», у плані адаптації до можливостей фортепіанної виразності й техніки, що відображено: 1) у жанрово-інструментальному комплексі (саме «фортепіанні» жанри – варіації, фантазія, мазурка тощо); 2) у власне фактурному оформленні (відповідні до жанру саме «фортепіанна» гомофонія, поліфонія чи змішаний склад)» [17, с. 8]. Новаторські риси фортепіанної фактури Ф. Шопена досліджуються автором з точки зору втілення поліжанровості і синтезу концертності та камерності. Також шопенівська фактура розглядається в аспекті категорій універсалізму та специфіки, розкриті через поняття інтонаційності і тоновості з виходом на важливість виконавської інтерпретації. «Специфіка (тоновість) породжує універсалізм (інтонаційність), а тому для розуміння фортепіанно-фактурного новаторства Ф. Шопена вирішальне значення має виконавська розшифровка тексту, «будови звучання» (В. Москаленко) фактури, де через вертикаль і горизонталь завжди «просвічується» глибина» [17, с. 8].

Жанровий аспект вивчення фактури дискретно представлений в багатьох наукових працях (див. [1; 4; 16; 17]). Так, наприклад, в дисертації М. Борисенко фактурний ракурс дослідження стає аналітичним ключем до розуміння сутності жару транскрипції, адже серед чинників транскрибування (композиційно-семантичних, мелодико-інтонаційних, ладо-гармонічних, структурно-тематичних, метро-ритмічних, фактурних, темброво-фактурних) авторка наголошує на особливій ролі двох останніх [1, с. 24]. Розглядаючи окремо фортепіанні транскрипції, М. Борисенко зазначає, що для них найбільш показовим стає саме параметр фактури, зокрема її ускладнення порівняно із першоджерелом, що значно розширює спектр можливостей фортепіанного тембру [1, с. 81].

Роль фактури, особливості фактурної організації і принципи фактуроутворення в імпровізації досліджує С. Давидов [3] на матеріалі сольних імпровізаційних творів джазових піаністів. Фактурі дослідник відводить роль координатора організації компонентів музично-виразного комплексу і парадигми розгортання музичного висловлювання. Виходячи зі специфіки

імпровізації автор обґрунтовує художню інтерпретацію в джазі як таку, що належить особливому композиторсько-виконавському типу, відповідно фактура в ньому трактується і об'єктом, і засобом інтерпретації [3]. Міркування автора щодо організаційної ролі фактури є актуальними і для композиційних творів, зафіксованих в нотному тексті, а розуміння парадигмального значення фактури може мати перспективу при вивченні сучасних фортепіанних творів, в яких вибудовується специфічний наратив.

У центрі дисертаційного дослідження І. Цурканенко [15] постають закономірності поліфонічної логіки і їх фактурна організація, досліджені на матеріалі сучасної української фортепіанної музики. Єдність горизонталі та вертикалі як репрезентантів часу і простору увиразнюється у запропонованому і обґрунтованому авторкою понятті «фактурно-поліфонічний комплекс». Окрім суттєвого внеску в поняттєву систему сучасного фактурознавства, це поняття може слугувати дієвим інструментом аналізу сучасної фортепіанної музики в складних випадках фактурної організації.

Окремий, цікавий і перспективний, особливо з огляду на особливості сучасної музичної мови, ракурс вивчення фортепіанної фактури утворюють праці, в яких вона досліджується з точки зору змістових можливостей, втілення художньої концепції – фактура в такому випадку трактується як носій певного смислу. У працях цього напрямку виконавський та композиторський аспекти у розумінні фактури тісно переплітаються. Власне, вивчення фактури з цієї перспективи здійснюється в багатьох випадках заради проникнення у композиторський задум і донесення його до реципієнта через виконавську інтерпретацію. Так, фортепіанна фактура як засіб реалізації програмного змісту на прикладі аналізу творів К. Дебюссі та М. Равеля досліджено в дисертації І. Денисенко [4]. Виходячи з того, що музична програмність реалізується фактурно, а фактура є процесом, що втілюється у певних типах просторово-звукових образних рішень [4, с. 5], авторка пропонує поняття «фактурна програма музичного твору» [4, с. 1]. Під ним І. Денисенко розуміє «логізоване відображення його (музичного твору – Ян Цзін) художньо-перцептивного простору, відтворюваного згідно обраної композитором та виконавцем системи ієрархії звукових засобів у їх спрямованості на певний тип змісту [4, с. 10]. Тим самим поняття «фактурна програма музичного твору» розкривається у єдності композиторського та виконавського аспектів, що є цілком логічним, адже фактура об'єктивується саме у звучанні, а виконавська інтерпретація часто постає потужним механізмом розшифрування композиторського задуму, закладеного у нотному тексті, завдяки розкриттю прихованих художньо-виразових потенцій фактури. Про це зазначає С. Школяренко, пропонуючи поняття «overlapping» (анг. – накладати, перекривати), запозичене з живопису, розуміючи під ним особливу техніку [17, с. 10]. По відношенню до фортепіанної фактури «ця техніка означає, що в компактній багатоголосній фактурі виділяються, накладаються, частково ніби закриваючи одне іншого, компо-

ненти (приховані голоси, фігураційні комплекси), які не диференціюються в нотному письмі, а виявляються лише завдяки виконавським засобам» [17, с. 10]. Таким чином, виконавський аспект є невід'ємним в більшості досліджень про фортепіанну фактуру, що, природно, робить умовною будь яку класифікацію наукових розвідок, адже і суто виконавська, і композиторська складові органічно доповнюють один одного, тісно переплітаючись.

Їх принципова нероздільність закарбована у статті О. Бурської, в якій дослідниця розглядає фонічне середовище виконавської фактури як об'єкт інтонаційного аналізу. Його предметом є, на думку авторки, «внутрішня смислотворча логіка тонових зв'язків у проєкції мелодико-гармонії та просторової тембро-динаміки як лінійної та глибинної координат інтонаційної тканини звукового образу» [2, с. 189]. Сам інтонаційний аналіз, що має змістову спрямованість, націлений на формування певних «інтонаційно-аналітичних вмій» як основи виконавської майстерності – виконавського інтонування [2, с. 189].

У дослідженні звуко-образного світу фортепіанної культури ХХ століття Н. Рябухи [13] фортепіанна фактура не є центральним поняттям, проте цікаві спостереження щодо неї на матеріалі музики ХХ століття містяться в аналітичних етюдах дисертації. З наукових позицій авторки фактура є системою, що умовливило реалізацію нового звуку, отже, трактується в аспекті смислоутворювальних, семантичних можливостей як засіб втілення певного звукообразу у взаємодії з іншими виразовими засобами.

Таким чином, роботи, присвячені дослідженню змістового потенціалу фортепіанної фактури, утворюють нечисленний, проте перспективний напрямок фактурознавства, особливо в розвідках на матеріалі сучасної музики. Вважаємо за доцільне виокремити його в «виконавсько-композиторську» проблемну сферу, в якій виконавська і композиторська складові тісно переплетені.

Модуляції в історичну площину так чи інакше відбувається в багатьох працях теоретичного спрямування. Розвиток фортепіанної техніки невід'ємно пов'язаний із розвитком фортепіанної фактури, яка, у свою чергу, детермінована стильовою і жанровою еволюцією музичного мистецтва. Проте існують наукові праці, в яких розвиток фортепіанного виконавства і фортепіанної фактури стають предметом спеціального дослідження. Докладно історія становлення фактури в клавирній і фортепіанній музиці викладена в низці монографічних досліджень Н. Кашкадамової, в яких охоплюється історичний діапазон від ХІV до ХХІ століть [7; 8; 9]: від клавирної до сучасної фортепіанної музики. Авторка досліджує клавирну та фортепіанну фактуру, розповідь про яку вплетена у широкий контекст питань еволюції фортепіанного виконавського мистецтва, у зв'язку з жанровою і стильовою системою епохи. Відтак фактура представлена на загально-епохальному стильовому рівні, а також на рівні індивідуально-стильовому, де загальні положення конкретизовані відповідно до

індивідуально-стильових та жанрових настанов того чи іншого композитора.

З перспективи історичного напрямку дослідження фортепіанної фактури дуже слушним видається запропоноване М. Чернявською поняття «фактурна формула» [16, с. 23] як втілення відповідного типу виконавської техніки. Авторка зазначає, що формування фактурних формул у фортепіанній музиці відбувалось у бетховенську добу і пов'язано, передусім, з ім'ям самого Бетховена, проте здійснювалось в творчості сучасників великого класика і в подальшому, в творчості романтиків. Вважаємо, що перспективним вектором досліджень може бути вивчення «фактурних формул» не тільки в теоретичному аспекті з врахуванням виконавської та композиторської складових, але в історичній проєкції на матеріалі фортепіанних творів ХХ-ХХІ століття. Науковим завданням тоді постане дослідження їх буття в контексті сучасної музичної мови, де вони можуть набувати знакового або символічного значення.

Висновки. Розгалуженість українського фактурознавства свідчить про актуальність вивчення фортепіанної фактури на сучасному етапі розвитку

української музикознавчої думки. Аналіз наукових досліджень різних жанрів дозволив виокремити два напрями у вивченні фактури: теоретичний та історичний, які, безумовно, перетинаються. У свою чергу, в теоретичному напрямі окреслені три проблемні сфери: виконавська, композиторська та виконавсько-композиторська. Їх межі є доволі прозорими, що робить запропонований поділ, як і будь-яку систематизацію в гуманітаристиці, вельми умовним. Однак, можна констатувати, що в працях, що належать першій сфері, дослідники більшою мірою концентруються на виконавській проблематиці. У другій на перший план виходять суто теоретичні питання взаємозв'язку фортепіанної фактури зі стилем, жанром, композицією. У третій концептуалізується змістовий і смислоутворювальний потенціал фактури, що закладений в композиторському тексті і потребує адекватного розшифрування з боку виконавця.

Перспективами дослідження є вивчення фактури фортепіанних творів сучасних українських композиторів, що дозволить апробувати та об'єктувати концептуальні положення проаналізованих розвідок.

Література:

1. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2005. 195 с.
2. Бурська О. П. Інтонаційний аналіз фортепіанної фактури як засіб розвитку виконавського мислення піаніста: зміст, слухові стратегії та прийоми. *Музичне мистецтво і культура*. 2022. Випуск 34, книга 1. С. 173–194.
3. Давидов С. П. Фактурна організація джазового твору (на матеріалі фортепіанного мистецтва) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Харків, 2015. 20 с.
4. Денисенко І. Є. Фактура як засіб реалізації програмного змісту у фортепіанній музиці (на прикладі циклів К. Дебюссі та М. Равеля) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2010. 16 с.
5. Жерздев О. В. Специфіка фактури у музиці для шестиструнної (класичної) гітари соло : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2011. 18 с.
6. Касьяненко Л. О. Робота піаніста над фактурою. Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2019. 217 с.
7. Кашкадамова Н. Виконавська інтерпретація у фортепіанному мистецтві ХХ сторіччя : підручник. Львів: КІН-ПАТРИ ЛТД, 2014. 344 с.
8. Кашкадамова Н. Історія фортепіанного мистецтва. ХІХ сторіччя: Підручник. Тернопіль: АСТОН, 2006. 608 с.
9. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано) : навч. посібник. Тернопіль: СМП «Астон», 1998. 300 с.
10. Малий Д. М. «Чотири слова про коломийку»: авторський досвід оркестрування. *Аспекти історичного музикознавства*. 2023. Вип. 34. С. 157–181.
11. Молчанова Т. Рациональне моделювання фортепіанної фактури клавіру. Т. Молчанова. *Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика*. Львів: Ліга-Прес, 2015. С. 366–377.
12. Нікітська Є. С., Савченко Г. С. Концертне виконання опер у навчальному процесі: цілі, приклади, новації, перспективи. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2024. Вип. 70. С. 7–26.
13. Рябуха Н. О. Трансформація звукового образу світу в фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід : дис. ... доктора мистецтвознавства : 26.00.01. Харків, 2017. 456 с.
14. Стецюк Р. О. Джазова саксофонна імпровізація: параметри фактури та синтаксису. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2020. Вип. 57. С. 88–109.
15. Цурканенко І. В. Принципи фактурно-поліфонічної організації в сучасній українській фортепіанній музиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17:00:03. Київ, 1998. 20 с.
16. Чернявська М. С. Піанізм бетховенської доби. Становлення фортепіанної фактури: навч. посібник. Харків: Видавництво «Смугаста типографія», 2015. 208 с.
17. Школяренко С. І. Художньо-стильові функції фактури в концертних п'єсах для фортепіано з оркестром Ф. Шопена : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17:00:03. Харків, 2017. 20 с.
18. Юрко Х. С. «Марфа і Марія» для восьми віолончелей Олександра Щетинського: інтеграція/дизінтеграція як принципи тембрової організації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2022. Вип. 65. С. 9–26.

References:

1. Borysenko, M. Yu. (2005). Zhanr transkryptsii v systemi indyvidualnoho kompozytorskoho stylu [Transcription genre in the system of individual compositional style]. Thesis ... candidate of art studies : 17.00.03. Kharkiv [in Ukrainian].
2. Burska, O. P. (2022). Intonatsiyni analiz fortepiannoi faktury yak zasib rozvytku vykonavskoho myslennia pianista: zmist, slukhovi stratehii ta pryomy [Intonational analysis of the piano texture as a means of developing the pianist's performance thinking: content, auditory strategies and techniques]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 34, kn. 1, 173–194 [in Ukrainian].
3. Davydov, S. P. (2015). Fakturna orhanizatsiia dzhazovoho tvor (na materiali fortepiannoho mystetstva) [Textural organization of a jazz piece (based on the material of piano art)]. Autoref. thesis ... candidate of art studies : 17.00.03. Kharkiv [in Ukrainian].
4. Denysenko, I. Ye. (2010). Faktura yak zasib realizatsii prohramnoho zmistu u fortepiannii muzytsi (na prykladi tsykliv K. Debiussi ta M. Ravelia) [Texture as a means of realizing programmatic content in piano music (on the example of the cycles of C. Debussy and M. Ravel)]. Autoref. thesis ... candidate of art studies : 17.00.03. Kharkiv [in Ukrainian].
5. Zherzdiev, O. V. (2011). Spetsyfika faktury u muzytsi dlia shestystrunnoi (klasychnoi) hitary solo [Texture specificity in music for six-string (classical) solo guitar]. Autoref. thesis ... candidate of art studies : 17.00.03. Kharkiv [in Ukrainian].
6. Kasianenko, L. O. (2019). Robota pianista nad fakturoiu [Pianist's work on the texture]. Odesa: PNPi imeni K. D. Ushynskoho [in Ukrainian].
7. Kashkadamova, N. (2014). Vykonavska interpretatsiia u fortepiannomu mystetstvi KhKh storichchia : pidruchnyk [Performance interpretation in the piano art of the 20th century: a textbook]. Lviv: KINPATRI LTD [in Ukrainian].
8. Kashkadamova, N. (2006). Istoriiia fortepiannoho mystetstva. XIX storichchia: Pidruchnyk [History of piano art. XIX century: Textbook.]. Ternopil: ASTON [in Ukrainian].
9. Kashkadamova, N. (1998). Mystetstvo vykonannia muzyky na klavishno-strunnykh instrumentakh (klavikord, klavesyn, fortepiano) : navch. Posibnyk [The art of performing music on keyboard and string instruments (clavichord, harpsichord, piano): Textbook]. Ternopil: SMP «Aston» [in Ukrainian].
10. Maliy, D. M. (2023). «Chotyry slova pro kolomyiku»: avtorskyi dosvid orkestruvannia ["Four words about kolomyika": the author's experience of orchestration]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*, 34, 157–181 [in Ukrainian].
11. Molchanova, T. (2015). Ratsionalne modeliuвання fortepiannoi faktury klaviru [Rational modeling of the piano texture of the clavier]. T. Molchanova. Mystetstvo pianista-kontsertmeistera u kulturno-istorychnomu konteksti: istoriia, teoriia, praktyka. Lviv: Liha-Pres, ss. 366-377 [in Ukrainian].
12. Nikitska, Ye. S., Savchenko, H. S. (2024). Kontsertne vykonannia oper u navchalnomu protsesi: tsili, pryklady, novatsii, perspektyvy [Concert performance of operas in the educational process: goals, examples, innovations, perspectives]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 70, 7–26 [in Ukrainian].
13. Riabukha, N. O. (2017). Transformatsiia zvukovoho obrazu svitu v fortepiannii kulturi: onto-sonolohichnyi pidkhid [Transformation of the sound image of the world in piano culture: an onto-sonological approach]. Thesis ... doctor of art studies: 26.00.01. Kharkiv [in Ukrainian].
14. Stetsiuk, R. O. (2020). Dzhazova saksofonna improvizatsiia: parametry faktury ta syntaksysu [Jazz saxophone improvisation: parameters of texture and syntax]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 57, 88–109 [in Ukrainian].
15. Tsurkanenko, I. V. (1998). Pryntsypy fakturno-polifonichnoi orhanizatsii v suchasni ukrainskii fortepiannii muzytsi [Principles of texture-polyphonic organization in modern Ukrainian piano music]. Autoref. thesis ... candidate of art studies : 17.00.03. Kyiv [in Ukrainian].
16. Cherniavska, M. S. (2015). Pianizm betkhovenskoj doby. Stanovlennia foretpiannoi faktury: navch. posibnyk [Pianism of the Beethoven era. Formation of the piano texture: Textbook]. Kharkiv: Vydavnytstvo «Smuhasta typhrafiia» [in Ukrainian].
17. Shkoliarenko, S. I. (2017). Khudozhno-stylovi funksi faktury v kontsertnykh piesakh dlia fortepiano z orkestrom F. Shopena [Artistic and stylistic functions of texture in concert pieces for piano with orchestra by F. Chopin]. Autoref. thesis ... candidate of art studies : 17.00.03. Kharkiv [in Ukrainian].
18. Yurko, Kh. S. (2022). «Marfa i Mariia» dlia vosmy violonchelei Oleksandra Shchetynskoho: intehratsiia/dezintehratsiia yak pryntsypy tembroid orhanizatsii ["Marfa and Mary" for eight cellos by Oleksandr Shchetynskyi: integration/disintegration as principles of timbral organization]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 65, 9–26 [in Ukrainian].

ВТІЛЕННЯ ІДЕЇ СПОГЛЯДАННЯ ЯК ВИЯВУ СХІДНОГО МИСЛЕННЯ В ТВОРАХ ЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ (НА ПРИКЛАДІ АНАЛІЗУ «ПАГОД» К. ДЕБЮССІ)

Яо Бін,

аспірант кафедри музикознавства та культурології
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0009-0008-3875-041X

На основі аналізу наукової літератури у статті розглядається еволюція сприйняття китайської культури, зокрема музичної, культурою Європи від зовнішнього орієнталізму до проникнення в сутнісні її ознаки від межі XIX–XX століть. Одна з ключових позицій в цьому процесі в музиці належить К. Дебюссі, в деяких творах якого спостерігається вдале поєднання іноєвропейських (східних) впливів і власне «європейського». Це знаменує початок етапу глибокого пізнання Сходу. Серед аспектів, які цікавили європейських композиторів, слід назвати розширення ресурсів європейської музично-мовної системи в умовах кризової (переломної) ситуації межі століть за рахунок використання ладових, мелодичних, ритмічних принципів східної, зокрема, китайської музики, а також відтворення особливостей мислення, в тому числі споглядання. Метою статті є дослідження засобів втілення ідеї споглядання як важливого аспекту східного способу мислення на прикладі аналізу твору для фортепіано «Пагоди» з циклу «Естампи» К. Дебюссі. Новизна статті полягає у дослідженні поетики споглядання в «Пагодах» К. Дебюссі у єдності візуального і аудіального каналів комунікації. У статті застосовані такі методи дослідження: історико-культурологічний, музично-мовний, функціонально-системний. В результаті аналізу фортепіанного твору «Пагоди» К. Дебюссі з циклу «Естампи» було виявлено комплекс засобів поетики споглядання (фактурні, гармонічні, мелодичні, ритмічні, драматургічні і формотворчі), які взаємодіють у двох каналах комунікації – візуальному та аудіальному. Характер роботи зі східнокультурними впливами в обраному творі свідчить про відхід від зовнішнього орієнталізму в напрямку занурення в специфіку іноєвропейського мислення шляхом поєднання і вдалого синтезу «європейського» і «східного» на всіх рівнях художньої цілісності: художній, композиційній, технологічній.

Ключові слова: музична культура Китаю, китайська музика, європейська музична культура, музичний твір, фортепіанна музика, споглядання, поетика, творчість К. Дебюссі.

Yao Bing. The embodiment of the idea of the idea of contemplation as a manifestation of oriental thinking in the works of European composers (on the example, the analysis of “Pagoda” K. Debussy)

On the basis of the analysis of scientific literature, the article considers the evolution of the perception of Chinese culture, in particular the musical, culture of Europe from external orientation to penetration into its essential features from the boundary of the nineteenth and twentieth centuries. One of the key positions in this process in music belongs to K. Debussy, in some works of which there is a successful combination of non-European (oriental) influences and in fact “European”. This marks the beginning of the stage of deep knowledge of the East.

Among the aspects that interested in European composers should be called the expansion of resources of the European musical-language system in the conditions of crisis (fluttering) the boundaries of the centuries through the use of modus, melodic, rhythmic principles of the Eastern, in particular, Chinese music, as well as reproduction of features of thinking, perception and contemplation.

The purpose of the article is to study the means of embodying the idea of contemplation as an important aspect of an oriental way of thinking on the example of analyzing a work for piano “Pagoda” from the cycle of “Aestampa” K. Debussy.

The novelty of the article is the study of the poetics of contemplation in the “Pagoda” by K. Debussy in the unity of visual and audio communication channels. The article uses the following research methods: historical-cultural, musical-linguistic, functional-systemic.

As a result of the analysis of the piano work “Pagoda” by K. Debussy from the cycle “Aestampa” revealed a complex of means of poetics of contemplation (textured, harmonic, melodic, rhythmic, dramatic and formative), which interact in two channels of communication – visual and audio. The nature of the work with the Eastern cultural influences in the chosen work indicates a departure from external orientation in the direction of immersion in the specifics of innovative European thinking through the combination and successful synthesis of “European” and “oriental” at all levels of artistic integrity: artistic, compositional, technological.

Key words: China’s musical culture, Chinese music, European music culture, music, piano music, contemplation, poetics, creativity of K. Debussy.

Вступ. Китайська культура була полюсом тяжіння для європейської від доби Нового часу. Європейців приваблював, передусім, екзотичний її бік без заглиблення в сутнісні ознаки, які утворюють генетичний код культури. Прояви цієї екзотики – привезені з Китаю предмети декоративно-ужиткового мистецтва, використані в екстер’єрі, інтер’єрі, одязі характерні візуальні елементи. На межі XIX–XX століть ситуація змінилась. Криза європоцентристських настанов зумовила нове, більш глибоке «відкриття» східної, зокрема китайської культури для Європи, що виявилось пев-

ним чином в модернізмі. Процес цей тривав протягом XX століття, він відзначився сутнісним пізнанням і зануренням в специфіку китайської культури, в давні тексти, ідеї та символи. Дзеркальною тенденцією був інтерес до європейської культури з боку Китаю, який інтенсифікувався з кінця XIX століття і супроводжувався апробацією і інтеграцією європейських культурних форм в контексті китайської культури.

У музичному мистецтві звернення до східної музики на межі XIX–XX століть утворило один із шляхів пошуку розширення засобів музичної виразності

в умовах кризи класико-романтичної мовної системи. Серед композиторів, які відкривали нові горизонти на початку XX століття, слід назвати К. Дебюссі, в деяких творах котрого можна вбачати прямий чи опосередкований вплив східної, в тому числі китайської культури.

Матеріали та методи. Останнім часом дослідження питань діалогу між європейською та китайською культурами перебуває у фокусі уваги науковців. У статті Лі Дзін [6] автор простежує динаміку інтересу до східних культур, зокрема китайської в контексті європейської від XVII століття, акцентуючи увагу на музиці. У поле зору науковця потрапляють імена Х.-В. Глюка, А. Гретрі, В. А. Моцарта, Г. Малера, К. Дебюссі, М. Равеля, І. Стравінського, К. Орфа, М. Б. Бартока, П. Гіндемита, О. Мессіана, Б. Бріттена, Дж. Кейджа, К. Штокгаузена. Він наголошує, що у XX столітті митці починають цікавитись сутнісними аспектами китайської культури. Як приклад наводить творчість Дж. Кейджа і його інтерес до символіки «Книги перемін» [6, с. 71], намагання відобразити споглядальне світовідчуття, притаманне глибинним шарам китайського музичного мислення, через особливий тип статично-медитативної драматургії в творах К. Дебюссі, О. Мессіана, Д. Лігеті, К. Штокгаузена [6, с. 72].

Ідея щодо еволюційності змін поглядів європейців на китайську культуру, зокрема на музичну культуру і мистецтво розробляється в дисертації Цзен Тао [8]. У дослідженні процесів цієї взаємодії Цзен Тао використовує поняття «образ країни», під яким розуміється «символічне відображення ... іншої культурно-етнічної традиції актуального для конкретного часового проміжку комплексу її семантичних ознак та міфологізованих стереотипів через модифікацію комплексу світоглядно-філософських, морально-етичних, естетичних, образно-стильових та специфічно музичних (етнічних, жанрових, ритмічно-інтонаційних і тембрових) засобів» [8, с. 5]. Розглядаючи послідовність змін образу Китаю в європейській культурі від доби Середньовіччя (XIII ст.) до XX століття, залучаючи для цього аналітичний матеріал з різних видів мистецтв, посилаючись на літературу із суміжних гуманітарних дисциплін, в якій висвітлюються питання осмислення і засвоєння філософських, етичних ідей, поетичних і живописних мотивів та образів на ґрунті європейської культури, автор доходить висновку про еволюційність у сприйнятті образу Китаю. Цзен Тао окреслює такі його етапи: від умовної стилізації, екзотизму, «європоцентричні позиції колоніального періоду, суміщення екзотики й мови символів у стильових течіях модернізму до європеїзації китайської традиції та комбінаторики постмодерну» [8, с. 49]. В результаті наприкінці XIX та в першій половині XX століття постає образ так званого «конвергентного Китаю» [8, с. 154], під яким розуміється країна зі самобутньою культурою як рівноправний учасник культурного діалогу із двоспрямованим взаємообміном і взаємовпливом.

Динаміка взаємин між музичними культурами Китаю і Європи досліджена в статті Лі Хуасін [7]. Автор висловлює солідарну позицію з багатьма науковцями, хто обґрунтовує ідею поступовості змін у розу-

мінні і сприйнятті культури та мистецтва Китаю в контексті європейської культури. Радикальний поворот, що відбувся на межі XIX–XX століть, позначений, згідно з автором, «зміною ставлення до екзотики, переосмисленням її естетики, що стимулювали процес «деєвропеїзації» західної музики, особливу роль у якому відіграли К. Дебюссі, А. Скрябін, М. Равель, О. Мессіан, К. Орф [7, с. 279].

На матеріалі музики доби постмодернізму діалог Сходу та Заходу досліджує Ю. Азарова [1]. У музичному творі автор виокремлює три рівні взаємодії: семантичний, стилістичний, архітектонічний. «Семантичний рівень передбачає знайомство з філософськими ідеями буддизму, даосизму, конфуціанства. Принципи «з'єднання протилежностей» (Ін-Ян), «не-діяння» (у-вей), «повноти» (дхарма), «порожнечі» (шуньята) знаходять своє відображення у творах Дж. Кейджа, К. Штокгаузена, Л. Беріо» [1, с. 9]. На стилістичному рівні, на думку автора, відбувається запозичення «не тільки окремих ідей чи музичних мотивів, але й релігійно-духовного коду загалом» [1, с. 9]. Мова йде про «східний спосіб мислення (споглядання, інтуїція, медитація)», «кологорит (інтонація, ритм, метр, тембр, регістр)» [1, с. 9]. У свою чергу, на архітектонічному рівні відбувається створення нових художніх форм, які не мають аналогів в європейському музичному мистецтві [1, с. 9].

Отже, метою статті є дослідження засобів втілення ідеї споглядання як важливого аспекту східного способу мислення на прикладі аналізу твору для фортепіано «Пагоди» з циклу «Естампи» К. Дебюссі.

Новизна статті полягає у дослідженні поетики споглядання в «Пагодах» К. Дебюссі у єдності візуального і аудіального каналів комунікації.

У статті застосовані такі методи дослідження: історико-культурологічний – для виявлення динаміки змін в процесі взаємодії китайської та європейської музичних культур, музично-мовний – застосування котрого зумовлено аналізом фактури, гармонії, мелодики, ритміки в обраному творі; функціонально-системний – для визначення комплексу засобів в поетиці споглядання.

Результати. Традиційне музичне мистецтво в Китаї було тісно переплетено з етичними нормами і правилами, релігійними ритуалами, із державною системою, відповідно, художньо-естетичні настанови формувались в лоні філософсько-релігійної думки. Музиці відводилась важлива роль у вихованні людини як громадянина держави, в якій має панувати гармонійна ієрархія супідрядних соціальних верств, вершиною якої є імператор. Маючи величезний вплив на емоційно-психологічний і фізичний стан людини, музика мислилась потужним регулятивним механізмом соціокультурних, релігійних і політичних відносин в середині держави. Провідне місце серед мислителів, хто розмірковував про музику, належить Конфуцію. Сучасний дослідник Жао Джін зазначає: «В афоризмах Конфуція знаходимо й думки щодо надважливого значення (музики – Яо Бін) як у побудові Всесвіту, так і для устрою китайського суспільства, дотримування гармонії числа п'яти, яке, за його теорією, є панівним у музиці, а порушення гармо-

нії п'яти звуків може призвести до соціальної і навіть антропологічної катастрофи» [3, с. 120]. Залишаючи поза увагою в контексті цієї статті питання систематизації музично-естетичних поглядів і настанов китайських мислителів різних епох, зосередимось на спогляданні як аспекті східного способу мислення, з одного боку, невід'ємного від сутності музичного мистецтва Китаю, з іншого, вкрай важливого механізму, завдяки котрому відбувалось занурення європейських композиторів в глибинну специфіку китайської культури і музики.

На спогляданні як стійкому образі в музиці китайських композиторів наголошує М. Калашник [4], простежуючи його генезис від філософських творів китайських мислителів. Автор зазначає, що споглядальні образи утілюються в широкому діапазоні від образів природи до філософських та релігійних, причому на перший погляд прості образи часто мають складний смисловий підтекст¹ [4, с. 314]. Ідея споглядання пронизує усі види мистецтва Китаю, виявляючись не тільки в самому художньому тексті через художні образи, але і в процесі написання і споживання творів, зумовлюючи особливий тип комунікації.

Звернемось до аналізу «Пагод» К. Дебюссі як зразку вираження ідеї споглядання в контексті європейського музичного мистецтва. Нагадаємо, що пагода – це традиційна культова архітектурна споруда в багатьох східних культурах, яка мала важливе сакральне і магічне значення. Отже, в творі К. Дебюссі спостерігаємо втілення узагальненого («згорнутого») образу Сходу, який може відсилати одночасно до декількох культур, в тому числі до китайської. Втілення його відбувається за допомогою двох взаємопов'язаних каналів: візуального шляхом встановлення асоціативних зв'язків із фізичними абрисами пагод та аудіального через застосування комплексу засобів поезики споглядання.

Асоціації з контурами пагод встановлюються завдяки будові фортепіанної фактури, яка закарбовується в графіці нотного тексту. У фактурі протягом майже всього твору реалізується принцип сполучення декількох пластів в різних регістрах, що відповідає візуальному образу багатоярусності. Так, вже у перших двох тактах, які виконують функцію вступу ця багатопластовість намічається завдяки нашаруванню на квінту в басу розщепленої у часі гармонії (квінта і акорд). З третього такту (викладення теми) ця ідея втілюється в повній мірі: з басовою квінтою сполучається середній пласт гармонії і верхній мелодичний, в результаті вибудовується фактура з трьох різнофункціональних пластів. А з сьомого такту середній гармонічний пласт ускладнюється (розщеплюється) за рахунок мелодичної рухливості верхнього голосу акордів. Ідея фактурної поліпластовості, яка відсилає до візуального образу пагод, пронизує всю п'єсу за винятком декількох фрагментів, в яких фактура згортається до двох пластів (наприклад, у п'ятнадцятому такті), знов розгортаю-

чись у подальшому викладенні (див. від дев'ятнадцятого такту) в фактурну багатопластовість із внутрішньофактурними змінами.

Асоціативні зв'язки із контурами пагод встановлюються і завдяки використанню в фактурних лініях хвилеподібного руху «вгору-вниз-вгору-вниз». Прикладом є початкова тема, в якій верхній мелодичний голос окреслює мелодичну дугу в межах октави (перша враз, третій такт) або трьох октав (друга фраза, четвертий такт). Рух верхнього голосу в гармонічному пласті від сьомого такту теж відбувається за заданою хвилеподібною кривою. Так само верхній мелодичний голос в октавному подвоєнні окреслює дугу (від одинадцятого такту). Ця ідея теж, як і багатопластовість фактури, пронизує увесь твір, втілюючись в різноманітних варіантах в різних фактурних лініях (див. від двадцять сьомого такту, від сімдесять восьмого такту).

Виразові засоби поезики споглядання домінують в аудіальному образі. Образ споглядання досягається за допомогою фактурних, ладо-гармонічних, мелодичних, ритмічних засобів. Фактурні засоби були розглянуті нами у зв'язку із візуальним образом, але під час слухання музики, яке часто не супроводжується візуальним контактом із нотним текстом, вони є органічною складовою аудіального каналу комунікації. Споглядання у фактурі реалізується за допомогою стійкого утримання хвилеподібного мелодичного руху в різних фактурних лініях, яке можна визначити як фактурне остинато, котре може не супроводжуватись строгим остинато ритмічним і мелодичним, зважаючи на мотивно-варіантну і ритмічно-варіантну техніку К. Дебюссі.

На гармонічному рівні поезика споглядання втілюється в результаті використання гармонічної статичності – довгого утримання одного акорду (див., наприклад, перший-четвертий, п'ятий-шостий такти), який триває у часі завдяки фактурним модифікаціям. Також за рахунок утримання одного гармонічного поля, адже до п'ятнадцятого такту в басу утримується спочатку квінта (сі – фа-дієз, тональність Сі мажор), а потім басовий тон сі, утворюючи остинатний бас. Просування музичної думки на мелодичному рівні відбувається за рахунок нанизування остинатно-варіантних фраз, що повторюються, перекомбінуючись. Так, викладення теми побудовано на почерговому повторенні двох фраз (а, а1) в мелодії верхнього пласта фактури, де друга є варіантом першої (таких повторень всього чотири в межах восьми тактів). При цьому остинатне повторення фраз з їх почерговою зміною у верхньому голосі супроводжується варіантними перетвореннями голосів в середньому гармонічному фактурному пласті. У подальшому викладенні принцип остинатно-варіантного розвитку тематизму є панівним. Однак між точним повтором (остинатністю) і повтором варіантним встановлюється співвідношення на користь статичності, яка «грає» на споглядання. Це досягається за рахунок комплексної дії засобів всіх рівнів (фактурних, гармонічних), в результаті якої ідея утримання, статичності, врешті-решт – медитативного споглядання переважає.

¹ Складність образів притаманна всьому китайському мистецтву. Ю. Безверхня зазначає стосовно образів в поезії: вони «поєднують у собі різні плани дійсності й мають як предметне зображення, так і глибокий зміст, який приховує важливу інформацію, що «неозброєним оком» не можливо побачити і зрозуміти» [2, с. 76–77].

Важливу роль в системі поетики споглядання відіграє ритміка, яка діє разом з мелодикою: остинатність мелодична зазвичай супроводжується ритмічною остинатністю, яка у К. Дебюссі вкрай гнучка і, як в мелодії, часто взаємодіє із варіантними змінами. Нарешті, слід зазначити про безконфліктний тип драматургії², породжений специфікою формотворення у К. Дебюссі, сутність якого визначається мозаїчною (сюїтною) комбінаторністю фрагментів форми без просування до генеральної кульмінації.

Висновки. Взаємини між китайською і європейською культурами пройшли складний еволюційний шлях від поверхового використання найбільш яскравих орієнтальних елементів східної культури до глибинного проникнення в її сутність від межі ХІХ–ХХ. Серед аспектів, які цікавили європейських композиторів, слід назвати розширення ресурсів європейської

музично-мовної системи в умовах кризової (переламної) ситуації межі століть за рахунок використання ладових, мелодичних, ритмічних принципів східної, зокрема, китайської музики, а також відтворення особливостей мислення, в тому числі споглядання. В результаті аналізу фортепіанного твору «Пагоди» К. Дебюссі з циклу «Естампи» було виявлено комплекс засобів поетики споглядання (фактурні, гармонічні, мелодичні, ритмічні, драматургічні і формотворчі), які взаємодіють у двох каналах комунікації – візуальному та аудіальному. Характер роботи зі східнокультурними впливами в обраному творі свідчить про відхід від зовнішнього орієнталізму в напрямку занурення в специфіку іноєвропейського мислення шляхом поєднання і вдалого синтазу «європейського» і «східного» на всіх рівнях художньої цілісності: художній, композиційній, технологічній.

Література:

1. Азарова Ю. Діалог традицій Сходу і Заходу в музиці постмодернізму. *Студії мистецтвознавчі : Театр. Музика. Кіно*. 2018. № 3 (63). С. 7–31.
2. Безверхня Ю. В. «Туманна поезія» в китайській літературі крізь призму традицій та новаторства. *Літературознавчі студії*. 2014. № 42(1). С. 74–80. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lits_2014_42%281%29__11
3. Жао Джін. Праці мислителів Давнього Китаю як свідчення становлення музичної педагогіки, естетики та критики. *Українська музика*. 2019. № 3-4 (33-34). С. 117–124.
4. Калашник М. П. Засоби втілення образів споглядання у фортепіанних творах сучасних китайських композиторів. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2022. № 6 (120). С. 309–321.
5. Корчова О. Музичний модернізм як terra cognita: монографія. Київ: Музична Україна, 2020. 490 с.
6. Лі Дзін. Китайські культурні традиції у європейській професійній музичній культурі ХХ століття. *Студії мистецтвознавчі : Театр. Музика. Кіно*. 2011. № 3 (35). С. 67–73.
7. Лі Хуасін. Взаємодія культур у музичній творчості: китайські образи у західній музиці. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. No 3. С. 276–281.
8. Цзен Тао. Образ Китаю в європейському музичному мистецтві: жанрово-стильові аспекти : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Львів, 2016. 250 с.

References:

1. Azarova, Yu. (2018). Dialoh tradytsii Skhodu i Zakhodu v muzytsi postmodernizmu [*Dialogue of traditions of East and West in Music of Postmodernism*]. Studii mystetstvoznavchi: Teatr. Muzyka. Kino – Art Studies: Theater. Music. Cinema, 3 (63), 7-31. (in Ukrainian)
2. Bezverkhnia, Yu.V. (2014). «Tumanna poeziiia» v kytais'kii literaturi kriz pryizmu tradytsii ta novatorstva [“Foggy poetry” in Chinese literature through the lens of traditions and innovation]. Literaturoznavchi studii – Literary Studies, 42(1), 74–80. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lits_2014_42%281%29__11 (in Ukrainian)
3. Zhao Dzhi. (2019). Pratsi myslyteliv Davnoho Kytau yak svidchennia stanovlennia muzychnoi pedahohiky, estetyky ta krytyky [*The works of thinkers of ancient China as evidence of the formation of musical pedagogy, aesthetics and criticism*]. Ukrainska muzyka – Ukrainian Music, 3-4 (33-34), 117–124. (in Ukrainian)
4. Kalashnyk M.P. (2022). Zasoby vtilennia obraziv spohliadannia u fortepiannykh tvorakh suchasnykh kytais'kykh kompozytoriv [*Means of embodying images of contemplation in piano works of modern Chinese composers*]. Pedahohichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnolohii – Pedagogical sciences: theory, history, innovative technologies, № 6 (120), 309-321. (in Ukrainian)
5. Korchova O. (2020). Muzychnyi modernizm yak terra cognita [Musical modernism as Terra Cognita]. Monograph. Kyiv. 490 p. (in Ukrainian)
6. Li Dzin. (2011). Kytais'ki kulturni tradytsii u yevropeiskii profesiinii muzychnii kulturi XX stolittia [*Chinese cultural traditions in the European professional music culture of the twentieth century*]. Studii mystetstvoznavchi: Teatr. Muzyka. Kino – Art Studies: Theater. Music, № 3(35), 67–73. (in Ukrainian)
7. Li Khuasin. (2023). Vzaiemodiia kultur u muzychnii tvorchosti: kytais'ki obrazy u zakhidnii muzytsi [*Interaction of cultures in musical creativity: Chinese images in Western music*]. Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv : naukovyi zhurnal – Bulletin of the National Academy of Management of Culture and Arts, 3, 276-281. (in Ukrainian)
8. Tszen Tao. (2016). Obraz Kytau v yevropeiskomu muzychnomu mystetstvi: zhanrovo-stylovi aspekty [*The image of China in European music: genre-style aspects*]. Dissertation for the degree of PhD of Art Studies. Lviv. 250 p. (in Ukrainian)

² О. Корчова зауважує, що для К. Дебюссі характерним є «відхід від драматургічної триади “лінійна процесуальність – конфліктна драматургія – сонатна форма”...» [5, с. 191].

Наукове видання

СЛОБОЖАНСЬКІ МИСТЕЦЬКІ СТУДІЇ

Науковий журнал

Випуск 3 (06), 2024

Коректура • *Н. Ігнатова*

Комп'ютерна верстка • *Ю. Ковальчук*

Підписано до друку: 29.10.2024 р.
Формат 60x84/8. Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум. друк. арк. 21,86.
Замов. № 1124/787. Наклад 100 прим.

Видавничий дім «Гельветика»
65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглезі, 6/1
Телефон +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08
E-mail: mailbox@helvetica.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 7623 від 22.06.2022 р.